

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

АЛЕКСАНДРА В. ПАУНОВИЋ
*ХЕРМЕНЕУТИКА И ОБЛИКОВАЊЕ
ДУШЕ У ЛИРСКИМ ДИСКУРСИМА*

ИВЕ АНДРИЋА

Докторска дисертација

БЕОГРАД, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Aleksandra V. Paunović

***HERMENEUTICS AND SHAPING OF THE
SOUL IN IVO ANDRIĆ'S
LYRICAL DISCOURSES***

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2024.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Александра В. Паунович

***ГЕРМЕНЕВТИКА И ФОРМИРОВАНИЕ
ДУШИ В ЛИРИЧЕСКИХ ДИСКУРСАХ
ИВО АНДРИЧА***

Докторская диссертация

БЕЛГРАД, 2024.

Ментор:

проф. др Александар Јерков, редовни професор

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

Датум одбране: _____

За израду дисертације највећу захвалност дугујем свом ментору, проф. др Александру Јеркову на академској врлини у истраживачком подстицању и снажењу разумевања Андрићевог дела.

Колеги др Марку Радуловићу, који се прихватио интерног менторства, најлепше хвала на приљезном читању и свим драгоценим коментарима. Такође, захвална сам проф. др Душану Иванићу на текстолошком знању које ми је пренео и подрици у бављењу Андрићевом рукописном заоставицином.

Велику захвалност дугујем Задужбини Иве Андрића, некадашњој управници др Жанети Ђукић Перишић као и садашњој др Маји Радоњић, саветници Биљани Ђорђевић Мироњи, што су ми омогућиле увид у грађу, ставиле на располагање обиље стручне литературе. Такође, захвална сам и Спомен-музеју Иве Андрића, надасве покојној др Татјани Корићанац која ме је упутила у лични библиотечки фонд Иве Андрића.

Искрену захвалност дугујем и Архиву Српске академије наука и уметности где сам проучавала рукописну грађу И. Андрића, некадашњем заменику директора Архива Милу Станићу и архивском помоћнику Нени Љушић на лепој сарадњи.

Посебну захвалност дугујем сусретљивости библиотекара Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“, Србислави Шаховић, Игору Живановићу, Александри Павловић и другима у овој установи чија је марљивост и несебичност допринела изради ове дисертације.

Захвална сам драгим колегиницама Милицы Марјановић и Наталији Лончар на преводу сажетака и консултацијама.

Мојој мами Летици и сестри Звездани као и драгим пријатељима, колегама и колегиницама са Института за књижевност и уметност у Београду хвала за разумевање и подрику.

Љубави, Ђорђу, на свему.

Херменеутика и обликовање душе у лирским дискурсима Иве Андрића

сажетак

Тема ове докторске дисертације има за предмет истраживање поетичко-естетичких оквира лирских дискурса у стваралаштву Иве Андрића с обзиром на искуство субјективитета. Како смо истраживањем обухватили рано стваралаштво: песничка остварења од првог објављеног текста „У сумрак“ (1911) и књига *Ex Ponto* (1918), *Немири* (1920) до постхумног издања *Знакови поред пута* (1975), утврдили смо *continuum* присуства лирског у стваралачком поступку нобеловца. Учешће лирског у праксама писања, међутим, било је потребно сагледати не само као поетичку претходницу епским формама (приповеткама и романима) или пак као развојни стадијум стваралаштва већ и као парадигму дискурса. Овакво методолошко и теоријско усмерење покренуло је питање фрагментарности као сегмента иманентне поетике И. Андрића. Уз издвајање рецентних књижевно-теоријских образложења у погледу форме, жанра *Ex Ponto*, *Немира* и *Знакова поред пута* (Милан Богдановић, Душан Маринковић, Бојана Стојановић Пантовић, Крешимир Немец, Предраг Палавестра, Радован Вучковић, Александар Јерков), истраживање пропитује топику фрагментарног исказа и могућности успостављања поетичког и теоријског мишљења фрагментарности као наддискурзивне активности, текстуалну суперпозицију између прозе и поезије. Актуализација појма *фрагмент*, *фрагментарно* у дисертацији има двоструки циљ: 1) издвојити генезу појма фрагмент, фрагментарног облика у историји књижевности и историји теоријског мишљења о књижевности; 2) описати поетички удео фрагментарног говора у успостављању динамике стиха према запису у оквирима раног Андрићевог опуса, а потом и у конституисању жанра мисли у *Знаковима поред пута*. Први делови рада дискурс фрагментарности представљају кроз теоријско мишљење јенских романтичара, потом кроз делатност француских филозофа М. Бланшоа (Maurice Blanchot), Р. Барта (Roland Barthes), писца П. Кињара (Pascal Quignard), књижевних критичарки К. Елијас (Camelia Elias) и Ф. Сузини-Анастопулос (Francois Susini-Anastopoulos), те кроз есеје Јована Христића и стваралаштво С. Винавера, В. Розанова (Василиј Василевич Розанов). Надаље, уважавајући узусе текстологије и француске генетике текстова истражиће се фрагментарни запис у *Знаковима поред пута* између рукописа и издавачке праксе. Засебно тежиште истраживања тиче се херменеутике *јасног проговарања душе* из Андрићевих записа и њених каснијих затамњења, при чему је анализирана парадигматска окосница блискости лирског и душиног простора са становишта модерничког искуства писања о себи и феномена фрагментарности.

Кључне речи: Иво Андрић, *Ex Ponto*, *Немири*, *Знакови поред пута*, лирика, фрагмент, жанр мисли, текстологија, генетичка критика, херменеутика, искуство субјективитета, модернизам, душа

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност, нова српска књижевност, генетичка критика, текстологија, херменеутика, филозофија књижевности

УДК број:

Hermeneutics and shaping of the soul in Ivo Andrić's lyrical discourses

summary

The subject of this doctoral dissertation is the research of poetic-aesthetic frameworks of lyrical discourses in the work of Ivo Andrić with regard to the experience of subjectivity. As our research included early creativity: poetic creations from the first published text "U sumrak" (1911) and the books *Ex Ponto* (1918), *Nemiri* (1920) to the posthumous publication *Signs by the Roadside* (*Znakovi pored puta*, 1975), we established a *continuum* of the presence of the lyrical in the creative process of the Nobel laureate. The participation of the lyric in writing practices, however, had to be seen not only as a poetic precursor to epic forms (stories and novels) or as a developmental stage of creativity, but also as a paradigm of discourse. This kind of methodological and theoretical direction raised the issue of fragmentation as a segment of immanent poetics of Ivo Andrić. With the selection of recent literary-theoretical explanations regarding the form and genre of *Ex Ponto*, *Nemiri* and *Znakovi pored puta* (Milan Bogdanović, Dušan Marinković, Bojana Stojanović Pantović, Krešimir Nemeć, Predrag Palavestra, Radovan Vučković, Aleksandar Jerkov), the research examines the topic of fragmentary statements and the possibility of establishing a poetic and theoretical thinking of fragmentation as a supra-discursive activity, a textual superposition between prose and poetry. Actualization of the term fragment, fragmentary in the dissertation has a double goal: 1) to distinguish the genesis of the term fragment, fragmentary form in the history of literature and the history of theoretical thinking about literature; 2) to describe the poetic role of fragmentary speech in establishing the dynamics of the verse according to the record within the framework of Andrić's early oeuvre, and then also in the constitution of the genre of thought in *Znakovi pored puta*. The first parts of the paper present the discourse of fragmentation through the theoretical thinking of the Jena romantics, then the French philosophers Maurice Blanchot, Roland Barthes, Pascal Quignard, literary critics Camelia Elias and François Susini-Anastopoulos, and through the essays of Jovan Hristić and the work of Stanislav Vinaver and Vasilij Vasil'evich Rozanov (Василий Васильевич Розанов). Furthermore, respecting the principles of textology and French genetics of texts, the fragmentary record in *Signs by the Roadside* between manuscripts and publishing practice will be investigated. A separate focus of the research concerns the hermeneutics of the clear speaking of the soul from Andrić's records and its later obscurations, whereby the paradigmatic backbone of the closeness of the lyrical and soul space is analyzed from the point of view of the modernist experience of the subject, writing about oneself and the phenomenon of fragmentation.

Keywords: Ivo Andrić, *Ex Ponto*, *Nemiri*, *Znakovi pored puta*, lyrics, fragment, genre of thought, textology, genetic criticism, hermeneutics, experience of subjectivity, modernism, soul

Scientific field: science of literature

Narrower scientific field: Serbian literature, new Serbian literature, genetic criticism, textology, hermeneutics, philosophy of literature

UDC Number:

Герменевтика и формирование души в лирических дискурсах Иво Андрича

резюме

Предметом данной докторской диссертации является исследование поэтико-эстетических рамок лирических дискурсов в творчестве Иво Андрича с учетом опыта субъективности. Так как в нашем исследовании охвачено раннее творчество: поэтические произведения с первого опубликованного текста «В сумерках» (1911) и книг «Ех Ронто» (1918), «Тревоги» (1920) до посмертного издания «Знаки вдоль дороги» (1975), мы установили континуум наличия лирического в творческом процессе нобелевского лауреата. Однако, наличие лирического элемента в писательской практике нужно было рассмотреть не только как поэтического предшественника эпических форм (рассказов и романов) или как этап развития творчества, но как дискурсивную парадигму. Данное методологическое и теоретическое направление подняло вопрос о фрагментарности как сегменте имманентной поэтики И. Андрича. Кроме подчеркивания последних литературно-теоретических обоснований по поводу формы и жанра «Ех Ронто», «Тревоги» и «Знаки вдоль дороги» (Милан Богданович, Душан Маринкович, Бояна Стоянович Пантович, Крешимир Немец, Предраг Палавестра, Радован Вучкович, Александр Ерков) исследование рассматривает тему фрагментарных заявлений и возможности установления поэтико-теоретического фрагментарного мышления как наддискурсивной деятельности, текстовой суперпозиции между прозой и поэзией. Актуализация термина фрагмент, фрагментарно в диссертации имеет двойную цель: 1) выделить генезис термина фрагмент, фрагментарная форма в истории литературы и истории теоретического мышления о литературе; 2) описать поэтическую долю фрагментарной речи в установлении динамики стиха по записи в рамках раннего творчества Андрича, а затем в конституировании жанра мысли в «Знаках вдоль дороги». В первых частях диссертации дискурс фрагментарности представлен через теоретическое мышление йенских романтиков, потом французских философов М. Бланшо (Maurice Blanchot), Р. Барта (Roland Barthes), писателя П. Киньяра (Pascal Quignard), литературных критиков К. Элиас (Camelia Elias) и Ф. Сузини-Анастопулос (Fransois Susini-Anastopoulos), а также через эссе Йована Христича и творчество С. Винавера, В. Розанова (Василий Васильевич Розанов). Потом с учетом принципов текстологии и французской генетики текстов будет исследована фрагментарная запись в «Знаках вдоль дороги» между рукописями и издательской практикой. Отдельный фокус исследования касается герменевтики четкой речи души из записей Андрича и ее позднейших затемнений, при этом анализируется парадигматическая опора близости лирического и пространства души с точки зрения модернистского опыта субъекта, написания о себе и феномена фрагментарности.

Ключевые слова: Иво Андрич, Ех Ронто, Тревоги, Знаки вдоль дороги, лирика, фрагмент, жанр мысли, текстология, генетическая критика, герменевтика, опыт субъективности, модернизм, душа

Научная область: литературоведение

Более узкая научная область: сербская литература, новая сербская литература, генетическая критика, текстология, герменевтика, философия литературы.

УДК номер:

РЕЧ НА ПОЧЕТКУ

Књижевнотеоријска, методолошко-интерпретативна пре/усмерења у истраживању лирских дискурса Иве Андрића

У целину лирског опуса Иве Андрића (1892–1975) читалачка јавност имала је увид након смрти аутора, најпре у издању Петра Цацића *Шта сањам и шта ми се догађа* (1975), а потом и у издањима Сабраних дела Иве Андрића из 1976. и 1981. где су се нашле и прве Андрићеве књиге, *Ex Ponto* и *Немири* као и постхумно издање *Знакова поред пута*. Премда је рецепција овог дела стваралаштва српског нобеловца била отежана, најпре пишчевим одбијањем да прва дела објављује за живота, а потом и неадекватним текстолошким решењима (*Ex Ponto*, *Знакови поред пута*) као и слабљењем рада на песничким текстовима, књижевнокритичка мисао андрићолога издвојила је поетичко-естетички значај лирског ткива, и као засебну стваралачку праксу, и као алтернативну форму приповедачке имагинације. Почевши од Александра Петрова, М. И. Бандића, Предрага Палавестре, Душана Маринковића, Радована Вучковића, до најновијих књижевнотеоријских проматрања Ж. Ђукић Перишић, Јована Делића, Крешимира, Немеца, Михајла Пантића, Т. Брајовића, Александра Јеркова, те скорашњег критичког издања *Лирике*, *Ex Ponto* и *Немира* рецепција лирских дискурса одвија се у садржајном књижевнонаучном разговору.

Лирско изазива засебно интересовање у поетичко-естетичком приступу Андрићевом стваралаштву, јер као категорија оно произилази из жанровског одређења, али је надилази дискурзивном активношћу, стичући на тај начин карактер *погледа на свет*, да се послужимо објашњењем Е. Штајгера. Отуда се, како појашњава Милосав Шутић у књизи *Златно јагње*, „[у]з лирско као естетичку категорију, с обзиром на могућност жанровске поделе књижевности на поезију и прозу, појављује се и поетско, а ове две естетичке категорије у приступу Андрићевом књижевном делу нису актуелне само због Андрићевих првих песничких збирки, већ и због бројних лирских или поетских фрагмената у његовој прози“ (2007: 32). Још 1981. Предраг Палавестра студијом *Скривени песник: прилог критичкој биографији И. Андрића*, а потом и *Књигом о Андрићу* (1992), имајући на уму наджанровски потенцијал лирског у делу српског нобеловца, заснива *панлирско* поимање андрићевског опуса које завршава теоријом *фантомског романа* чији је „дифузни торзо поетског романа започет још пре *Ex Ponto*“ (1981: 168). На овај начин, дефиницијом *фантомски роман скривеног песника* описано је тешко савладиво – *нескрасиво* учешће лирског у андрићевској стваралачкој мисли, али и његова кохезивна сила окупљања есејистичко-медитативних фрагмената. Наиме, медитативна проза, бележи Радоман Станишић, аутор студије *Медитативни фрагмент као жанр Андрићеве прозе*, има „свој коријен у поезији и раним књигама, са њом се затвара један круг Андрићевог стварања започет у младости, круг који по обиму и по вриједности чини равноправан и паралелан ток пишчевој наративној и есејистичкој прози (1997: 98). Да лирика има кохезивну улогу, закључује и М. Пантић у есеју „Лирика Иве Андрића“, рекавши да је она „најчвршће везивно ткиво његове монументалне језичке творевине“ (2018: 80).

О лирском дискурсу као темељу идентитета андрићевског текста, текстуалности пише и А. Јерков. Прво, у предговору *Лирике* (1998) где отвара питање *поетичког прстена* у Андрићевом делу од раних, послератних дела до *Знакова поред пута*, истичући „непрекинуту

нит лирске рефлексije“ као „једну од најважнијих константи Андрићевог дела“ (1998: 216), а потом и у тексту „Уводна разматрања о Андрићу и Европи“ у којем скреће пажњу да „Андрићев лирски запис и стихови добијају на смислу, тежини и поетичкој убедљивости“, те да се „целина њиховог уметничког домета се мења“, уколико се разумевају на хоризонту европске традиције модерног песништва (2020: 71). Отуда, залазећи у књижевнотеоријско поље недовољне артикулације записа, те његовог поетичког односа према слободном стиху и потоњем афористичком исказу, али и жанру мисли, а имајући у виду да лирско Андрићевог дела не може бити адекватно сагледано само у перспективама развоја стваралачке праксе писца или пак преласка из лирске у епску фазу, какве су испрва често истицане у књижевно-критичарској мисли српске науке о књижевности, истраживачки рад у докторској тези окренули смо ка промишљању шире, поетичко-естетичке платформе која повезује рано стваралаштво И. Андрића са позним стваралаштвом, односно прве песме и поратне књиге *Ex Ponto* и *Немири* са књигом *Знакови поред пута*.

Овакво истраживачко и методолошко пре/усмерење од корпуса лирских текстова ка граничном облику између медитативног записа и слободног стиха, облика који сажима исповедно и рефлексивно, покренуло је питање феномена фрагментарности као чиниоца иманентне поетике, али и модернистичког искуства субјективитета. Фрагментарно писање се, додуше, у 20. веку често разумева као последица кризе и ратне стихије која је европско тло погодила у другој и петој деценији. Међутим, стриктно везивање фрагментарних пракси писања за послератно време и кризу модернитета, за адорновске *рефлексije из оштећеног живота* након Холокауста, укида његову сложену генеалогiju која се спушта преко књижевности средњег века до античких књижевних врсти. Како пише француски књижевни критичар Пјер Гариг, савремено фрагментарно писање није самоизникла, уско одређена модернистичка појава, већ је производ дуговеких искустава који могу изгледати антогонистички, али који стварају напетост, „чудесну равнотежу у простору без маркера коначности, између контрадикторних захтева“ (1995: 32). Ни актуелна, двадесетовековна теоријска мисао није обједињена у одговору шта је фрагмент, недовршена форма (*non finito*) или пак аутономни поетички облик коме је незавршивост инхерентна карактеристика. Тако, на пример, Камелија Елијас у студији *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre* предлаже разумевање фрагмената у кључу перформативног жанра као књижевни, читалачки чин и чин писања. Инсистирајући на стваралачкој пракси насупрот књижевнотеоријској вољи да дефинише/издвоји фрагмент, њен концепт перформативности надилази тренутак субординираног положаја где је фрагментарност мишљена у метонимијском процесу, увек спрам целине. Последице оваквог полазишта, сматра К. Елијас, виде се у типу књижевнокритичке етикеције жанровске припадности – оне увек долазиле *a posteriori* у односу на дело, а не из њега. Редефинисању естетичко-реторског третмана тзв. *малих књижевних форми* посебно доприноси рад француске књижевне критичарке Ф. Сузини-Анастопулоси. У њеној студији *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* из 1997. године фрагментарни ракурси тумачени су у распону од проблема модернистичког идентитета, кризе тоталитета, па све до деридијанских поставки књиге, језика. Овај жанр, према мишљењу ауторке, би морао бити интердискурзивне природе, јер окупља семантичке и концепцијске потенцијале филозофског и књижевноуметничког жанра, при чему осим његове обликотворне природе, не треба заборављати ни његову чисту гносеолошку, метонимијску функцију у језику која израста на контрадикторностима двадесетовековне епохе, смени модернизма и постмодерне. Отуда се појам фрагмента, феномен фрагментарности конституише унутар двоструке парадигме: писма и епистеме.

Сучељавајући важнија теоријска полазишта у приступу фрагментарном писму од Р. Барта, П. Кињара, споменутих теоретичарки књижевности, те кроз есејистику Јована Христића и стваралаштво С. Винавера, В. Розанова, са повременим интердисциплинарним паралелама из области ликовне уметности, у првом делу докторске тезе описаћемо генезу појма и дати кратки, један од могућих, књижевноисторијских приказа развоја фрагментарних

форми између књижевног и филозофског дискурса, са посебним нагласком на жанр мисли, запис, али и на нелагодност афористичке форме. Потом, држећи се херменеутичке осе унутарја, говора душе којим се руководи модернистичко сопство у самодефинисању, указаћемо на поетичка тежишта раних стихова и првих Андрићевих остварења. У завршном поглављу, уважавајући узусе текстологије и француске генетике текстова говорићемо о Андрићевој књизи *Знакови поред пута* са становишта поетике фрагментарности, самеривши резултате издавачке праксе и особености рукописне грађе, али и могућа хипертекстуална, дигитална решења њеног облика.

Пре него што у последњем сегменту представимо прилог поетици читања – маргиналије које су остале за И. Андрићем на роману Меше Селимовића *Дервиш и смрт*, закључна разматрања у вези са *Знаковима поред пута* тицаће се концепта писања о себи и заједништа. Имајући у виду полемику која се управо на овој теми водила између П. Адоа и М. Фукоа и која је прекинута одласком аутора *Археологије знања*, пратићемо затамњења ауторског гласа не само у благости прекида која је својствена фрагментарном писању, у корист бланшоовске анонимности, већ и зарад истородности у писму, левинасовске доброте у језику, његове лицетворне моћи.

Расправа о над/дискурзивној природи фрагментарности

1. Књижевно-теоријски не/споразуми у погледу фрагментарне форме

1.1. Порекло и значење појма *фрагмент*. Романтичарски пројекат заснивања фрагментарног дискурса

*Тај одломак ето оста само,
И то све је што о њему знамо
[...]
Ц. Бајрон, Ваур*

Фрагменти нас опседају, било као артефакти прошлости, било као намерни гест уметника да своје дело остави у комадима, несвршено, *non finito*, провоцирајући питање о значењу сопственог об/лика. Њихова растргана природа, говор у деловима, мрвицама – незавршеним и/или несачуваним целинама окреће своје лице ка нама. Од погледа на то унакажено лице до херменеутичке, језикословне кâже о трагу, чини се, исписана је једна историја меланхоличне потраге за изгубљеном целином – историја западноевропске мисли као реконструктивног захвата чија методолошка апаратура пребира по рушевинама, артефактима, сабирајући не/сагледиве тачке ишчезлог света не би ли изнашла одговор о пореклу и значењу *наказног* и тако приспела до темеља – логосног смираја у морфологији заокруженог/целовитог. Боле нас рањена рамена *Милоске Венере*, мучи недостатност њених руку, писао је Јован Христић (1933–2002) у есеју „Забелешке о пукотинама“ 1960. на страницама *Летописа Матице српске*. Али то „дело које губи своје делове, које комад по комад нестаје“, примећује аутор, „задржава ипак своју *непомућену целину*“ (1960: 425; истакла А. П.), што је својеврсни парадокс. Видевши у томе суштину уметности и њен „тавни пламен“, Христић закључује:

Оно што остаје нама то је тајна порука, недокучиви запис, нужност предавања предмету. Уметност као да само хоће, жели, и помаже земљи да уништи њене предмете. Она живи од тог нестајања, враћајући се пламену, ватри, чистој снази стварања, али и разарања, потпуности свог бића, али и мраку свога ништавила (Исто).

Фрагменти попут лучоноша тавне суштанствености уметничког бића или бар као зрцални ентитети у којима се она оштро од-сликава, доспева до светлости, јаса ума, међутим, у књижевноисторијској, књижевнотеоријској перцепцији су терминолошки нестабилни. Сетимо се, на пример, *Канџонијера* Ф. Петрарке (Francesco Petrarca, 1304–1774) који је

првобитно насловљен са *Rerum vulgarium fragmenta*. Патраркини фрагменти обичних ствари¹ и/или фрагменти испевани на говорном језику су именовани с обзиром на шта, на какву естетичку и аксиолошку претпоставку целине, у односу на какве *архитекстуалне категорије* питао би Жерар Женет (Gérard Genette, 1930–2018)? А. К. Дионисоти (Anna Carlotta Dionisotti) у раду „On fragments in classical sholarship“ подсећа да је филологија фрагмената практично настајала онда када је било могуће класификовати и архивирати расуте текстове, попут изрека Седам грчких мудраца, те да је у средњем веку била уско повезана за епиграфском традицијом као, на пример, у познатој збирци *Romanae vetustatis fragmenta* из 1505. приређивача П. Радолта (Peutingergot Ratdolt). Такође, прича о фрагментима мора узети у обзир и библиографску делатност, библиотечко бележење и каталогизацију која је пропратила лов на изгубљене текстове – текстове који су преживели само у облику цитата или пак у трагу наслова (1997: 1–8). Ауторки је, међутим, индикативна дуговековост и семантичка протежност термина „фрагмент“, који је од дословног значења „сачуваног, материјалног остатка хране, камена, метала, дрвета, плочица, костију“, те комада античких и латинских текстова у средњем веку, обухватила и „анегдоту, пословице, мудре и духовите изреке и ерудитске чињенице сакупљене у енциклопедијама“ (Isto: 15–16). Како је дошло до овог придавања позитивног предзнака појму који је заснован на инхерентном недостатку?

У тражењу одговора, А. К. Дионисоти присећа се Христових речи упућене апостолима „Colligite fragmenta ne pereant“² и наглашава да је Христос дословно мислио на „мрвице и остатке којима су дванаест корпи биле испуњене“. Како „такав наратив вапи за мање буквалним тумачењем“, Свети Августин (Aurelius Augustinus, 354–430) проналази аналогију између пет хлебова и *Петокњижја*, при чему дванаест корпи представља апостоле, а „fragmenta“ – мрвице, „скривене области знања“ које мношћу треба приближити, поделити (16). Надаље ће се Августиново схватање уважавати, а теолог Бернард од Клервоа (Bernard de Clairvaux, 1090–1153) му придодаје значајну „префињеност“. Наиме, за француског мистика чин ломљења хлебова представља „алегоријско разбијање библијскога текста, тако да се њиме оживљава срце и ум“. Са друге стране, Цезаријус од Хајстербаха (Caesarius of Heisterbach, око 1180 – пре 1240) у истом чину види позвање писменог свештенства да сакупља и чува примере врлине како би о њима приповедао неписменом народу (17). Узевши у обзир теолошку позадину на којој се проширује појмовни опсег термина „фрагмент“, Дионисоти подвлачи важност Петраркине улоге у његовом даљем семантичком нијансирању. Наиме, од лирике Ф. Петрарке ка новом веку и романтизму феномен фрагментарности полако придобија простор у искуству субјективитета, у дефинисању, превијању линије *субјективације*, изишавши из уско филолошко-библиотечке праксе, из сакралне у световну, грађанску сферу индивидуалног и интимног.

У широком распону од античких времена, преко средњег века ка модерној књижевности, са значајним (пре)обликовањем у дискурсу немачких романтичара, фрагменти потврђују како своју наднационалну, трансисторијску и транскултуралну природу, тако и истрајност у интензивној реторској фигурацији. Међутим, међу модерним писцима, од Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé, 1842–1898), Рене Шара (René Émile Char, 1907–1988), донекле и Пола Валерија (Paul Valéry, 1971–1945) до Мориса Бланшоа (Maurice Blanchot, 1907–2003), дошло је до поновног семантичког и реторско-онтолошког редефинисања феномена фрагментарности. Наиме, фрагменти захваљујући модернистичким праксама писања, прибележио је 1984. француски приповедач и есејиста Паскал Кињар (Pascal Quignard, 1948) на страницама есеја о Лабријеру, „последњих двадесетак година плутају по

¹ Иво Андрић у есеју „Легенда о Лаури и Петрарки“ пише како је случај хтео „да та збирка сонета и канциона, коју је сам Петрарка сматрао љубавном дангубом“, „[т]а по сто пута прештампована и коментарисана *rerum vulgarium fragmenta* једино што је од Петрарке живо и занимљиво и до дана данашњег“ (1981/12: 96–97).

² Реченица у целости у *Јеванђељу по Јовану* гласи: „Colligite quae superaverunt fragmenta, ne pereant“, што је у преводу на српски: „Сакупите остатке да ништа не пропадне“ (6: 12).

густој *сути*, нејасној маси“³ (2005: 38). Модернистичка мутација феномена фрагментарности, сматра аутор, придодала је његовој природи карактер дисконтинуитета, чиме га је заробила простором прекида, белине и отргла од изворне жеље уметничког дела за целином, уједињењем (Isto: 31–32). Фасцинираност фрагментима, фрагментарношћу иде и дотле да се, на пример, енглески путописац Вилијам Гилпин (William Gilpin, 1724–1804) залагао за делимично рушење Паладијевих вила (итал. *Ville palladiane*) из Виченце, јер би на тај начин њихова лепота била појачана алузивношћу или лаконским дејством рушевина (Quignard 2005: 52). Инфицираност фрагментарном формом могла би се, како примећује Ђ. Агамбен (Giorgio Agamben, 1942) у тврдоглавом уздизању недовршености од времена Микеланђела Буонаротџија (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475–1564), заснивати на задовољству фетишизмом, односно на „фантазији о лепоти и обиљу тела до које нити један мермер, нити вајар не могу доспети, док фрагмент пак за њу оставља могућност или наду“ (Isto: 52–53⁴). Микеланђело је творац *non finito* форме,⁵ пише Ива Драшкић Вићановић у есеју „Недовршена (нон финито) форма“:

„Микеланђело је извршио насиље над шкољком форме“, каже Мајорино, „он је изнео на светло дана начин на који живе форме, сам живот форми, за њега је скулпторски поступак биолошки процес“. То није више фино упакована, потпуна форма античке скулптуре која је сва тропо финито и која је очулотворена на тај начин да се погледу нуди као готов продукт, хармонија материје и форме, предмету припадајућа, објективна (2016: 106).

Из *non finito* опуса чувене су скулптуре *Брадати роб* (*sa прекрштеном ногом*), *Роб који се буди*, *Роб звани Атлан*. Најзад, *Пијета Ронданини*, последње дело Микеланђела, настајала и неколико дана пред ауторову смрт, изнова се и изнова сенчи тренутком прелаза, стапања недовршеног тела Богомајке са недовршеним телом мртвог сина. Иако Милош Црњански неуморно пише о социјалним, друштвено-историјским разлозима због којих Микеланђело не довршава своје скулптуре, поглед посматрача се тешко одваја од симболичке и херменеутичке загонетности нецеловитости уметничког стварања, од удубљивање душе унутар прекида, прелома тела и празнине која га окружује. Не преноси ли мермер „последњег готичара“, како га назива Огист Роден у разговорима са Пол Гзелом (1956: 127), мером недовршености двају фигура мистичну, *тавну поруку* о целовитости, читавости бића пред тренутком смрти, о чему тридесетих година пише немачки филозоф Мартин Хајдегер (Martin Heidegger, 1889–1976) у *Битку и времену* (*Sein und Zeit*, 1927)?

³ У случају када у тексту докторске дисертације наводимо наш превод или упућујемо на рад који не постоји у преводу на српски језик, у подбелашкама биће назначен текст у оригиналу. Такође, уколико ради тумачења ваља упутити на семантичке нијансе изворног облика које није могуће сагледати кроз превод, наводићемо оригинал.

„Encore qu'il faille aussitôt montrer du doigt dans quelle flasque, épaisse *soupe*, masse vague, depuis vingt ans nage le mot de fragment“ (38).

⁴ „Gilpin prônait la destruction partielle des villas du Palladio. Il affirmait que leur beauté s'accroîtait de la puissance allusive ou « laconique » des ruines.

G. Agamben note que depuis Michel-Ange l'inachèvement est opiniâtement exalté par l'art et que l'on peut fonder ce goût sur une sorte de plaisir tiré du fétichisme“ (52).

„Fantasme de la beauté et de la plénitude d'un corps auquel aucun marbre ni aucun sculpteur ne sauraient aboutir, et dont le fragment laisse la possibilité, ou l'espérance“ (53).

⁵ „Један део Микеланђеловог опуса из познијих година носи управо тај назив: нон финито – недовршене, јер је њихова хотимична недовршеност управо онај моменат који указује на њихову естетску суштину. Заједничка карактеристика свих Микеланђелових нон финито скулптура је снажан контраст између грубог и необрађеног камена (мермера) који остаје у рудиментарном стању и фино моделованог људског тела које као да извире из грубе необрађене подлоге, сусрет и сукоб аморфне камене масе и формираног лика који се из ње помаља. Друго врло битно када је реч о Микеланђеловом нон финито опусу је сама његова скулпторска техника, позната такође под називом нон финито, техника која подвлачи ефекте светлости и сенке и оставља видним трагове оруђа којим мајстор моделује“ (Драшкић Вићановић 2016: 102).

Хајдегеров савременик, Ернст Блох (Ernst Bloch, 1885–1977) пак упозорава да Микеланђело не оставља случајно мноштво недовршенога међу киповима, у архитектури. Уметник пружа отпор уметничком заобљивању, пише аутор *Принципа наде* (*Das Prinzip Hoffnung*, 1954), начинивши споразум између „jedne pregoleme prirode i pregolemosti jedne zadaće, na taj način da ništa izvedeno nije moglo zadovoljiti tu adekvatnost“ (1981: 255).

Фасцинација телом у комадима, фрагментима блиставо оживљава и с почетка 20. века у скулптурама које израђује Огист Роден. Рајнер Марија Рилке у писму Клари, описујући изглед Роденовог ателеа, каже да тамо нема ништа осим фрагмената, али што их дуже посматрамо, схватамо да је „посматрање тела у целини пре посао научника“, док је уметнику својствено стварање нових односа, нових јединстава, већих, вечнијих, легитимнијих“ (цит. према Garrigues 1995: 39). Остало је забележено и да је сâм француски вајар приликом посете Лувру, крај торза Праксителовог Перибоетоса изговарио: „Овај млади торзо без главе изгледа као да се осмехује светлости и пролећу лепше него што би то могле изразити очи и усне“ (Гзел 1956: 123). Уобличење замисливе перспективе уметничког дела преко невидљивог фрагмента унело је динамично обиље афекције између субјекта и света на темељу феноменологије одсутности. Роденово поверење у *лепши* осмех лица којег нема на телу у комадима и његова мисао која меандрира између очигледног *physis-a* и невидљивих контура изнедрила је скулптуре попут *Човек који хода*, *Мисао*, *Десна рука*, што ће посебно бити важне авангардним ствараоцима. У области ликовне уметности занимљиво је пропратити и утицај фрагмената на цртеж, који је до 20. века био строго посматран као несамостална, припремна форма. Међутим, стваралаштво немачке графичарке, сликарке и вајарке Кете Колвиц (Käthe Kollwitz, 1867–1945) обезбедило је естетску аутономију фрагментарном изразу на цртежу. Њена дела попут бакрописа *Мајке са мртвим дететом* (*Frau mit totem Kind*, 1903), цртежа оловком *Глава детета у мајчином крилу* (1900), литографије *Мајке* (*Mutter/Mothers*, 1919), *Гладна немачка деца* (*Deutsche Kinder hungern*, 1923) не допуштају целовито присуство призора и људског тела унутар граница цртежа, остављајући само детаље, латентне наговештаје целине/присуства. Њен свет је „свет што трајно измиче / увек некуда изван“, како је записала песникиња Ана Ристовић (1972) у стиховима „Руке Кете Колвиц“ (*Руке у рукама*, 2019). Наравно, онога тренутка када је стваралачка и естетичка мисао начинила духовни заокрет од целине материјалног ка непојавном, одсутном и фрагментарном, она је напустила илузију апсолутног, безостатног увида (в. Проле 2016: 75–81) и препустила се „бауку невидљивог које делу допушта да се види, а да се не представи“, *изједању видљивог* да се послужимо Деридиним речима из књиге *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* из 1990. године (Derrida 1993: 68). Но, премда је пут ка непојавном у естетици 20. века, који ће од В. Кандинског (Василиј Василевич Кандинский, 1866–1944), преко М. Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) до Мориса Бланшоа бити снажно изражен,⁶ зачет и из односа према фрагменту као чиниоцу уметничког дела, сâм појам *фрагментарност* остаје естетички и теоријски неафирмисан, премрежен многоструким наталоженим значењима.

Француска књижевна критичарка Ф. Сузини-Анастопулос (Francois Susini-Anastopoulos, 1945) у монографији о фрагментарном писању *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* штампане 1997. године [*Фрагментарно писање. Дефиниције и прилози*] напомиње да бити запитан над фрагментима значи барем рећи да употреба саме речи *фрагмент* није по себи очигледна, јер зависи од времена, земаља, аутора и коментатора (12). Ауторка, наима, примећује термилошку непрецизност у употреби појма која је условљена метафоризацијом имена, с једне стране, док са друге подвлачи конфузију услед употребе многобројних синонимних појмова, али и њихову књижевноисторијску и геопоетичку варијабилност. Термилошки амалгам у европским језицима израстао на синонимији,

⁶ Драган Проле који разматра стратегије савремене уметности као *рефлексије одсутног* насталих из непристајања на „оквире целине постојећег“ у рецентној студији *Појаве одсутног. Прилози савременој естетици* из 2016. године, не разматра феномен фрагментарности, чак ни на хоризонту опуса М. Бланшоа.

деноминализацији књижевнотеоријских термина попут максиме, сентенце, афоризма, фрагмента, мисли, парадокса, рефлексије отежава књижевну таксономију и теорију (Isto).⁷ При свему овоме, генезу фрагментарног писања посебно је обележила епоха романтизма и рад немачких филозофа: браће Шлегел и Новалиса који ће у многоме условити и двадесетовековно обновљено интересовање за фрагментарне облике.

Câм појам фрагмент пак води порекло од латинског израза *fragmen, fragmentum*, а који потиче од глагола *frango*: сломити, разбити, растргати на комаде, прах, мрвице, уништити. Ова семантичка основа из етимолошког корена потврђује, како је то запазио Ален Монтадон (Alain Montandon, 1945) у монографији *Les Formes brèves [Кратке форме]*: „тргање (*brisure*)“, те се „може говорити о прекиду, затварању текста (*de bris, de clôture de texte*)“. Фрагментација је, прецизира аутор, „пре свега претрпљено насиље, неподношљива дезинтеграција“ (Montandon 1992: 77).⁸ И Паскал Кињар, када је реч о етимологији појма, подсећа и на његова значења у грчком језику, *klasma* (κλάσμα), *apoklasma* (ἀπόκλασμα), *apospasma* (ἀπόσπασμα): „комад који се одвојио преломом, нешто откинуто, насилно извучено“. Отуда, завршава П. Кињар „долазе грчеви: конвулзије, нервни напади, онај који вуче, трга, дислоцира“ (2005: 38–39⁹). Сличног је полазишта и Давид Матзер (David Metzger) који у студији *Musical Modernism At The Turn Of The Twenty-First Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011) примећује како се фрагмент чини „некомплетним, било да се ради о *комаду одсеченом* од веће целине, недовршеном делу или делу које се чини безначајним“ (2011: 106; истакла А. П.).¹⁰

У објашњењу термина „фрагмент“ (енг. „fragment“) које доноси А. Слесарев (А. Slessarev) у речнику *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New Jersey: Princeton University Press, 2012) истакнуто је на почетку да је фрагмент „древан и универзалан колико и песничка реч“ (2012: 505). Уколико се пристане на ову врсту става, намеће се, међутим, нужно питање археологије фрагментарне древности – како је она и на који начин конституисана у процесима рецепције, дефинисања, па и стваралачке праксе као засебан облик филозофског и књижевног говора. И ако хоћемо прецизније, ако нам древност *говори*, на основу чега нам говори, да ли је њен говор управо фрагмент – његово херменеутичко померање унутар линија задобијања смисла? С овим у вези Камелија Елијас (Camelia Elias) у уводном разматрању студије *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre [Фрагмент: ка историји и поетици перформативног жанра]* из 2004. године раздваја филолошки, филозофски, књижевно-критичарски и стваралачки интерес у истраживању фрагмента. Филолози, наводи се, настоје да открију целину одакле је фрагмент потекао, док

⁷ „De façon générale, dans les langues européennes, la confusion porte sur les termes voisins de maxime, sentence, aphorisme et, plus récemment, fragment. Il faut noter d'emblée que, dans la même langue, ces appellations peuvent être utilisées comme de simples synonymes, se délimiter mutuellement, ou encore s'exclure les unes les autres. Elles peuvent aussi servir à mettre l'accent sur tel ou tel aspect particulier d'une forme donnée. D'autre part, la même dénomination, qui apparaît dans des variantes propres à chaque langue, mais d'étymologie identique (aphorisme, aphorism, Aphorismus, aforismo ou encore sentence et Sentenz) ne désigne pas nécessairement la même forme littéraire. Si l'on ajoute les variations historiques dans l'emploi de chacun des termes, la situation devient inextricable : maximes, réflexions, pensées, paradoxes, saillies, aperçus, écarts, Bemerkungen, Ideen, Gedanken et autres Aufzeichnungen, viennent désigner des productions textuelles que rien, sinon d'infimes nuances, ne distingue réellement les unes des autres.“

⁸ „Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango: briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le Klasma, l'apoklasma, l'apospasma, de tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque“ (Montandon 1992: 77).

⁹ „Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de frango, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, le fragment, c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le spasmos vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque“ (38–39).

¹⁰ „[...] a fragment appears incomplete, be it a sliver cut off from a larger whole, an unfinished work, or a work that seems insubstantial.“

је филозофска брига усмерена на објашњење фрагмента, али унутар задатих категорија целовитости, потпуности. Насупрот оваквом (апстрактном) интересовању за текстуално порекло фрагментарности, динамика стваралачког процеса и књижевнокритичког мишљења, вођена имагинацијом, поставља питање заснивања *текстуалних почетака* (2004: 34–35). Нужно је, сматра ауторка, феномен фрагментарности сагледавати у међуодносу описаних полазишта, али спрам претпоставке да *фрагмент јесте*, односно да има сопствену конституцију (Isto 35–36; истакла А. П.).

Но, та инхерентна конституција и мимо интерпретативне мреже противуречних полазишта, захтева ипак говор о пореклу. Древност фрагментарног облика, жанровски сагледано, није увек била свезана само за један књижевни род, па ни за само књижевну продукцију. Јер, генеалошка нит фрагментарних форми спушта се до античких времена, и то у двоструком виду: као сачувани фрагмент изгубљене целине дела, али и као форма, засебан (интермедијални) жанр филозофског и књижевног дискурса, а када се узме у обзир афоризам и медицинског дискурса.

Западноевропска мисао Хераклита (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) памти и распознаје по енигматичном, фрагментарном говору који се отима једностраној и завршеној интерпретацији. Иако га Аристотел у *Метафизици* оптужује да се не придржава закона непротивуречности (1062a30-b11), Хераклит у традицији доксографије остаје један од аутора који се често наводи. У нововековној филозофији, од Г. Ф. Хегела (Georg W. F. Hegel, 1770–1831), преко Фридриха Ничеа (Friedrich W. Nietzsche, 1844–1900) до Мартина Хајдегера, на пример, успостављена је херменеутика (п)освајања мрачног Ефешанина, али опет у динамици тумачења издвојених цитата. Диоген Лаертије (Διογένης ὁ Λαέρτιος) у *Животу и мишљењу истакнутих филозофа* наводи да је Хераклитово дело било насловљено *О природи* и да је било у облику „континуираног трактата“, у трима целинама: *О свемиру*, *Политика* и *Теологија*, „[а] поставио га је (спис), како неки кажу, у Артемидин храм потрудивши се да га нејасније напише како би му могли приступити само способни људи и како не би био лако презрен од простог пука“ (цит. према Diels: 1983: 138). Милош Н. Ђурић (1892–1967) у *Историји хеленске књижевности* поводом Хераклита бележи:

Хераклит је у прози написао спис *О природи*, где је резултате свог размишљао изнео на кратак аподиктички начин, у сажетој и надахнутој краткоћи, у антитезама пуним скривене хармоније, у профетском и хејератском тону, у афористичким и сликовитим наговештајима, али је био тешко разумљив, и зато је већ у старини добио надимак „тамни“. (2003: 481–482)

Хераклитово стваралаштво је, напослетку, попут других дела досократовских филозофа поделило судбину изгубљене целине,¹¹ остајући, међутим, парадигма гномичног исказа. Уз питагорејски жанр, хераклитовске загонетне гноме, посвећене божици дивљине,¹² текстуално надрастају текстолошку и рецепцијску условљеност,¹³ постајући метонимијски

¹¹ „Фрагмент [Хераклита; додала А. П.] овде значи 'комадић, крхотину књиге која је изгубљена'.“ (Quignard 2005: 46)

¹² П. Кињар у 13. одељку књиге *L'homme aux trois lettres* који посвећује Ефешанину бележи: „Прометеј је украо ватру с неба и донео је људима. Хераклит је украо језик из ваздуха и закопао га у писму“ („Prométhée a volé le feu au ciel et l'a donné aux hommes. Héraclite a dérobé la langue à l'air et l'a enfouie dans l'écriture.“; 2020: XIII)

¹³ К. Елијас на примеру Хераклитовог дела указује на разнолике начине *присвајања* фрагментарног дискурса сходно методолошкој апаратури и интерпретативним полазиштима којима истраживачи располажу. Наиме, ауторка наводи студију Чарлса Кана (Charles Kahn) *The art and thought of Heraclitus: an edition of the fragments with translation and commentary* (1979) где је Хераклитова изгубљена књига „материјализована“ генерисањем фрагмената, док се Т. М. Робинсон у „његовом“ *Хераклиту* (Heraclitus, 1987) маркирати како је хераклитовски фрагмент интенционално афористичан и незавршен (2014: 38).

знак филозофског и књижевног жанра *апофтегме*¹⁴ (уп. Elias 2014: 37). Збирке у којима су старогрчке апофтегме сабирани називају се апофтегматама попут чувене сабране из Плутархових дела, а стекле су и хришћанску варијанту – *Apoftegmata patrum* – зборник египћанских пустињака из 4. века, који на старословенски преведен за време Тирила и Методија као *отачник* или *патерик*, да би се Еразмо Ротердамски (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1466–1536) у ренесанси, почевши од 1500. до 1536. године, окренуо пракси сабирања пословица, саставивши чувену збирку *Adagia (Collectanea Adagiorum, 1500; Adagiorum chiliades tres, 1508)* која је, на концу ауторовог живота, окупила 4151 римску и античку изреку,¹⁵ остваривши у оно време изузетан одјек међу читаоцима. Занимљиво је да Еразмо моћ изреке сликовито објашњава драгуљима, семеном горушице у чијој је основи „семантичка експанзија бесконачног малог безграничном, грануларног ка глобалном“ (Hui 2019: 90). Језгровитим, афористичким стилем Е. Ротердамски написао је 1516. и саветодавни приручник хришћанском владару *Institutio principis Christiani*.

У фрагментарном стању услед деструктивности протока времена сачувана су и друга дела античке и римске књижевности, попут лирике ранохеленске песникиње Сапфо (Sapphō). Наиме, све што је остало од њеног песништва, осим химне посвећене богињи Афродити, познајемо захваљујући сачуваним одломцима. Јелена Пилиповић, међутим, у монографији *Locus amoris: дијалогско читање Сапфине поезије* (2014: 9–18) скреће пажњу да њена фрагментарност може бити и траг *чудновате креативности*. И заиста врло је тешко с поуздањем у књижевноисторијску бистрину фактографије говорити да ли је фрагментарност гласа античких писаца и филозофа продукт рецепције, преписивачке и архиварске делатности суочене са радом времена, дакле *принудна форма*, или је пак тај глас у себи поетички већ био жижно сабран у оквире кратких форми. Отуда, К. Елијас говорећи о античком фрагменту, напомиње да је његова предикација узглобљена између категорија намере и принуде (*intentional vs. unintentional*; Elias 2014: 41), односно дискурзивне и поетичке интенције, с једне стране и предикције принуде, с друге. Када је реч о принудном дефинисању/постојању фрагмената, међутим, поједини истраживачи показују да свођење читавих опуса на сачуван, појединачан цитат није увек била ствар нужности губитка у историјском трајању, већ је често била и последица диригованог деловања. Тако, француска историчарка римске књижевности Емануела Рајмонд-Дифолер (Emmanuelle Raymond-Dufouleur), показује утицај меморијалних санкција (*damnatio memoriae*) римског Сената у првом веку нове ере. Ауторка, између осталог, наводи пример сенатора Аула Кремуција Кордуса (Aulus Cremutius Cordus) чије је дело пресудом у потпуности уништено. Захваљујући историчару Тациту и неколицини античких писаца сачувани су наслови или појединачни одломци (2016: 47).¹⁶

Разнолики одломци античких писаца подстицали су лекционистичку, архиварску праксу баштињења, колико и тумачења, сачуваних фрагмената, али су истовремено и провоцирали мисао и стваралачку праксу. Јер, како пише Роберт М. Брајн (Robert Brain) у поглављу „The Romantic Experiment as Fragment“, ако се комад није квалификовао као фрагмент [у жанровском смислу], „он је ипак нудио велики потенцијал, ако би се његов случајни или нехотични карактер, могао преобразити у одлучну и намерну изјаву о фрагментацији“ (2007: 227; цит према. Sandford 2016: 27). Међутим, фрагменти нису само

¹⁴ 3. Шкроб описујући историјски развој афоризма у студији *Književnost i povijesni svijet*, захвата и апофтегму као један његов облик и/или облик њему сродан: „Srednji je vijek, sklon gnomi, popularizovao posebnu karakterističnu vrstu takva izražavanja, apoftegmu. 'Kako je god apoftegma', ističe Verweyen, 'oblikovana u pojedinačnom slučaju – bilo kao duhovita replika na izravno pitanje, bilo kao pouka koju podaje stvarno zbivanje, a sažeta je u poslovičnu formulu – uvijek proizlaze takva dicta, 'ex occasione quapiam pronunciata [kako će ih kasnije deindirati izdavač isusovac], uvijek se izjava izvodi iz konteksta fактичнога zbivanja'. Тако апофтегма у неку руку одговара анегдоти“ (1985: 105).

¹⁵ Ово ремек-дело Е. Ротердамског је у целини 2010. дигитализовано и постављено на сајт: <https://web.archive.org/web/20110619002744/http://sites.univlyon2.fr/lesmondeshumanistes/category/adages-erasme/>.

¹⁶ Рад је доступан на е-адреси: <http://books.openedition.org/pur/46012>.

провоцирали филозофску мисао јенских романтичара, већ и стваралачки, књижевноуметнички рад ранијих писаца. Тако су, на пример, дело Марка Аурелија *Мисли* и форма „истргнутих мисли“ (*pensées détachées*), те крњи стил / стил реза („style coupé“) заинтересовали читалачку публику с почетка 16. и 17. века у Француској (Chassay 2002: 238).¹⁷ Поред огромног успеха Еразмове збирке, успех су имали и Монтењови *Есеји* (1580) који су раскинули са традицијом кохерентног, чврстог дискурзивног излагања. Када је Мишел Монтењ (Michel de Montaigne, 1533–1592) издао прву књигу *Есеја*, он је, како запажа М. Б. Талеб-Кијар (Mohamed Bouya Taleb-Khyar) у есеју „И то је Монтењ: фрагментарно писање о себи“ [„Et c'est de Montaigne: l'écriture fragmentaire de soi“] на страницама 26. броја часописа *Littératures*, изабрао да пише народним, француским језиком уместо латинским, тада међународним језиком, прозом уместо стиховима у непознатом књижевном роду огледа. Наравно, монтењевску фрагментарност овде читамо као дисконтинуитет кохерентног текста, дакле, као претечу фрагментарног писања и дискурса (уп. Quignard 2005: 42–43). И сâм Монтењ аутопоетички образлаже свој поступак на страницама есеја „Књига“ у другој књизи *Огледа*:

Немам ја другог трупског војника да ми у ред доводи моје делове и парчад, до ли *срећног случаја*. Како ми се појаве моје сањарије, тако их гомилам; час похрле у гомили, час се вуку једна за другом. Хоћу да се види обичан и природан мој корак, тако *поремећен* као што јест. Препуштам се како се затекнем (Монтењ 2017: 111–112; ауторско истицање).

Суспензија реторског, поетичког и жанровског ауторитета прегледне, хармоничне структуре књижевног текста код Монтења је резултирала експерименталном формом *есеја*, која је унутар текстуалности, дискурзивног поретка конституисала модерну фигуру сопства, субјекта у кретању кроз потезе писања. Хуго Фридрих (Hugo Friedrich, 1904–1974) у монографији *Montaigne [Монтењ]* маркира значењску скалу која је положена у процес одабира наслова као ДНК дела,¹⁸ али и на слојевитост монтењевског манира при именовању сопствене књиге мимо паратекстуалне регије, када говори о њој у смислу књижевне продукције: „моја књига“, „моји списи“, „моји комади“, „та сећања“, осим ако не говори презриво „тај сноп“, „та папазјанија“, „та рапсодија“, „моје поломљене гране“ и сл. (1970: 353–354). Напоследку, појашњава Х. Фридрих, М. Монтењ је „драговољно задржао 'essai' (и 'essaiet') да би означио своју интелектуалну методу, стил живота, искуство сопства“ (Friedrich 1970: 364; превод А. П.).

У Монтењево време, у другој половини 16. века живи и ствара енглески филозоф, државник и есејиста Френсис Бејкон (Francis Bacon, 1561–1626). Отац емпиризма, како га памти историја западноевропске науке и филозофске мисли, издаје 1620. *Нови Органон* (*Novum Organum*) на латинском језику у афористичкој форми. Ф. Бејкон насупрот окошталој аристотеловској дедуктивној методи дефинише индукцију, придајући афоризму методолошки значај, јер су његове „кратке, расуте реченице без методичке повезаности“

¹⁷ Жан-Франсоа Шасеј (Jean-François Chassay) аутор одреднице „Fragment“ у *Le dictionnaire du Littéraire* стил *Мисли* Марка Аурелија види као узорни модел за дискурзивне праксе у ренесанси. Међутим, водећи познавалац стоицизма и дела цара-филозофа, Пјер Адо (Pierre Ado) противи се оваквом типу уопштавања, почевши од самог назива Аурелијеве књиге. Француски филозоф наине инсистира на наслову *Самом себи*, дефинисавши их на темељу античких белешки и духовних вежби (видети Ado 2016: 67–90).

¹⁸ Ђанкарло Мајорино (Giancarlo Maiorino, 1943–) у студији *First Pages. A Poetics of Titles [Прве стране. Поетика наслова]* наглашава изузетну морфолошку и семантичку важност прве стране, наслова као носиоца основне информације дела, ДНК у књижевноисторијском луку од ренесансе до постмодерне. На почетку књиге, аутор прибегава и сликама из архитектуре како би започео промишљање поетике наслова. Наслов и приступна страница је попут *фасаде, прочеља* књижевноуметничкој творевини, јер ослоњава и, истовремено, чува, окупља унутрашњост, тј. језгро његових поетичких, естетичких, идејно-филозофских елемената (Мајорино 2008: 3). О значају поетике наслова говорила је Светлана Шеатовић, тумачећи лирске циклусе у српској књижевности (вид. Шеатовић Димитријевић 2014: 85–101).

најстарији облик проматрања и истраживања истине. У наредном делу, *О достојанству и увећању науке (De Augmentis Scientiarum)* из 1623. енглески филозоф излагање помоћу афористичког исказа супротставља методичком предавању¹⁹ које је одвећ оптерећено примерима, објашњавањима: „Напокон, афоризми, будући да износе тек делове науке и у неку руку само комаде, подстичу да и други нешто додају и привреде. Методично предавање, тиме што поносно показује потпуну науку, сместа људе успокојава као да су већ постигли највиши циљ“ (Бејкон; цит. према Шкроб 1981: 108). Фрагментарну организацију текста има и Лајбницова *Монадологија (Monadologie)* из 1714. али ово чувено дело немачког полихистора, како то запажа Рони Ренгел у *Микрозофији*, „тендира систематичност“ (2018: 55).

Отада, од Монтењовог и Бејконовог доба, па до романтизма под утицајем збирки античких фрагмената, афористичког израза обликована је засебна пракса фрагментарног *онеспикојавајућег* говора, говора који провоцира на учешће у обликовању смисла. Француски песник, преводилац и драмски писац Теофил де Ви (Théophile de Viau, 1590–1626) 1623. године штампа, како наводи Жан-Франсоа Шасеј (2002: 238) у поменутој одредници француског речника литературе, *Фрагменте комичне историје [Fragments d'une histoire comique]*, да би се 1665. године појавиле *Максима (Maximes)* Ларошфукоа (François VI, duc de La Rochefoucauld, 1613–1680). Ларошфукоово дело,²⁰ међутим, не наставља тек низ публицистичке моде фрагментарног текста, већ заснива нови поетички модел модерних максима – жанр *мисли*. Након пет година од *Максима*, биће публиковане и знамените *Мисли* Блеза Паскала (Blaise Pascal, 1623–1662) 1670, док Лабријер (Jean de La Bruyère, 1645–1696) 1688. штампа *Карактере (Les caracteres de Theophraste: traduits du grec, avec Les caracteres ou les moeurs de ce siecle)*,²¹ изнашавши подршку за модел писања у форми „разуђеног низа исечака текста“ у античком жанру (Quignard 2005: 18–19). Занимљиво је да ће улога Лабријера за аутора књиге *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La*

¹⁹ Витомир Теофиловић у есеју „Афоризам као књижевна врста“ истиче Бејконов значај за развој афористичког облика: „По чему је, из Беконове перспективе гледано, Афоризам изнад Методе? Пре свега по томе што се односи на суштину, на 'најдубљу бит науке', без изузетка. У противном би били 'сасвим смешни', то јест не би заслуживали тај назив, не би били валидни. Њих се не тиче ништа случајно, споредно, варирајуће; њихова је једина грађа 'велико мноштво опажања', доведених до свог најбитнијег заједничког именитеља. Овако дефинишући досег и вредност афоризма, Бекон је свестан да писац афоризама не може бити било ко. Напротив, то може бити само човек дубоко прожет науком, 'свестрано и поуздано образован за књигу', из чије се образованост и спонтано ('у мождини') ствара афоризам као највиши вид сазнања суштине.

Осим што је афоризму придао врховни сазнајни статус, Бекон је значајан и као претеча модерне идеје о отвореном делу. Бекон је импресионирало и то што афоризам, износећи на видело део (комад) науке подстиче 'да и други нешто додају и привреде', за разлику од методичког начина излагања, који привидном свеобухватношћу производи код људи спокој 'као да су већ постигли највиши циљ'.

За разлику од данашњег афоризма, који се најчешће згуснуо у само једну реченицу, Беконови су били читави мали есеји“ (1992: 76).

²⁰ Ларошфукоово дело српска публика је имала прилику да упозна 1844. године, и то у преводу и избору Јована Петрова, у трећем тому збирке *Збирка разних полезних предмета*, где су се уз мисли Ларошфукоа нашле и Паскалове, као и цитати Русоа, Хердера. На страници 124. и 125. штампано је поглавље „Основнополажења. (По Рошефуколу)“ са осам Ларошфукоових фрагмената, а на 125. и 126. пет мисли Блеза Паскала, обједињене насловом „Високе мисли. (по Паскалу)“. Књига је штампана у Београду, у штампарији *Књигопечатњи Княжества Србског*, а њен дигитализовани формат другог издања дала је Народна Библиотека Србије (<http://digital.bms.rs/pub.php?s=R19Sr-III-129/3>).

Шири одабир доноси писац Милутин Ускоковић 1914. када преводи *Максима* за С. Б. Цвијановића.

²¹ Драгослав Илић је за издавачку кућу *Просвета* превео ово дело на српски 1953. године. Предговор је уз књигу *Карактери или Нарави овога века* писао Миодраг Ибровац (в. 1953: 7–31). Постоји и превод Љиљане Прошић која донеси 1969. избор из дела за *Рад*, али је први превод Лабријера српској књижевности дао још Доситеј Обрадовић за време Карађорђево Србије. Ненад Крстић у студији *Француска књижевност у српским преводима (1775–1843)* подсећа на одушевљење Павла Поповића Доситејевим познавањем и превођењем Лабријеровог дела (1999: 140). Аутор *Живота и прикљученија* је, наиме, превео једну епизоду из *Карактера* и у *Собранија разних наравоучителних вешчеј в ползу и увеселеније*. Детаљније о Доситејевом поступку и особеностима превођења са француског језика видети треће поглавље Крстићеве монографије „Доситеј Обрадовић као преводилац из српске књижевности“ (1999: 69–156).

Vrùère [Техничка nelaгода у погледу фрагмената. Оглед о Жан де Ла Бријеру], Паскала Кињара бити пресудна у обликовању фрагментарног дискурса. Наиме, П. Кињар назначавала да је Лабријер први системски „саставио књигу у фрагментарној форми“, прогласивши га модернијим писцем од Монтења, Ларошфукоа, Паскала (Исто: 16–17).

Оно по чему је Паскалов рад пак, са друге рецепцијски распрострањеније стране, остао знаменит, премда је само издање *Мисли* оптерећено текстолошким упитима о ауторској вољи и текстовном редоследу фрагмената, како види Лисјен Голдман (Lucien Goldmann, 1913–1970) у есеју „Парадокс и фрагмент“ из студије *Скривени Бог (Le Dieu Caché, 1955)* јесте присједињавање смисла фрагмента реторско-онтолошкој матрици парадокса:

Ако је парадокс једина одговарајућа стилска фигура помоћу које може да се изрази мисао која тврди да је истина увек јединство супротности, онда је фрагмент једина одговарајућа изражајна форма једног таквог дела чију основну поруку представља тврдња да је човек парадоксално биће, истовремено узвишено и ништавно, јако и слабо. (1980: 311)

Истовремено, *Мисли*, вели Л. Голдман, су трагичко дело, а за њега „постоји само један облик који би био ваљан, а то је облик фрагмената, који представља трагање за редом, али трагање које се није завршило успешно и коме не може ни да успе да се приближи том реду“ (Исто: 312). Паскалово „парадоксално ремек-дело“, закључиће француски структуралиста, јесте „довршено управо по својој недовршености“ (Исто). Паскалова књига *Мисли*, дакле, постала је својеврстан амблем за форму, мисли, максиме, сентенце.

Но, рецепцијска сенка Паскалових *Мисли*, пада преко свих наших погледа на проблем фрагментарног толико снажно да је феномен фрагментарности симплификован. Наиме, у раду „Productivité d’un malentendu théorique le «fragment» pascalien“ [„Продуктивност теоријског неспоразума паскаловског 'фрагмента'“] француски књижевни критичар Александар Гефен (Alexandre Gefen, 1970–) упозорава на ширину и продуктивност теоријског неспоразума у погледу паскаловске праксе писања. Дуг је пут од филолошког, реторичког, херменеутичког, филозофског и метафизичког концепта паскаловског фрагмента до Паскалових *Мисли*, назначавала аутор, уколико постоји књижевнотеоријски и књижевнокритички консензус о њиховој суштинској, категоричкој недовршености.²² Зато је, између осталог, и Голдманово тумачење нехотично обележено признањем „идеолошког неуспеха“ (Gefen 2002: 43). Како би се избегле замке теоријског мишљења, А. Гефен уместо једне теорије предлаже „да теорију *фрагмента* заменимо не *теоријама* фрагмената, већ теоријом *паскаловских фрагмената*: у оној мери у којој је текст *Мисли* извор свих наших теорија о фрагменту“. Премда аутор овде не представља методолошки ни таксативно садржај „свих наших теорија о фрагменту“, он инсистира да се читање Паскалове књиге одвоји од интелектуалног тропизма који фрагментарност апостериорно приписује делу, и то тако што би се такви интерпретативни поступци одвијали у суперпонирању хетерогених теоријских пројекција које су њоме изазване,²³ те кроз увиде у различите реторске и дискурзивне процедуре писања којима су *Мисли* обликоване.

Начелно говорећи, ренесансна линија фрагментарног говора европске књижевности која је потекла од монтењевске жице експерименталне, лабаве форме есеја, преко бејконовског методолошког пута, те француских моралиста и Паскаловог искуства писања,

²² „Mais si la critique s’accorde pour reconnaître, et donc pour lire, par delà la contingence de l’inachèvement de l’*Apologie*, un inachèvement essentiel, catégoriel, il y a loin cependant entre une conception philologique, rhétorique, herméneutique, psychologique, ou encore métaphysique, du fragment pascalien [...]“ (Gefen 2002: интернет)

²³ „À nous de substituer à une théorie du fragment non des théories du fragment mais plutôt une théorie des fragments pascaliens : dans la mesure où le texte des *Pensées* est à l’origine de toutes nos théories du fragment, il ne peut être lisible que dans la superposition des projections théoriques hétérogènes qu’il a lui-même suscitées, une typologie des pratiques pascaliennes permettant, il me semble, de tracer la topologie de la notion de fragment.“ (Gefen 2002: web)

па све до постхумно објављених мисли Жозефа Жубера (Joseph Joubert, 1754–1824) из 1838,²⁴ представља један модалитет обликовања фрагментарног дискурса. Међутим, Ф. Сузини Анастопулос стваралаштво Ж. Жубера одваја од строге праксе моралиста, па и од Паскала, прихватајући да је Ларошфукоова максима „претерано затворена“ и „савршено завршена“ (1997: 20). Ни К. Елијас у традицији француских моралиста неће препознати перформативни потенцијал фрагментарности (2004: 9). Сличан реторско-онтолошки механизам дириговане затворености текста промишља и Морис Бланшо када говори о *Мислима* у есеју „La main de Pascal“ [„Паскалова рука“] из књиге *Le part du fue* [*Удео ватре*²⁵], штампане 1949. М. Бланшо испрва инсистира на демистификацији молитвеног тона, лутања, нецеловитости, потцртавајући ауторитативну позицију Паскалове мисли која долази завршена, са јасном путањом апологетске аргументације:

[...] јер ове страшне слике су дело писца који није ни уплашен, ни изгубљен, ни муцав, већ напротив, задивљујуће промишљен, језички способан, свестан најчистијих речи које изазивају осећања које он жели створити, човек који је промишљао о овим речима, о њиховом следу, који их *намерно бира* због њиховог учинка и зна потрести другог, јер је суверени господар себе (1949: 250; истакла А. П.).²⁶

Мисли Паскалове и *Мисли* које читамо већ три века, према француском филозофу, не пребивају у реторско-онтолошкој истоветности, јер оне су „усклађен дискурс у коме исувише лепа форма руководи читаоцем“ (Isto: 254), предодређене да „служе вери“, написане „у перспективи савршено уређеног дела“ (Isto: 261). Међутим, закључиће М. Бланшо, „Паскала можемо кривити и оправдавати више но иког другог“, јер „је живи Паскал који пројектује и уређује дело, али га већ *мртви Паскал пише*“²⁷ (1949: 262; истакла А. П.). Мртви нас, дакле, уче читању у оној мери у којој смрт обелодањује прекид, те *тајну објаву* сваке књиге – *non possum legere* – њену *запечаћеност*.²⁸ *Мисли* отуда бивајући достојне писања и читања, своју славу претварају мноштвом читања пак у „збуњеност, лаж која поништава ту славу и ту књигу“ (Isto).²⁹ Занимљиво је да ће се Бланшоова проблематизација Паскала поклопити са каснијим разумевањем П. Кињара иако је аутор студије о Лабријеру оштри противник онтологизације фрагмената. Наиме, П. Кињар, прогласивши Лабријера модернијим од Паскала у III одељку књиге, пише да су паскаловске рефлексике „једначене и гушене без прекида под царством халуциниране истинитости“ (2005: 17), а да кохерентност која смета М. Бланшоу долази заправо од приређивачког рада и ауторове смрти (Isto: 46).

Упркос Бланшоовом инсистирању на дискурзивној монолитности непокретљивости Паскаловог писања, Александар Гефен га описује унутар вектора блискости, као *облик мајеутике*. Пратећи *природност*, у име „стварног присуства“ човека / ауторског гласа,³⁰

²⁴ У питању је издање *Recueil des pensées de M. Joubert* које је приредио Шатобријан (François-René de Chateaubriand, 1768–1848). Видети: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k704177.pdf>.

²⁵ Превод на енглеском језику је насловљен са *Work of Fire* (1995, превела Шарлота Мандел).

²⁶ „[...] ces images terribles sont le fait d'un écrivain ni effrayé ni égaré ni balbutiant, mais au contraire admirablement réfléchi et capable de langage, parfaitement conscient des mots les plus propres à produire les sentiments qu'il veut faire naître, un homme qui a médité sur ces mots, sur leur ordre, qui les choisit délibérément pour leurs effets et sait bouleverser les autres parce qu'il est souverainement maître de soi.“

²⁷ „C'est Pascal vivant qui projette et dispose l'œuvre, mais c'est Pascal déjà mort qui l'écrit.“

²⁸ М. Бланшо овде подсећа на Исајине речи тајне објаве: „И свако виђење биће вам као речи у запечаћеној књизи, који дају човеку који зна читати говорећи: 'Читај то', а он рече: 'Не могу, јер је запечаћено‘“ (Исаја 29: 11–12).

²⁹ „Dans tout livre, écrit et lu par quelqu'un digne de l'écrire et digne de le lire, il y a ce « Je ne puis écrire, j e ne puis lire » qui est au fond du langage, mais le Non possum legere, plus le livre qui en résulte est digne d'être.“
lu et écrit, plus cette gloire tourne à sa confusion et devient son mensonge, qui rend nuls et cette gloire et ce livre.“ (Blanchot 1949: 262)

³⁰ А. Гефен упућује на следећу Паскалову мисао: „Кад наиђемо да природан стил, просто смо зачуђени и очарани, јер смо очекивали да ћемо наћи писца, а налазимо човека“ (Pascal 1965: 15; в. Gefen 2002: интернет).

поједини фрагменти дискурзивним поступцима приближавају се, постају сразмерни људској беди и људској непотпуности (2002: веб):

Јер, најзад, шта је човек у природи? Ништавило у погледу на бескрај, све у погледу на ништавило, средина између ничега и свега. Бескрајно далеко од тога да схвати крајности, њему су смер ствари и њихов праузрок несхватљиво скривени у једну недокучиву тајну.

[...]

Упознајмо дакле свој домашај. Ми смо нешто, а нисмо све; оно што имамо од бића ускраћује нам познавање праузрока, који потичу из ништавила; а то мало што имамо од бића скрива нам појам о бесконачном (Paskal 1965: 32, 34).

Гносеолошки човек је одређен средокраћом између ништавила и бескраја, трагично ускраћен за целину сазнавања бића, али „то мало што имамо од бића“ (истакла А. П.) скрива појам бесконачног. Да би овако замагљен метафизички простор бесконачности, мимо рационалности, био отворен у процедурама писања, техникама краткоће и руптуре текстовности чији би облик посведочио лик човека који „природно“ говори, међутим, била је неопходна дијалектичка покретљивост и епистемопедагогика немачког романтизма, постулирање „сталне унутарње симфилозофије“.³¹

Романтичарски пројекат фрагментарности, који представља и почетак теоретизације фрагментарног дискурса према мишљењу К. Елијас (2004: 71), заснован је у Шлегеловим фрагментима у часопису *Lyceum der schönen Künste* 1797, јенским предавањима о трансцеденталној филозофији 1800. године, потом настављен на страницама часописа *Athenäum* (1798–1800), где заједнички пишу браћа Шлегел, Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834) и Новалис (Novalis, 1772–1801).³² „Фрагмент је књижевни облик којим је Фридрих Шлегел, заједно са кругом људи око њега, удахнуо нови живот. Томе је допринела и лектира француског афористичара Шамфора“, наводи Драган Стојановић у поговору „Мислилац романтизма Фридрих Шлегел“ избора *Иронија љубави* (Београд: Zepher Book World, 1999), те и сâм Ф. Шлегел (Friedrich von Schlegel, 1772–1829) о својим фрагментима говори као о својеврсној „шамфордијади“, али и као о ’клицама’, ’ембрионима’, ’цветовима који треба да понесу плод’, па чак и као и ’кокошјим јајима“ (Stojanović 1999: 305). У студији *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* из 1978. [Књижевни Апсолут: теорија књижевности немачких романтичара] Филипа Лак-Лабарта (Philippe Lacoue-Labarthe, 1940–2007) и Жан-Лика Нансија (Jean-Luc Nancy, 1940–2021) свезаност немачког романтичарског фрагмента за француски медитативни дискурс још једном је потврђена, јер аутори наводе како су преко Шамфорових³³ потсхумно објављених *Pensées, Maximes et Anecdotes* (1795), јенски филозофи упућени на „традицију“

³¹ В. Шлегел у 20. фрагменту из „Поленовог праха“ појашњава појам симфилозофије: „Ако се у саопштавању мисли наизменично смењују апсолутно разумевање и апсолутно неразумеваше, то се већ може назвати филозофским пријатељством. Ни са нама самима ствари не стоје боље. И зар је живот мислећег човека нешто друго до стална унутарња симфилозофија?“ (Шлегел 2021: 24)

³² Драган Стојановић напомиње да је неким фрагментима немогуће одредити прецизну атрибуцију: „Карактеристично је, свакако, и то што су у *Атенеуму*, измешани заједно са с Фридриховим, објављени такође фрагменти Августа Вилхелма, Новалиса и Шлајермахера, с тим што је неке Фридрих мало дотерао, неки су плод заједничког рада, разговора или преписке [...]“ (Stojanović 1999: 306).

³³ *Максима и мисли* Шамфора преводи на српски језик 1914. године Јелена В. Торковић у издавачкој кући С. Б. Цвијановића, а Јован Скерлић прилаже књижевну студију писану у Лозани, 1899–1900. за текст предговора. О књижевном стилу Себастиан-Рок-Николе Шамфора, омиљеног књижевника предреволюционарних париских салона, Ј. Скерлић је записао: „Мисли Шамфорове, писане једним дахом, неуглађене и неприпремљене за штампу, одликују се крепким, јасним, лапидарним стилем, а нарочито обиљем неусиљенога духа. Шамфор се са разлогом сматра за једног од најдуховитијих људи свога доба“ (1914: 53).

енглеских и француских моралиста“, Шатсберија и Ларошфукоа, да би преко Паскала захватили и монтењевско медитативно наслеђе које успоставља модернистичку парадигму. Сличног је става и Андреј Васаер (Andrew Wasser) који у есеју „Form and Fragmentation. Romantic Legacies“ [„Форма и фрагментација. Романтичарска завештања“] из студије *The Work of Differance: Modernism, Romanticism and the production of literary form*, штампане 2016. године, истиче како „из чисто формалне перспективе, романтичарски фрагмент тешко може бити нов“. Фридрих Шлегел који је био „опседнут фрагментарном формом“, наставља аутор, био је инспирисан не само својим истраживањима класичне филологије већ и *Мислима* Шамфора, Шетсберијем, а вероватно и Паскаловим *Мислима* и есејом Монтења (2016: 27). Отуда, немачки романтичари кроз фрагменте добијају наслеђе жанра које, француски филозофи Лаку-Лабарт и Нанси, одређује тростепеним (спољним) особинама:

1. Релативна (есејистичка) недовршеност дела и одсуство дискурзивног развоја предмета мишљења или сваког његовог појединачног дела;
2. Разноликост и мешавина објекта који се третирају као појединачни скуп делова;
3. Јединство делова које је, напротив, успостављено *изван дела, у субјекту који се у њему види, или у изреченим судовима* (истакла А. П.).³⁴

Лабартовско-нансијевко позиционирање концепта романтичарске фрагментарности преузело је на себе парадоксалност романтичарског фрагмента, подстакнуту дијалектичким кретањем између делова и целине (видети Lacoue-Labarthe, Nancy 1988: 63), тј. фрагмент у својој сингуларности је апоретично увек са структуром *више од један – plus d'un* која потврђује присуство другости/целине (Isto: 64). Уочљиво је, међутим, да двојица француских књижевних критичара раздвајају романтичарски фрагмент од његове етимологије по којој је фрагмент део (изгубљене, сломљене целине) као и да не наглашавају моменат прелома (1988: веб), што се коси са његовом перцепцијом у 20. и 21. веку. Наиме, Елизабет Венинг Харис (Elizabeth Wanning Harries) у студији *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century* из 1994. напомиње како смо (модернистички) склони да фрагменте видимо као „радикално дисконтинуиране облике, који одржавају нестабилне, децентриране универзуме“, али да, томе насупрот, „романтичарски фрагменти у 18. па и фрагмент у 19. веку нису нужно били знаци сломљене стварности“ (Wanning Harries 1994: 34).³⁵ Јер, јенски романтичари признају „суштинску недовршеност“ фрагмента, али тек пошто су појам тоталитета означили као „немогући идеал“ (Isto: 42) и пошто су фрагменте поистоветили са клицом, семеном или како је писао Новалис, за прахом, микрочестицама полена. Алудирајући на поредак органског, на раст и самообликовање, фрагменти као књижевно семе, дакле, учествују у самоформирању, у узрастање сопства. Управо ову чињеницу маркирају преводиоци *Књижевног Апсолута* на енглески језик Ф. Бернард (Philip Barnard) и Ч. Лестер (Cheryl Lester) у предговору.

Што се пак оригиналности романтичарског фрагмента тиче, видели смо, нема новине у смислу књижевноуметничке продукције форме, али, сматра Андреј Васаер, он је оригиналан у „смислу његових филозофских циљева“, јер је настао као одговор на филозофски проблем (2016: 17). Филозофкиња Стела Станфорд (Stella Sandford, 1960–) у

³⁴ „For the moment, however, let us observe that, along with the fragment, the romantics receive a heritage, the heritage of a genre that, at least externally, can be characterized by three traits: the relative incompleteness (the "essay") or absence of discursive development (the "thought") of each of its pieces; the variety and mixture of objects that a single ensemble of pieces can treat; the unity of the ensemble, by contrast, constituted in a certain way outside the work, in the subject that is seen in it, or in the judgment that proffers its maxims in it. To underscore the importance of this heritage is not to belittle the originality of the romantics.“ (Lacoue-Labarthe, Nancy 1988: веб)

³⁵ “We tend to think of fragmentary forms as radically discontinuous, reflecting a discontinuous, unstable, uncentered universe. The world is in chaos, and we represent that chaos in fragments. In the eighteenth century, however, and even into the nineteenth, fragments were not necessarily signs of a broken reality.”

чланку „The dream is a fragment“ из 2016, истражујући концептуалну логику сна и фрагментарности, а не улазећи у генеалогiju појма фрагмента, истиче да се романтичарски фрагмент као одговор на филозофски проблем „може глосирати као проблем 'презентације нерепрезентативног' (25). Станко Влашки у помињаном есеју „Трансцедентална филозофија у перспективама романтичарске фрагментарности“ нуди прилежну динамику настанка романтичарског фрагмента као својеврсног антифундаменталистичког (Фихтеовог) одговора на Кантову филозофију *Критике чистог ума* чији је био савременик, али и Новалисове критике Кантовог критичког идеализма. Наиме, прецизира С. Влашки, Фихтеово и Новалисово деловање покренуто је раскидом између појма јединства филозофског мишљења и јединства филозофског система, које је код Канта имало априорни статус кроз идеју целине сазнања:

[...] која се манифестује кроз систем чистих појмова, *регулише* искуствено сазнање утолико што она јесте „уопште оно што једино може сазнању да прибави посебну врсту јединства, тј. јединства система, без којег јединства наше сазнање јесте нешто фрагментарно (Kant 2005: 99–100; цит. према Vlaški 2015: 72; истакао С. В.)

Међутим, однос романтичара према Канту као и статус Кантовог дела у раздобљу романтизма никако не сме бити једнообразно интерпретиран. Исаија Берлин (Isaiah Berlin, 1909–1997) у Мелоновим предавањима која је држао у Националној уметничкој галерији у Вашингтону (1965), а која су доцније објављена на основу Би-Би-Сијевих транскрипта под насловом *Корени романтизма* Имануела Канта спомиње као *спутаног романтичара* поред Ј. Г. Фихтеа, „специфично моралног филозофа“ чије је дело засновало романтичарску епоху (2012: 82). Кант није могао предвидети, а ни бити свестан да његове тврдње о самопотврђивању људског бића у свесном одабиру, слободној вољи, мимо детерминизма могу имати „необично револуционарне и разорне последице“ (Berlin 2012: 90) као што није могао наслутити друштвено-политичке реперкусије романтичарске фигуре генија и категоричког императива генијалности (видети Проле 2013: 161–164). У прилог овом вишестраном односу према наслеђу Кантове филозофије може се прочитати и 357. Шлегелов фрагмент из *Атенеума*:

Од добре Библије захтева Лесинг алузије, упуте, претходне вежбе; одобрава и таутологије које вежбају оштроумност, алегорије и примере, које на поучан начин задевају оно што је апстрактно; и гаји поуздање да су објављене тајне одређене да постану умске истине. Коју су књигу, као приличнију овом идеалу, филозофи могли изабрати за своју Библију од *Критике чистог ума*? (2021: 89).

Раскид филозофског мишљења и филозофског система, дакле, није поједностављен пројекат укидања модела систематизације знања мобилизацијом кратких форми излагања, већ корени у једном онтолошки и епистемолошки дубљем питању – питању односа језика и умствене структуре. Још од антикантовског трактата Јохана Георга Хамана (Johann Georg Hamann, 1730–1788) *Метакритика нуризма ума* који је остао у скицама, незавршен и необјављен за живота филозофа, да би касније задобио систематичну обраду у Хердеровом делу, проблематизован је однос језика и мисли. Према мишљењу „северњачког мага“³⁶ мисао не постоји сама за себе, већ је омогућена и обликована језиком: „целокупна способност мишљења почива на језику“ (Hamann 1967: 222; цит. према Prole 2004: 180). Премда је симптоматична чињеница да се питање позиционирања језика и ума разрешава унутар „загонетног“, „фрагментарног“, „сибиланског“ (Wohlfahrt 1984: 401; цит. према Prole 2004:

³⁶ Више о Ј. Г. Хаману у: Грубачић, Слободан. *Историја немачке културе*. Сремски Карловци-Нови Сад, 2001, стр. 257.

178) стила писања, Д. Проле упозорава да се у Хаману не може пронаћи претеча двадесетовековних аналитичара и представника тзв. „језичког обрта“ у филозофији (Isto: 181). Међутим, Хаманова теза „да су проблеми ума заправо проблеми језика ('језик је средиште неспоразума ума са самим собом'; Namann 1967: 222)“, премда собом повлачи низ тешкоћа у примени на пољу филолошке терминологије, „постулира будући романтичарски кредо, који се састоји у уверењу да се до жељене јасноће и прецизности не може допрети систематичном и конзистентном научном појмовношћу, будући да је она све друго, само не јасна и разговетна“ (Isto). Отуда, дакле израња Шлегелова крилатица записана у *Филозофским годинама учења*: „Права форма универзалне филозофије су фрагменти. –“ (1999: 128; II 1029), јер су само они с ону страну поверења у кохерентност системског излагања и доследни човековој природи, јер „Сваки човек је само парче самога себе. –“ (1999: 128; II 1043). Наравно, пројекат романтичарског фрагмента првобитно је гест филозофске рефлексije:

А. Фрагменти би, кажете Ви, били права форма универзалне филозофије. Форма уопште није важна. Шта, међутим, могу такви фрагменти учинити и бити за највећу и најозбиљнију ствар човечанства, за усавршавање науке? – Б. Ништа осим лесинговске соли против духовне трулежи, можда један циничан *lanx satura* у стилу старог Луцилија или Хорација, или чак *fermenta cognitionis* за критичку филозофију, маргиналије уз текст епохе (Šlegel 1999: 63; 259. фрагмент из *Атенеума*).

Међутим, одвијајући се на трансцендентном хоризонту, он потврђује сопствену парадоксалну природу – онтолошку и епистемолошку жудњу за системом. С тим у вези Станко Влашки пише да упркос томе што је фрагмент упамћен као „медиј презентности романтизма“, није „заштићен од романтичарске парадоксије“, ситуације коју понајбоље описују Шлегелово убеђење да форму филозофије „представља апсолутно јединство“, а да „њу чине фрагменти“ (Vlaški 2015: 70). Том истом свешћу о парадоксалности романтичарске позиције вођен је и Драган Проле који поводом Шлегеловог фрагмента „За дух је једнако смртоносно имати и немати систем. Он ће дакле морати да се одлучи да повеже оба.“, пише на страницама студије *Унутрашњег иностранства*:

Напетост изворне романтичарске ситуације у овом фрагменту доведена је до екстремних размера. Парадоксалност романтичарске субјективности Шлегел је уочио у немогућој „архитектоници“, јер се духовни рад по својој природи усмерава на конституцију система, коју романтичарско незадовољство свим коначним уобличењима субјективности непрекидно и упорно разграђује. Романтичар је дакле принуђен да гради нешто што мора да разгради, уколико не жели да од себе одустане као од духа. Откриваоци парадокса на тај начин су од самог почетка доспели у замке свог властитог открића, прибележивши своја дела условима у којима се граде предивне куле од песка, само зато да би у следећем тренутку биле изложене налетима првог таласа (2013: 232–232).

Но, „меандрирајући рад духа у нестабилном размаку и неминовном колебању између фрагментарности и систематичности“ не описује само позицију романтичарских ствараоца већ захвата и позицију читалаца. Јер, „[с]истем хаотичне филозофије. Трансцендентална арабеска.“ (Šlegel 1999: 127; II 978; подвлачење аутора) изникао на фрагментарности обележен је укупном (дискурзивном, реторско-онтолошким) активношћу фрагмента који поричу саме себе, управо у претпостављеној инстанци уцеловљења која произилази из

херменеутичке моћи читаоца, из власти обухватног „текста епоха“ и чина писања³⁷ и читања. Она је, напоследку, „и моћи *vježbanja razmještanja ontoloških polja*, тако i opravdavana kao organon jednoj budućoj filozofskoj epistemopedagogici“ која према запажању Рони Ренгела у *Mikrozofiji* експлицира субјективност као процес, моћ њене „pozornosti“ (Rengel 2018: 20–21; истакла А. П.).

Осврћући се на чувени 206. фрагмент из *Атенеума*, Морис Бланшо у истоименом есеју „Атенеум“ налази да је романтичарско откривање књижевности у немачком часопису пресудно по томе што показује да књижевност нема другог задатка, сем да се изјасни о себи (1969: 425–435). Иако је самооткриће књижевности унутар немачког романтичарског фрагмента револуционарна прекретница, његово писмо пак не одговара у потпуности фрагментарном захтеву. Наиме, Ф. Шлегел инсистирајући на „у себи затвореној форми фрагмента попут жежа“, вели М. Бланшо, фрагмент води афоризму, тј. *савршеној реченици*. Романтичарски фрагмент, прецизира аутор *Бесконачног разговора*, јесте 1) „концентрисан текст са центром у себи, а не у пољу које чини и други фрагменти“; 2) „текст који изоставља интервал (чекање и паузе) који раздваја фрагменте“; 3) „текст који „не лабави и не отежава односе јединства (целовитости) дела“, већ само ствара нове могућности уцеловљења (Blanchot 1969: 434–435).³⁸ На једној страни, М. Бланшо, дакле детектује промашај, али на другој маркира наслеђе романтичарског фрагмента – „књижевност од романтизма носи у себи питање дисконтинуитета и разлике као форме“, питање које ће бит предато Ф. Ничеу и даље, мимо Ничеа, будућности (Isto: 435).

Занимљиво је и становиште К. Елијас поводом учинка романтичарског стваралачког пројекта фрагментарне филозофије. Ауторка монографије, премда у истраживању изоставља романтичарски афоризам јер у њему не налази перформативну модалност, потцртава однос према супротности. Романтичарски језик афоризама одликује се, напомиње К. Елијас, коезистенцијом супротности (*co-existence of contraries*), што је потом „резултирало формулисањем поетике јединства супротности (*unity of opposites*) и поетике стицаја супротности (*coincidence of opposites*)“ (2004: 72). Овај дискурзивни третман супротности повлачи поетичко-естетички граничник између романтичарског фрагментарног писма и модернистичке фрагментарности. Док је јединство супротности „архаична формула за целину“ карактеристично за период романтизма, стицај супротности изражава парадокс који води модернистичкој носталгији и фрагментацији. Међутим, напомиње К. Елијас, парадокс и код Бланшоа остаје „*par excellence* тековина романтизма“ (Isto). Јенски романтизам, дакле, премда опсецан епистемичким пропозицијама, дискурзивним механизмима ограничења поетичке и идеолошке самозадатости, предао је у литерарно наслеђе текстуалну афекцију фрагментом (могућношћу прогресивне самодовршивости), а одатле, начином ригорозне стишаности, питање усека, белине – отелотворене супротности која (за)даје сваки текст.

Филозофски опус Фридриха Ничеа, обележивши другу половина 19. века, даје значајан и, по многоме пресудан, допринос историји фрагментарног дискурса. Његови рани радови су претежно есејистичког типа, али књиге *О користи и штети историје за живот* (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*) из 1874, *Људско одвише људско* (*Menschliches, Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister*) из 1878, *Весела наука* (*Die*

³⁷ Андреј Васер је у поглављу „Form and Fragmentation“, говорећи о дис/континуитету кантовске бриге за апсолутно у јенској школи, прибележио како „романтичарски фрагменти мобилишу филозофску 'вољу за системом' у новом моделу литерарне праксе“ (2016: 26). Међутим, та целина ка којој они стреме није статична. Кључно је разумети, по А. Васеру, да сваки фрагмент учествује у „пројекту“ тотализације, и то смерајући изван себе ка целини и супституцијом себе за целину (Isto: 28).

³⁸ „Altération peut-être inévitable et qui revient: 1) à considérer le fragment comme un texte concentré, ayant son centre en lui-même et non pas dans le champ que constituent avec lui les autres fragments; 2) à négliger l'intervalle (attente et pause) qui sépare les fragments et fait de cette séparation le principe rythmique de l'oeuvre en sa structure; 3) à oublier que cette manière d'écrire ne tend pas à rendre plus difficile une vue d'ensemble ou plus lâches des relations d'unité, mais à rendre possibles des rapports nouveaux qui s'exceptent de l'unité, comme ils excèdent l'ensemble.“

fröhliche Wissenschaft) из 1882, као и делови *Тако је говорио Заратустра (Also Sprach Zarathustra)* издате 1885, *Антихрист. Проклето хришћанство (Der Antichrist. Fluch auf das Christentum)*, *Сумрак идола (Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert)* и *Ecce homo (Ecce Homo)* из 1888, те посмртно штампана 1910. *Воља за моћ (Der Wille zur Macht)* писане су у фрагментима. Када Ниче пише, подсећа М. Бланшо у тексту „Ниче и фрагментарно писмо“,³⁹ „Важно је, чини ми се, да се отарасимо Целине, Јединства [...] треба распарчати свет, изгубити поштовање према целини“, тада улази у простор фрагментарног, одваживши се на мисао која више не гарантује јединство“ (2004: 184). У том смислу ничеански фрагмент отворио је дискурзивна кретања ка модернистичком искуству *распарчаног света* и према искуству говора, према искуству писања. У *Сумраку идола* Ниче бележи 26. афоризам и стрелицу: „Не верујем ниједном систематичару и склањам им се с пута. Воља за системом је недостатак честитости“ (1999: 26). Ничеово подвижништво мисли и честитост која не гарантује јединство, већ га се ослобађа, није садржано у пуком побијању дијалектике и говору против ње, премда је сматрао „плебејском спекулацијом и начином на који роб размишља“ (Делез 1999: 15),⁴⁰ већ обликује „један други говор, одвојен од дискурса, не негирајући у том смислу, не потврђујући, а ипак остављајући безграничност разлике да се игра између фрагмената, у прекиду и заустављању“ (Исто: 185; истакла А. П.). Бланшоово разумевање ничеанске филозофске праксе, дакле, начинивши усек унутар дискурса, одвојивши могућност фрагментарног говора од поретка, у корист *случаја*, попут трна завлачи се у поре хоризонта превласти метафизике, али и у ћелије фукоовских дискурзивних решетки, у лакуне паноптикума, одакле опомиње *жамором оспоравања* на простор слободе.⁴¹ Фрагментарно писмо, настајући из милости непривилегованог места, мимо дискурзивних и књижевнотеоријских оса Јединства и Целине, уверен је француски филозоф, јесте „писмо провале, уз помоћ којег случај, на нивоу потврђивања, остаје насумичан, а загонетка се ослобађа присности своје тајне“ (Исто: 196). Отуда, потреба писања јесте потреба за поновним уписивањем загонетке, да би се та загонетка представила као „загонетка која одржава писање“, јер њено гонетање омогућује тумачење као *бескрајни разговор* на позадини света/текста.

Но, поред ничеанске линије за афирмацију фрагментарних пракси писања, у 19. веку значајно је и стваралаштво италијанског романтичарског песника Ђакома Леопардија (Giacomo Leopardi, 1798–1837). Његово дело *Мисли (Pensieri)* публиковано након смрти 1845. одшкринуло је врата ка богатој и разноврсној грађи пишчеве бележнице *Zimbaldone (di pansieri)* настајале у периоду од 1817. до 1832. Овај интимни дневник писан на преко четири хиљаде страница садржи величајну збирку максима, афоризама, сентенци и фрагментарних исписа на различите теме који су сви датирани.⁴² Први пут је објављиван у седам томова од

³⁹ Есеј о Ничеовом фрагментарном писму који јепрвобитно штампан у часопису *La Nouvelle Revue française* 1966. а потом као део књиге *L'Entretien infini* на српски језик је превела Ивана Велимирац, видети: М. Бланшо, „Ниче и фрагментарно писмо“, *Градац* 152–153 (2004): 183–198.

⁴⁰ Жил Делез, осврћући се на Ничеове речи из текста „Сократов проблем“ (*Сумрак идола*): „У дијалектици тријумфује плебс... Дијалектика може служити једино као дефанзивно оружје“, истиче растакање чувеног хегелијанског модела: „Однос господара и роба је олако узео дијалектички облик, тако да је постао архетип или школски образац за сваког младог хегелијанца, зато што је портрет господара који нам Хегел нуди, од самог почетка, портрет који је роб нацртао, портрет који представља роба онаквим каквим он сања да постане, у најбољем случају једног успелог роба. Испод хегелијанске слике господара увек се појављује роб“ (1999: 15–17). С друге стране, Ничеово дело је прожето анти-хегелијанством „као нит агресивности“ (Исто: 14), као побуна против исцрпљене силе која продужава ропство.

⁴¹ „Чињеница да је увек постављен на *границу* даје фрагменту две различите црте: говор потврђивања, а који потврђује само вишак и сувишак једне потврде чудне у својој могућности – а ипак нимало категорички, ни фиксиран у својој извесности, нити постављен у некој релативној или апсолутној тврдњи, а још мање да на привилегован начин изговара биће или се изговара полазећи од бића, него се онајпре брише исклизивајући изван себе самог, клизањем које га води себи, у неодређени жамор оспоравања.“ (Бланшо 2004: 185; ауторска истицања)

⁴² Наташа Гавриловић у докторској дисертацији *Između fragmenta i sistema: kratka forma moralističkog sadržaja u italijanskoj proznoj tradiciji od A. Policijana i F. Gvičardinija do Ђ. Leopardija* поводом стваралаштва Леопардија

1898. до 1900. године. Такође, фрагментарним стилем служи се и дански филозоф Серен Кјеркегор (Søren Kierkegaard, 1813–1855), и то у остварењу *Или-или* (1843), *Дневнику заводника* који му је накнадно прикључен, посебице на страницама *Филозофских мрвица* из 1844. и *Закључном ненаучном постскриптуму за Филозофске мрвице* из 1846, где се обрачунава са присталицама хегелијанске филозофије у Данској.⁴³ На почетку текста предговора С. Кјеркегор појашњава:

То што се овде пружа читаоцу само је ситница (брошура), *proprio Marte, proprio auspiciis, proprio stipendio*, без икаквог полагања права на научну тежњу наших филозофа, где човек стиче признање као: пролаз, прелаз, довршитељ, претходник, учесник, сарадник, као добровољни следбеник, херој, а ако не као херој, као релативни херој, или, у најгорем случају, као апсолутан трубач. (2020: 5)

Писац бивајући увек насупрот, противан, како каже, дрању (глупака) из *антистрофског хора* чији су садржај ове речи: „ера, епоха, ера и епоха, епоха и ера, систем“ (Isto: 7), не претендује на педагошку улогу нити улогу мудраца, већ поручује чистотом човека ослоњеног на било живота:

То је мој случај у свету духа, јер за то сам се обликовао и *joш се обликујем да увек као играч могу лако одлепшати у службу мисли*, колико је то могуће у славу бога и на моје властито задовољство, одричући се породичне среће и грађанског престижа, те *communia-e bonorum* (заједница добара) и срећног слагања, што све припада ономе које има мишљење. [...] То могу, једино што могу учинити за мисао, ја који не могу понудити ученост, „мала предавања једва за једну драхму а да не говоримо о великим, за педесет драхми“ (*Кратил*). Мој живот је све што имам, и што сваки пут без оклевања стављам на коцку када се покаже нека тешкоћа. Ту је лако плесати, јер помисао на смрт је окретна плесачица, док ми је сваки човек претежак, и зато *per deos obsecro* (молим у име богова), нека ме нико не позива на плес, јер ја не плешем! (Isto: 8–9)

Приклонивши се мисли, Серен Кјеркегор бира аутсајдерство, али тим субверзивним, антисистемтским чином⁴⁴ дански филозоф не прави места у дискурсу само за маргину већ

закључује: „*Zibaldone*, пак, не само да представља можда најзначајнији јежичко-стилски експеримент који испитује готово све поделе и границе форми и садржаја, већ укључује и mnogobrojне метajezičke и metaknjiževne fragmente што читаоцу допуштају да прати и сам ток Leopardijevih neretko kontradiktornih razmišljanja glede ovih tema. Dok dvojica prethodnih autora [А. Полицијан и Гвичардини, додала А. П.] кроз јежичко-стилска обележја својих дела посредно промишљају језик, Leopardi ospoljava misao o jeziku и на тај начин додатно спаја форму с њеним садржајем и када је филозофска и када је филолошка поставка дела у питању: питање језика постаје једновремено питање формирања мисли и идеја, те самим тим и питање филозофије и етике, чиме се филолог и филозоф у овој краткој прози дефинитивно спајају. Delo poput *Zibaldonea*, stoga, otkriva mnogo više od Leopardijevog unutrašnjeg sveta; dragoceno je za razumevanje читавог контекста и горућих питања његове епохе. *Zibaldone* jeste prozna celina – sistem – sačinjen od fragmentarnih zapisa najrazličitijeg saдржаја; u њему nalazimo и zapise gvičardinijevskog filozofsko-etičkog tipa koji se tiču društveno-političkih tema, ali и one anegdotske koji prizivaju Policijanove *Ugodne izreke*“ (2022: 69; теза је доступна на е-адреси:

https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/21817/Disertacija_14169.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Иако се ауторка посебице не бави саодношењем фрагментарности и кратке форме (*tout court*), њено истраживање даје драгоцене увиде у стваралаштво тројице аутора, нарочито расветљавајући динамику периферних књижевних форми и моменте друштвено-политичке, језичко-културне кризе.

⁴³ О *Филозофским мрвицама*, видети рад преводиоца Милана Табаковића „Интенција, структура и терминологија *Филозофских мрвица*“ у Кјеркегор 2020: 135–142.

⁴⁴ Америчка филозофкиња, ауторка и активисткиња Сузан Сонтаг (Susan Sontag, 1933–2004) у тексту „Писање о себи“ поводом опуса Р. Барта бележи да је његово стварање произишло из претходне борбе против система: „Усмереност ка борби против систематичара била је више од једног века лајтмотив интелектуалног доброг укуса: Кјеркегор, Ниче и Витгенштајн неки су од бројних гласова који су с узвишеним, иако готово

назначава у њему поље (*topos*), за индивидуалну фигуру мислиоца, с једне стране, а са друге, сенчи ивицу дискурзивитета покретом. Бити играч, онај који је *увек у обликовању* јесте моћ владања фигурацијом прелаза, тренутком смена фигура. Јер, пренети, спустити нешто толико етерично попут мисли у дискурзивно поље, захтева посебни динамизам текстуалности – игру. Овај, рећи ћемо, улог за *будуће* Серена Кјеркегора уз Ф. Ничеа,⁴⁵ одјекнуће вишеструко уз делима писаца и филозофа 20. века. И пре него што француски писац и мислилац румунског порекла Емил Сиоран (Emil Cioran, 1911–1995) понови у 500. фрагменту збирке *О незгоди званој рођење* 1973. године: „Аристотел, Тома Аквински, Хегел – тројица поробљивача духа. Најгори облик деспотизма је *систем*, у филозофији, као и у свему другом.“ (2018: 101; ауторско истицање), Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein, 1889–1951) најзначајније и најутицајније дело *Логичко-филозофски трактат* (*Tractatus Logico-philosophicus*) из 1922. пише у фрагментарној форми, да би у наредним остварењима, која су сва штампана посмртно, *Филозофска истраживања* (1953), *Белешке о логици* (1957), *О извесности* (1969) и др. феномен фрагментарности концептуално приближио пољу *језичке игре*. И он, попут С. Кјеркегора држи да „[ф]илозоф није грађанин заједнице идеја. То је оно што га чини филозофом“⁴⁶ (2007: 129). У предговору за *Филозофска истраживања* који Л. Витгенштајн пише на почетку године завршетка Другог светског рата појашњени су стваралачки и методолошки разлози употребе форме мисли:

Мисли које објављујем на овим страницама производ су филозофских истраживања што су ме заокупљала последњих шеснаест година. Оне се односе на многе предмете: на појам значења, разумевања, става, логике, на основе математике, на стања свести и на друго. Све ове мисли забележио сам у виду *напомена*, кратких одељака, понекад у дужим низовима о истом предмету, понекад опет, брзо га мењајући, прелазио сам из једне области у другу. Од самог почетка намеравао сам да све то једном сажмем у једну књигу чији сам облик у различитим тренуцима различито замишљао. Но битним ми се чинило то да мисли у тој књизи теку од једног предмета до другог у природном и непрекинутом следу.

После неколико неуспелих покушаја да своје резултате слијем у једну такву целину, увидео сам да ми то никада неће поћи за руком. Да би оно најбоље што сам био кадар да напишем, увек остало тек филозофска напомена; да би моје мисли зачас спласнуле ако бих покушао да их присилим да, насупрот, њиховој природној тежњи, наставе у *једном смеру* (1980: 35; ауторско истицање).

неподношљивим, теретом јединствености, указивали на апсурдност система. У свом снажном модерном облику, презир према систему представља један од аспеката побуне против Закона и саме Моћи. Старији и блажи облик порекло вуче из француске традиције скептицизма, од Монтења до Жида: писци који уживају у својој свести склони су да се пожале на „склеротичне системе“, синтагма коју је Барт употребио у свом првом есеју, оном о Жиду. Заједно с том одбојношћу еволуирао је и посебан вид модерне стилистике, чије прототипе можемо пратити све до Штерна и немачких романтичара – изум антилинеарне форме наратије која се у прозној књижевности огледа у уништавању „приче“, а у теоретским делима у напуштању линеарне аргументације. Наводна немогућност (или ирелевантност) стварања континуираног, систематизованог аргумента меридијани и паралеле довела је до ремоделирања стандардних дугих форми – трактата, обимне књиге – и преиначења жанрова у прозној књижевности – аутобиографије и есеја“ (2011: 120–121).

⁴⁵ „Обојица су противници система, мисаоне архитектуре чији је једини циљ да задиви. Такве величанствене грађевине представљају само лаж и обману. Кјеркегор свог противника проналази у Хегелу, Ниче у Канту. Филозофски системи не остављају простора за стваран живот, за реалне проблеме и питања у њему. Градитељ система ни сам не живо у својој грађевини, вели Кјеркегор. Морамо научити да сумњамо боље од Декарта, каже Ниче, тј. да од све љубави према уређеном појмовном обрасцу не занемаримо збрку која је заправо живот.“ (Eriksen 2014: 27–28)

⁴⁶ Наведен је 455. фрагмент *Листића* из превода Божидара Зеца (Београд: Федон) који је сав смештен унутар парентезе.

Витгенштајновске *напомене* уз историју логичко-филозофске мисли дале су 20. веку, упркос скромности ауторских претензија, много више од „понеког подстицаја“ читаоца на „сопствене мисли“ (Исто: 36). У првом реду, напомене у форми *схолија* имају свог претходника. Премда историја књижевно-уметничких врста *схолије* види „често тривијалним и некорисним“, док „понекад не дају за историју текста, за књижевну и културну историју важне податке“ (RKT 1992: 765), *схолије* су имале запажено место у историји западноевропске мисли. Пре прекретничких витгенштајновских напомена холандски филозоф Барух де Спиноза (Baruch de Spinoza, 1632–1677) састављао је *схолије*, прикључивши их касније *Етици* (1677). Поред Спинозиног учешћа у приближавању мишљења схолијском модалитету, поменућемо још Ф. Шлегела који је у *Филозофским годинама учења* облик схолија прогласио „класиконом филозофије“, „где би универзум био текст“ (2021: 143; истакла А. П.). Универзум је, дакле читљив уз херменеутички напор који је антика улагала при тумачењу *тешког места*. Уз ово Шлегелово запажање које нам посредује метафорички преображај космоса у биће текстуалности, важно је још једно из поменутог дела. Питајући се „Да ли су у сваком систему дозвољени – пролог, епилог и паракбаза?“, немачки филозоф у наредном фрагменту бележи: „Схолије (су) паракбаза⁴⁷ система, као што је пролог увод“ (Исто: 136). У гесту схолија је, дакле сачувано нешто од чина *искорачења* од главног тока, те проширења поља исказа, што дискурзивно баштине и витгенштајновске напомене. Лудвиг Витгенштајн стога, померивши реторско-онтолошки оквир и дискурзивни ранг *схолија*⁴⁸ у сâм чин мишљења, начин филозофирања и изрекавши у првој књизи да су *етика и естетика једно*, тј. начинивши поетски обрат у аналитичком дискурсу,⁴⁹ полаже, у битном смислу, *парабазичну клицу* за даља промишљања искорача, за будуће напомене логичко-методолошком узусу филозофије и језика, али и модалитетима писања који се крећу ка отвореним, песничким и (хетеро)космичким пространствима.

Уз Л. Витгенштајна у трећој деценији 20. века фрагментима се служи и Валтер Бенјамин (Walter Benjamin, 1892–1949), филозоф, теоретичар културе, књижевни критичар, и то у оном сегменту рада који је понајвише близак књижевноуметничком изразу. Најпре, у збирци *Једносмерна улица* (*Einbahnstraße*) из 1928,⁵⁰ те у *Берлинском детињству* (*Berliner Kindheit um 1900*) које је штампано постхумно, 1950. Аутор чувене студије „Уметност у доба

⁴⁷ Ф. Шлегел је термином *паракбаза* именовано античку *парабазу* (нап. Д. Стојановић).

⁴⁸ У *Речнику књижевних термина* (Нолит) налази се дефиниција схолија: „СХОЛИОН (гр. σχολια – коментар, објашњење, први пут код Цицерона, Att. 16, 7, 3) – Античко објашњење тешког места у неком тексту, дописано на маргини, или издато у посебној књизи коментара, чешће за поезију него за прозу. [...] Настанак с. везује се за прва школска тумачења Хомера у Атини, после државног издавања његових песама. Први системски филолошки развио се у хеленистичким центрима (схолијсти Дидим Халкентер, Теон), затим у Риму (Корнут, Проб, Асконије), а продукција компилираних збирки с. нарочито је цветала у Византији (Цецес, Еустатије). Највише с. сачивано је за Хомера и за канон школских писаца, и доцније за Библију. [...]“ (1992: 375)

⁴⁹ „Неисказиви садржај идеје о универзалности језика је показан посредством форме *Tractatusa* чије ставове треба схватити као иронију: они показују управо супротно од онога што исказују, те се у финалном чину самооглашавања бесмислености семантичке теорије открива поетски карактер дела. У *Филозофским истраживањима* Витгенштајн кроз описе примера језичке праксе имплицитно пориче могућност формулације теорије значења па и оне по којој је значење речи зависи од употребе.“ (Šumonja 2012: 115)

⁵⁰ Преводаилац Јовица Аћин Бенјаминову збирку види како резултат игре случајности: „Као да је пред нама збирка случајним открочења, случајних сусрета и изгатањих игара случајности. Писање је коцкарска делатност. Рулет. Бенјаминов рад фрагментације одговара рулету живота и историје, бар како га види писац Једносмерне улице: фрагментација следи случај где никада унапред не знамо шта ће изићи: црвено или црно. Следе знамења учитана у детаљима онде где је свако „убеђивање жалово“, јер исходи из утопијских синтеза, из илузија да ишта може бити решено. [...] Оно што пише за огроман низ фрагмената незавршеног *Passagenwerk*, важи и за једносмерну улицу: „Метода овог дела: књижевна монтажа. Немам ништа да кажем – једино да покажем.“ (Аћин 2010: 352).

Улично базање, пасажирање искуства, како то описује Ј. Аћин, пронашло је своју форму у фрагментацији текста. Камелиа Елијас пак маркира Бенјаминову фигуру фланера (франц. flâneur) којом се фрагментарно стопило са искуством социјалне реалности (Elias 2004: 12–13).

техничке репродукције“ (1936) за собом је оставио и незавршени *Пројекат Пасажи (Das Passagen-Werk)*, фрагментарно дело, збирку цитата, коментара и разноврсних илустрација које је настајало од 1927. до 1940 и чију скицу поседујемо захваљујући залагању Т. Адорна и М. Хоркхајмера. Наиме, „у два наврата, 1935. и 1939.“ на њихов наговор Бенјамин је „сажето представио општи план *Пасажа*, у тексту под називом 'Париз, престоница 19. века“ (Golijanin: veb).⁵¹ И док је Л. Витгенштајн тврдио да његова књига *Филозофска истраживања* јесте *албум*, јер посматрачу нуди *слику предела* која је настајала из сталног прилажења *истим тачкама из различитих праваца* (1980: 35), Бенјаминова фигура *фланера* (франц. *flâneur*) фрагментарно искуство излива на темељу промишљања, упризорења социјалне реалности, и то *ритуализацијом слике* (в. Elias 2004: 12). Оно што је фотографија чинила за дискурс историје уметности, можемо рећи, у књижевности је то чинио барокни, каталошки израз многострукости В. Бенјамина који је кроз окуларне ушице материјалних ствари провлачио продорну нит констелације. „Саздавање живота тренутно је далеко више у власти чињеница него убеђења“, пише аутор у тексту „Бензинска пумпа“ који отвара *Једносмерну улицу* и наставља:

И то чињеница које још никада и нигде нису служиле заснивању убеђења. У тим околностима, права књижевна активност не може изискивати да се одвија у књижевним оквирима – она је, напротив, пуки израз њихове жаловости. Књижевна делотворност од значаја може потећи једино из строге размене делања и писања; она се мора развијати у *лецима, брошурама, ревијалним чланцима и плакатима, скромним формама које боље одговарају њеном утицају у активним заједницама него претенциозни, универзални гест књиге*. Једино се такав језик тренутка показује делотворнији у садашњем часу. Мњења су за горостасни апарат друштвеног живота оно што је уље за машине; не излази се пред неку турбину а да се не подмаже машинским уљем. Убризга се неколико капи у скривене закивке и саставке који се морају познавати. (2010: 7; истакла А. П.)

Улога књижевности виђена очима В. Бенјамина мора, дакле, начинити разлику, проширити поље борбе унутар заједнице. Она би тако, исписана фрагментарно,⁵² с ону страну универзалног семантичког геста, на (*црвеним*) *листићима* руководила реторско-онтолошким динамизмом мета/дискурзивне преображајности, дакле, процесом уписивања (помањкаше значења) ка појединачном, у самом дискурзивном месту/тропу. Фигуре мишљења виђене као специфичне слике у раном Бенјаминовом делу, вели Ј. Аћин, растачу и рашчињавају канонизоване истине, да би се у каснијем стваралаштву његови *мислописи*⁵³ претакали са фигурама историје, искуства и стварности (2016: 10–11). Да су фигуре наш живот, певао је Рајнер Марија Рилке,⁵⁴ док је Бенјамин, са своје стране, идући трагом Ф.

⁵¹ Текст „Париз, престоница 19. века“, са планом и одломцима Пасажа у преводу Алексе Голијана доступан је на е-адреси <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>.

⁵² У фрагменту „Часовник који показује тачно време“ из збирке *Једносмерна улица* писац самерава фигуру генија спрам фрагментарног писања: „За великане су завршена дела лакша од фрагмената на којима раде целог живота. Јер, само слабији, расејанији, црпи неупоредиво задовољство у окончавању и осећа као да тиме изнова поклања себи живот. Генију свака врста прекида, тешки ударци судбине или благотворни починак, пада услед марљивог пословања његове личне радионице. И њено омађијано окружје он одређује у фрагменту. 'Геније је марљиви рад“ (2010: 10).

⁵³ Неологизмом *мислопис* Ј. Аћин преводи наслов Бенјаминове збирке *Denkbilder* коју је на основу пишчеве заоставштине приредио Т. Адорно са супругом Гретел 1955, радећи на *Списима* (видети Аћин 2016: 7–11).

⁵⁴ Реч је о парафрази стихова из прве строфе 12. сонета посвећеног Орфеју Р. М. Рилкеа: „Слава духу који споји нас; / јер наш живот само су фигуре. / Мимо нашег стварног дана уре / ситнокраке промичу у кас.“ (Rilke 1969: 47).

Ничеа и С. Кјеркегора, потврдио фрагментом да је биће фигуралности унутрашња територија језика.

Овом списку двадесетовековних мислилаца који су се служили фрагментима ваља придодати и немачког филозофа, сарадника и пријатеља Л. Витгенштајна и В. Бенјамина, Теодора Адорна (Theodor W. Adorno, 1903–1969) који у књизи *Minima moralia: рефлексije из оштећеног живота* (*Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*) из 1951. пише „Целина је лажна“, инверзију чувене Хегелове тврдње из *Феноменологије духа*, „Истинито је целина“. Т. Адорно такође, на почетку, у посвети Максу Хоркхајмеру (Max Horkheimer, 1895–1973), подсећа да је афористички исказ био испрва подручје аутентичног филозофирања, да би био „препуштен интелектуалном ниподаштавању, сентенциозном нахођењу и на крају забраву: на учење о исправном животу“ (2002: 7). Громогласно је одбачен и од стране Хегелове филозофије:

Дијалектичка теорија, ненаклоњена било чему појединачном, не може допустити да важе ни афоризми као такви. У најбољем случају они се, према језичкој употреби Предговора *Феноменологије духа*, смију толерисати као „конверзација“. Њихово је вријеме, међутим, минуло. Истодобно књига не забравља не само захтјев за тоталитетом система који не би жељела да трпи, и хоће не само да се од њега одвоји, него и да против њега устане. Хегел се наспрам субјекта не држи захтјева који он иначе страсно заступа: захтјева да се буде при ствари, а не „увијек изнад ње“, умјесто „да се уђе у иманентан поредак ствари“ (Isto: 9).

Индивидуалност код Хегела постоји на нивоу принуде система, нужног котача у дијалектичком (о)кретању ка тоталитету чему Т. Адорно стаје на пут, препознајући у хегелијанском презиру према афоризмима сукоб са либералистичком позицијом:

Представа о једном тоталитету, скроз хармоничном преко својих антагонизама, приморава га на то да индивидуализацији, макар да је увијек одређује као покретачки моменат процеса, призна у конструкцији целине само нижи ранг. То да се у предисторији објективна тенденција проводи изнад глава људи, чак и на основу уништавања индивидуалног, а до данас није историјски преведено измирење општег и посебног које је конструисано у појму, бива код њега прогутано: он надмоћном хладноћом оптира још једном за ликвидацију посебног. Нигдје се у њега не сумња у првенство цјелине. [...] Заиста он примећује, с класичном економијом, да се тоталитет сам производи и репродукује из склопа антагонистичких интереса својих чланова. Али индивидуа као таква важи му даље, наивно, за несводиву датост, коју он у спознајној теорији заправо разлаже. У индивидуалистичком друштву, пак, не остварује се само опште кроз заједничку игру појединаца, него је друштво битна супстанција индивидуе (Isto 9–10).

Заузимајући се за право на коментар, напомену, за фрагментарну мисао и њено писмо мимо унисоног деловања система, Т. Адорно филозофској линији од С. Кјеркегора, преко В. Бенјамина, Л. Витгенштајна, додаје јасно профилисан естетичко-политички ангажман. Како логика Хегелове дијалектике ништи појам индивидуалног, пролазећи изнад глава субјекта, Т. Адорно полази превасходно од њега, конституишући хетерологију насупрот принципу поопштавања. Адорнове фрагментарне праксе писања из домена негативне дијалектике просветитељства износе чиниоце који се не могу подвести под деловањем целине и тиме мапирају пут ка појединачном, утискујући неидентично у поље

идентичног политиком фрагментарног. Т. Адорно фрагментарно писање је, како бележи француски писац Себастијан Ронжје (Sébastien Rongier, 1970), као материјал је садржај историјског померања. Јер, „од Бењаминове смрти до открића Аушвица, фрагментарно писање означава немогућност афирмативне мисли и мисли помирења“, преузевши на себе одговорност за *немогући шав историјске ране*“ (2008: интернет⁵⁵; истакла А. П.).

Као последњи моменат, не мање пресудан, у успостављању генеалогичке фрагментарног ваља истакнути постструктуралистичку и деконструктивистичку филозофску струју, делатност француских мислиоца, Емила Сиорана, те Ролана Барта (Roland Barthes, 1915–1980) чији су опуси кроз фрагментарно писање описали искуство модернистичког и постмодернистичког мишљења субјективности, језика, дискурса. Почевши од прве књиге на француском *Кратке историје распадања (Précis de décomposition)* из 1949, *Силогизма горчине (Syllogismes de l'amertume)* из 1952, *Искушења постојања [La Tentation d'exister]* из 1956, преко *Историје и утопије (Histoire et utopie)* штампане 1960, *Пада у време (La Chute dans le temps)* из 1964, књиге *Зли демијурџ (Le Mauvais démiurge)* објављене 1969, па све до *Незгоде зване рођење (De l'inconvénient d'être né)* из 1973, *Признања и анатеме (Aveux et Anathèmes)* из 1987. и др., Емил Сиоран⁵⁶ разлаже егзистенцијално искуство у јетку ниску ироничних афоризама, аскетски се суздржавајући од суда и било каквог утврђеног стајалишта. Јер, пише Е. Сиоран: „Има нешто у мојој судбини што ме половично постварује. У мени је све *крње*: мој начин постојања, као и мој начин писања. Ја сам човек фрагмената“ (1997: 93).⁵⁷ Петер Слотердајк у тексту „Pariški budizam. Sioranove egzercicije“ с почетка књиге *Svoj život promijeniti moraš* Сиораново дело види као збирку „негативних вежби“:

Punktualizmu Cioranova posmatranja, koje oscilira između momenata kontrakcije i difuzije, odgovara književna forma aforizama i publicistički žanr zbirke aforizama. Pisac već vrlo rano gradi relativno jednostavnu i stabilnu rešetku od šest ili osam tema pomoću kojih u driftu pročešljava svoja stanja kako bi uvek s neke tačke doživljavanja dolazio na odgovarajući tematski čvor. Te teme – kao djelemične osobenosti ili kao uredništva koja rade jedna uz druga – vremenom razvijaju vlastiti život na osnovi kojega se dalje razvijaju same se nastavljaјуći, ne morajući čekati neki povod u doživljaju. „Autor“ Cioran samo je glavni urednik koji kao editor obrađuje proizvode svojih pisarnica. On u knjige sastavlja ono što mu unutraшnji zaposlenici rutinski podnose. Oni u neredovitim sjednicama prezentiraju građu – aforizme iz odjela za bogohuljenje, bilješke iz studija za mizantropiju, podbadaња из секције дезилузирања, прогласе из службе за односе с јавношћу циркуса осамљених, тезе из агенције за хохштаплрање над понором и отрове из уредништва за изругивање савременој књижевности. У компетенцији главног уредника остаје само формулирање помисли на самубојство. Она наине садржи вјежбу о којој овисе сви остали низови понављања (2015: 92).

⁵⁵ „De la mort de Benjamin à la découverte d'Auschwitz, l'écriture fragmentaire vient signifier l'impossibilité d'une pensée affirmatrice conciliatrice ou réconciliatrice. S'est brisée la certitude. Le fragmentaire comme pensée de la césure prend en charge l'impossible suture de la blessure historique.“

⁵⁶ Сиораново стваралаштво развија се, с почетка, у генерацији румунских ствараоца који су 30-их година 20. века приклонили радикалној пракси *филозофије без дела*, пракси дисконтинуитета чији је инспиратор био румунски филозоф Нае Јонеску (Naе Ionescu, 1890–1940), зачетник румунског егзистенцијализма, тзв. *трауризма (trăirism)* и, нажалост, каснији поборник антисемитизма и тоталитаризма. Мирча Елијаде (Mircea Eliade, 1907–1986), његов ученик и један од значајних представника те генерације, објављује збирку есеја *Fragmentarium* 1939.

⁵⁷ „Il est dans mon destin de ne me réaliser qu'à demi. Tout est *tronqué* en moi: ma façon d'être, aussi bien que ma façon d'écrire. Un homme à fragments.“ (ауторско истицање). Бојан Савић Остојић је сачинио избор из Сиоранових *Свезака 1957–1972* и превео их за 489. број *Поља*, видети Сиоран 2014: 44–65.

Стапајући антистоицизам, форму *духовних вежби* и афористички облик, Е. Сиоран из „ошаја *razvija* *apolonijsku disciplinu*“ (Isto: 93), вели аутор *Критике циничног ума*. „Сви моји 'записи'“, бележи Сиоран у свескама, „су само антиутопијске вежбе“ (2014: 63). Но, Сиоранова *терапевтика фрагментом*,⁵⁸ поред (парадоксалне) антропотехничке улоге, с ону страну ничеанског заноса,⁵⁹ имала је и свој аутопоетички валер у кретању мимо *суштинског*.⁶⁰ „Књига је чин агресивности“, напомиње Сиоран, „постоји онолико колико нарушава читаоца, а ја ћу додати, тамо где вређа савест“.⁶¹ Попут кафкијанске *секире за залеђено море у нама*, сиорановски фрагмент је ту да би засекао метафизичко и/или дискурзивно ткиво довољно дубоко до места где мисао спознаје сопствену рану и мартријски ход мимо ослонца (у суштини, заносу) и трансцеденталном упоришту. На овај начин паскаловска фигура трске која мисли обнажена је, засечена Сиорановом мишљу до нутрине – етеричне дестабилности какво још има струјање ваздуха унутар шупљине, али је и продубљена сократовска метафора жаоке.⁶² „Свест је много више од обичног трна, она је *бодеж* у телу“ (2018: 43; ауторско истицање), вели Сиоран. Одатле његово фрагментарно писмо, са оштрице бодежа, прати линију бола у *просеву свести*, обликујући херменеутику субјекта палог у време и сопствено постојање. Уосталом, постојању у времену је природен коментар, јер само „Рај беше место у коме се све знало, али ништа није било објашњено. Свет пре греха, пре *коментара*...“ (2018: 139; ауторско истицање).

Уз стваралаштво Е. Сиорана које одломку/фрагменту придаје мањи живот, али и мању смрт но ли делу⁶³ и М. Бланшоа, дело Ролана Барта манифестује фрагментарно писање (уп. Chassuy 2002: 238). Један од водећих представника француског структурализма 1977. године издаје књигу *Fragments d'un discours amoureux* (*Фрагменти љубавног говора*), писану у фрагментима, где је абecedним поретком аутор дефинисао њихов низ. Две године раније, 1975. штампао је аутобиографско дело *Ролан Барт по Ролану Барту* (*Roland Barthes par Roland Barthes*) где у одломку „Круг фрагмената“ сведочи како је прво дело, сачињено за време Другог светског рата, написао у маниру *кратког писма*:

Писати фрагментима : фрагменти су тада опточно камење кружног
руба : ја се отварам у круг : сав мој свет од мрвица; у центру, шта?

⁵⁸ „Књига је одложено самоубиство“, записно је при крају шестог дела збирке фрагмената *О незгоди званој рођење* (Сиоран 2018: 86).

⁵⁹ „Једном студенту који је желео да зна какав је мој став према аутору „Заратустре...“, одговорих да сам већ одавно престао да га читам. „Зашто?“; упита ме он. „Јер га сматрам одвећ наивним...“

Замерам му због његових заноса, његових страствености. Он је срушио многе идоле само да би их заменио другима. Он је лажни иконокласта са младалачким погледима и извесном невиношћу, безазленошћу, својствену његовом животном путу усамљеника. Да их је видео изблиза, никад не би могао ни да замисли, ни да уздиже натчовека, ту ћакнуту и бенасту визију, ту, ако не и гротескну, химеру или каприц, који се могао родити смао у духу неког ко није имао времена да одрасте, да упозна равнодушност, дуго и спокојно гађење.

Много ми је ближи Марко Аурелије. Нема код мене никаквог двоумљења између лиризма махнитости и прозаичног пристајања. Много више утехе, па чак и наде, налазим код неког уморног императора него код громовитог пророка.“ (Сиоран 2018: 74–75).

⁶⁰ Задржавајући наслеђену културолошку матрицу поделе на суштинске теме и трице и кучине, Е. Сиоран пише на њеној маргини, дестабилишући је: „Суштинска вредност неке књиге не зависи од значаја њене теме (иначе би теолози убедљиво победили), већ од начина на који се приступа случајном и безначајном, од начина на који се господари трицама и кучинама. *Суштинско* није никада захтевало ни најмањи таленат.“ (Сиоран 2018: 29; ауторско истицање)

⁶¹ „Un livre est un acte d'agression : il n'existe que dans la mesure où il violente le lecteur ; et j'ajouterais, où il viole les consciences“ (Е. Сиоран, « L'agonie de la clarté », p.156; цит. према: Jousset: интернет).

⁶² Мишел Фуко у *Херменеутици субјекта*, отварајући историјски развој појма *старања о себи*, такође налази ослонца у метафори сократовске жаоке, при чему је концептуалност *старања о себи* описана снагом подношења „жаоке која је заривена у људско месо, постављена у егзистенцију као начело кретања, немира, трајне забринутости“ (Фуко 2003: 20).

⁶³ „Дела умиру: одломци, будући да нису ни живели, тим могу мање да умру.“ (Сиоран 2018: 141) У оригиналу: „Les oeuvres meurent; les fragments, n'ayant pas vécu, ne peuvent davantage mourir“ (Сиоран 85; истакла А. П.).

Његов први, или приближно први текст (1942) сачињен је од фрагмената; тај избор је тада правдан на жидовски начин : «зато што је некохерентност пожељнија од реда који искривљује». Отада, стварно, он није престајао да практикује кратко писмо : сличице из *Митологија* и *Царство знакова*, чланке и предговоре из *Критичких есеја*, лексије у *С/З*, насловљене параграфе за *Мишлеа*, фрагменте за *Сад II* и *Задовољство у тексту*.

Catch је он већ видео као низ фрагмената, као збир призора, јер у «*catchu* разумљив је сваки трен, не трајање» (*Митологија*, 14); зачуђено и заљубљено је гледао ту спортску вештину, подведену под саму структуру асидетона и анаколута, фигуре прекида и кратког споја (Bart 1992: 110).

Остајући верни првој љубави и написаном тексту, *Фрагменти љубавног говора* поред доследно спроведеног фрагментарног дискурса чији је поредак у(с)ловљен „древном конвенцијом“ поретка писма,⁶⁴ инструментом споразумевања, дакле и чином именовања, постулирају феномен фрагментарности и унутар реторско-онтолошког поља фигуре:

Dis-cursus изворно означава трчање тамо-амо, јурњавау на све стране, „пустоловине“, „сплетке и заплете“. Заправо мисли заљубљеног су непрекидно у неком трку, он стално доживљава нове авантуре и непрестано сплеткари против себе самог. Његов дискурс постоји само у језичким изливима, у бујицама речи до којих долази до безначајних, непредвиђених околности.

Ове исечке дискурса можемо назвати *фигурама*. [...]

Фигуре се уобличавају уколико смо у стању да у текућем дискурсу разазнамо оно што смо ишчитали, чули, преживели. Фигура је оивичена (као знак) и памти се као слика или прича. [...]

Потпуно је неважно да ли је распршеност текста негде јача а негде слабија; постоје чворишта, белине, многе се фигуре прекидају; неке друге, будући да су хипостазе целокупног љубавног дискурса, поседују исту ону реткост – или оскудност – које су карактеристичне за есенције; шта да се каже о Чежњи, о Слици, о Љубавном писму, пошто је читав љубавни дискурс изаткан од чежњиве жеље, од Имагинарног, од изјава? (2015: 19–20; ауторско истицање).

Да би рилкеовски *ситнокраки кас* фигура⁶⁵ био изблиза виђен, по Ролану Барту, дискурсу би се морало приступати из стања његове *распршености*, тражећи чворишта, белине којима су оивичене фигуре као његови уломци. Отуда је за Ролана Барта фрагмент *фигура дискурса* (*dis/cours*), „оперишући фрагментарним фигурама љубавног дискурса“ (Garrigues 1995: 428) Најзад, Бартовска тежња, напоследку, *афирмацији љубави*, а не „филозофији љубави“ утемељена је на такту говора (*discursus-a*) који *одмиче*, на сталном променљивом, креативном читању што прати *љубавну топик*у. Јер,

одлика Топике је извесна празнина : Топика је по правилу напола кодирана, а напола пројективна (или пројективна зато што је кодирана). Оно што смо у овој

⁶⁴ Доминик Рабате (Dominique Rabaté, 1960), француски књижевни критичар и есејиста, поводом одлуке да текст оријентише алфабетом у есеју „Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes“ бележи да се аутор *Фрагмената љубавног говора* на тај начин противи психолошком стереотипу, подсећајући да је субјекат *ефекат* субјекта. „Дисконтинуитет слова“, пише даље Д. Рабате, „игра против Имагинарног уједињења“ и згушњавања значења (2002: 227–246; рад је доступан и на е-адреси: <https://books.openedition.org/pupvd/29522>). Прецизније, алфабет уз фрагментарни дискурс противи се идеолошком, традиционално кохезивном утемељењу субјекта, чинећи размак између њега и потеза писања.

⁶⁵ Видети фусноту бр. 33.

књизи успели да кажемо о чекању, зебњи, сећању, није ништа друго до *скроман додатак понуђен читаоцу* да га узме, да га нечим допуни или да му нешто одузме, и да га проследи другима [...] (Isto: 21; истакла А. П.)

Тек читањем обезбеђена је циркуларност и проточност фрагментарног текста / матичних реченица са недовршеном поруком. Са овим у вези, Р. Барт поставља важно питање „зар субјект не тражи своје место управо на нивоу реченице – и не налази га, или налази погрешно место коју му намеће Језик (*langue*)?“ (Isto: 22). На једној страни је дакле Језик као систем, закон (*langue*), опонентан људском говору (*langage*), који онтополошки и реторски раскорее субјекта, а на другој су фигуре у којима има нечег „од вербалне халуцинације“ (Фројд, Лакан): *осакаћена реченица* која се најчешће ограничава на синтаксички део“ (Isto: 23; истакла А. П.). Како у свакој фигури почива динамизам фрагментарног, одељак реченице која има своју значењску економију, њена артикулација и каталогизација не зависи од дијалектичког пута, већ од *распрскавања*, од прекида, празнине, феномена којим ће се Морис Бланшо предано бавити у стваралачком и теоријском раду. Фигуре су суштински отпадници од смисленог (мотивисаног) поретка, система и логичког деловања:

Свака фигура се распрскава и сама по себи трепери као звук одсечен од читаве мелодије – или се у недоглед понавља, све док више ником не буде била потребна или све док је више нико не буде желео, попут мотива неке музике која подрхтава у својој колебљивости. Никаква логика не повезује фигуре нити одређује њихово додиривање: фигуре су не-синтагматске, не-наративне: оне су Ериније које се комешају, сударају, стишавају, враћају се и губе/нестају, без иоле више реда него што га има у лету комараца (Isto).

Поред топике празнине, немира који струји између Језика и онто(р)олошке и структуре раскорее субјекта, феномен фрагментарности обележен је у делу Р. Барта и енциклопедијским амбијентом инвентара. Ову особину истакао је и Жан-Франсоа Шасеј, аутор одреднице „Fragment“ у француском лексикону књижевности *Le dictionnaire du Littéraire* (2002). Наиме, Р. Барт је у делу *C/3* најавио како жели да сачини „инвентар историјских форми љубавног говора“ са којим се може, бар делимично, поистоветити остварење из 1977. Но, Жан-Франсоа Шасеј упућује на дубљу, књижевноисторијску перспективу, који поступке каталогског набрајања, састављања списка води до Г. Флоберових (Gustave Flaubert, 1821–1880) постхумно објављених остварења: фарсичне енциклопедије *Бувар и Пекуче* (*Bouvard et Pécuchet*) из 1881. и сатиричног *Речника примљених идеја* [*Le Dictionnaire des idées reçues*] који се штампа у распону од 1911. до 1913. године. Иако се феномен фрагментарности не може посматрати као еквивалент енциклопедијском старању око инвентарског пописа, ово поређење упућује на истоликост њиховог дискурзивног механизма обртаја, хроничитета – вечног враћања и кружнице чији је центар избрисан: „Љубавни *dis-cursus* није дијалектичан; он се обрће попут неког вечитог календара, попут неке енциклопедије афективне културе [...]“ (Isto). Понуђени пресек између реторских делокругова инвентара и фрагментарног текста сугерише сву „сложеност и богатство естетике фрагментарног и важност епистемолошких питања која она поставља“, поручује Жан-Франсоа Шасеј (Isto: 239). На другој страни, Жинет Мишо (Ginette Michaud, 1955) у студији *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes* из 1989. истиче да Бартовим деловањем на пољу фрагментарног дискурса, фрагмент губи статус објекта, јер не заузима само поље резервисано за књижевноуметнички израз, филозофију или

психоанализу већ постаје њихова спона, тј. самоартикулацију задобија тек у „споју ових различитим поља знања“.⁶⁶

Прецизније, стваралаштво Ролана Барта и његова теоријска и стваралачка мисао у појмовнику фрагментарног феномена отворили су, поред постојећег асортимана књижевних врста (гнома, сентенца, максима, афоризам, мисао, фрагмент и др.) и запитаност о природи сáмог језичког бића и његове фигуралности, али и о смислу дислоцираног искуства субјективности коме је одузета метафизичка премиса мирног становања, довршења у језику. Или, како је то лапидарно записао француски књижевни критичар Пјер Гариг (Pierre Garrigues) поводом књиге *Фрагменти љубавног говора*, бартовски фрагменти нуде „заједничка места која никоме не припадају“, али у која ће „вероватно сви улагати“ (1995: 429). Јер, уколико се ослушне говор, и у њему запратаи трептај неке фигуре, неминовно се приспева уз судбину заљубљеног субјекта Р. Барта: „заљубљени изговара мноштво реченица, али он те реченице не интегрише на неком вишем нивоу у једно дело; његов дискурс је хоризонталан: ту нема никакве трансценденције, никаквог избављења, никаквог романа (али зато је ту изобилје романескног)“ (Isto 23–24). Све што је модернистичком субјекту преостало јесте, дакле да буде акробата на рубу празнине, обучен трагач на територији језика чија је фрагментарна мапа и њена полеђина Имагинарног вишеструко избраздана прекидима.

1.2. Библија и свет(л)ост фрагмената. Мистеријска парчад

*Исус рече: Ко год пије с мојих усана, постаће као ја, а ја ћу постати он, и скривене ствари биће му обзнањене.*⁶⁷

У сажетој књижевноисторијској илустрацији генезе фрагментарних пракси, суспрегнуту у сноп разноликих форми и обликотворних поступака, коју смо понудили на претходним страницама, не делећи феномен фрагментарног писма према учинку перформативности (уп. Elias 2004) као ни од сенке праксе моралиста и афористичара (уп. Susini-Anastopoulos 1997), а настојећи да га сагледамо унутар културолошке и историјске динамике књижевног писма, геста *згушњавања* смисла у језичким формацијама мимо чисто филолошке, библиографске и епиграфске делатности, назначили смо на почетку средњовековну, теолошку интервенцију (в. Dionisotti 1997) у смисао фрагментарног на темељу библијског текста. Библијски фрагмент, библијска гнома,⁶⁸ међутим, захтевају пажљивије разматрање, поред генезе појма, у оквирима поетике фрагментарног исказа. Ф. Шлегел је својевремено записао у *Филозофским годинама учења*: „[ф]рагменти (изреке) су права форма библијског излагања. – Историја и религијска бесмртност доведене у контакт; вечност оног класичног и оригиналног. – Иронија стоји у најближој вези са Богом“ (2021: 140). Како овај фрагмент из Шлегеловог „ненаписаног планираног дела“ (Исто: 133) упућује да библијско излагање остварује своју дискурзивну и откровењску моћ писма формом фрагментарног говора, пут којим иде истина библијског текста, дакле трасиран је

⁶⁶ „Le fragment n'est pas, n'est plus un objet. Il n'occupe plus un champ réservé à la philosophie, à la littérature, à la psychanalyse, [mais il] trouve son articulation à la jonction de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse, entre ces divers champs du savoir“ (Michaud 1989; цит. према Major 1990: 153).

⁶⁷ *Јеванђеље по Томи*, фрагм. 108 (в. Pejgels 2005: 232)

⁶⁸ Рони Ренгел у студији *Микрозофија: генеза модерне фрагментарне филозофије* премда разликовање гнома и фрагмента види као „највећи мистериј поетиčара fragmentарног“ (2018: 41), истиче да је метафоричан говор оно што успоставља разлику, јер „fragmenti nisu nužno izvedeni u metaforama, iako su obje vrste aforističke“ (Isto).

фрагментарношћу, која постоји захваљујући прекиду, дисконтинуитету у текстуалности – излагању Божје истине у иманенцији. Оно што библијски фрагмент, у реторско-онтолошком смислу, издваја од осталих облика фрагментарних процедуралности јесте његова моћ мистеријске рекулперације семантичких вектора знака у *дискурс вечности*⁶⁹ и трансцендентално поднебље. Речено шлегеловским језиком – у духовитост која „је трансцендентална логика, фрагментарна *мистика*“ (Исто: 136; ауторско истицање), док је хришћанство „најбоља материја духовитости“ (Исто: 138). За романтичаре, понајпре за Шлегела, међутим, категорија религиозности и идеја божанског као увертира у хоризонт бескрајног, обележена је појетичком моћи. „Бог је љубав, тиме је мало речено“, пише Ф. Шелинг, „али Бог је универзум љубави и роман светова, то је веома значајно. Бог бива створен помоћу света“ (2021: 149; ауторско истицање). Учешћем фантазије, Бог⁷⁰ је *створен помоћу света*, бивајући сâм роман светова – парадоксално обједињење појединачности.

Библија пак и мимо јенске филозофске струје постоји на фрагментаран начин кроз мноштвеност књига (старозаветне и новозаветне). „Чак и оно што ми називамо *Библијом* је систем књига“ (2021: 124), напомиње Ф. Шлегел, при чему нагласак опет пада на парадоксалан однос појединачне књиге и целине, система. Вилфрид Харингтон (Wilfrid Harrington, 1927–) појашњава да Библију можемо описати „као *zbirku spisa* коју је Crkva priznala као *nadahnuće*“ (1987: 19). Збирка коју називамо Писмом или још Свето писмо има етимолошко порекло у грчкој речи средњег рода множине *biblia* (*књижице*), која је до нас дошла преко латинског језика, и то у женском облику једине са значењем *књига*. Међутим, бележи аутор *Увода у Библију* „[i]ако се Библија може сматрати једним великим делом у правом смислу ријечи којем је Бог аутор, ипак с људског стајалишта она уопште није једна књига него књијница [...]“ (Исто).

И Нортроп Фрај (Herman Northrop Frye, 1912–1991) у предговору студије *Велики код(екс): Библија и књижевност* (*The Great Code: The Bible and Literature*, 1981) напомиње на етимолошки *ta biblia* значи *мале књиге*:

Можда дакле „Библија“ као ентитет и не постоји, можда је оно што се „Библијом“ назива само збркана и недоследна мешавина лоше утврђених текстова.

Међутим, све то, чак и да је тачно, није важно. Важно је да се Библија *традиционално чита као целина* и да је као целина утицала на имагинацију Запада (1985: 9; истакла А. П.).

Са друге стране, иако се читањем постварује целина библијских текстова и кохеренција јединственог облика, како пише Н. Фрај, присуство Библије у литургији, те облик богослужбених књига, њихов текстовни поредак (*служабник, типик, требник, чаславац*⁷¹ у источном канону, тзв. кругу *Slavia Orthodoxa*) фрагментарне је природе. Такође, древна хебрејска поезија, старозаветни *Псалми* (грч. *psalmós* – трзај) испевани су у такту гномичног исказа као „уравнотежени редови мисли“ како је о њима писао енглески бискуп Роберт Лоут и професор поезије на Оксфорду (Robert Lowth, 1710–1787) 1753. у књизи

⁶⁹ Када Морис Бланшо расправља о књизи Паскалових *Мисли* у есеју „Паскалова рука“, поричући јој дискурзивну отвореност, јер изневерава суштинску покретљивост фрагментарног писма, он то чини имајући у виду њену изражену апологетску функцију која проистиче из „апстрактног времена дискурса“ и дијалектичкој артикулацији проблема веровања (1949: 253).

⁷⁰ Станко Влашки у докторској дисертацији *Хегелова критика романтичарског поимања религиозности* налази да је романтичарска фигура Бога *прогресивне* и естетичке природе: „kod romantičara, aktualizacija ideje boga nije posmatrana kao ono što se odvija kroz moralni praksis. Romantičari ideju boga afirmišu kao pitanje slobodne delatnosti *fantazije*. Umesto etičkog, ideja boga u ranoj nemačkoj romantici poprima *estetički* smisao“ (2018: 33; ауторско истицање). На овај начин, дакле, јенски романтичари (за)дају одговор на Лихтенбергово питање: „Да ли је наш појам бога ишта друго него *персонификација непојмљиво?*“ (2020: 85; истакла А. П.).

⁷¹ Видети Трифуновић 1975: 303–304, 321–324, 326–328, 349.

Лекције о светој хебрејској поезији (Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews). Како помиње савремени проучавалац Библије, Боб Атли (Bob Utley, 1947–), познат по својим старозаветним и новозаветним коментарима, већина превода је обликована тако да показује поетске редове/линије, те се јасна семантичка и ритмичка цезура конституисала између целовитих реченица. Што се жанровског одређења тиче, Б. Атли инсистира на изреалској древности псалми и сродности са химном.⁷² Насупрот, Б. Атлију који текст псалми разумева као израз личне вере, нелитургијски и неинституционализовани текст (Atli 2013: 38), Џон Дрејн (John Drane, 1946–) у *Увођењу у Стари завет (Introducing the Old Testament, 1999)* скреће пажњу на лингвистичке детаље, елементе палестинске религиозне поезије који потврђују њихову функцију при литургијском богослужењу (2003: 406–409), до је њихово присуство у Новом завету у виду цитата утрло пут откровењској истини. Напоследку, Библија је „прожета захтевом за истином“, пише Филип Море (Philippe Moret) у студији *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, која је преточена у различите облике *изјаве истине*: закона, пророчанства, заповести, реченице, пословице, псалми, параболе, посланице итд. (1997: 21). Њена гномична мудрост блиска усменим формама, египатској и блискоисточној традицији, нарочито у књизи *Мудре изреке Соломона*. Ф. Море подсећа да су се по узору на Соломонове пословице у средњем веку састављале егзегетске компилације, догматске антологије, литургијске збирке за проповеднике попут чувене четвортотомне *Књиге реченица [Libri Quattuor Sententiarum]* Пјера Ломбарда (Pierre Lombard, око 1100–1160) из 1150. године (Isto: 24).

Занимљиво је овде размотрити и гледиште француског филозофа Жака Дерида (*Jacques Derrida, 1930–2004*) изнето на почетку есеја о песнику Едмону Жабесу (Edmond Jabès, 1912–1991) из књиге *Беле митологије* на форму фрагментарног и фигуру Бога:

Фрагмент није неки одређени стил или промашај, он је сама форма написаног. Осим ако сам Бог не пише; а треба ли још он да буде тада Бог класичних филозофа, који се није преиспитао ни прекинуо, коме се није пресекао дах као оном Жабесовом. (Али управо Бог класичних, чија бесконачност није трпела питање, није имао потребу за писмом). (1990: 116)

Потцртавајући онтолошку и метафизичку дискрепанцију између бесконачног Бога који у својој бесконачности не потребује писање и фрагмената који су залог његовом трагу / незаинтересованости за белег писмом, аутор *Грамотологије* фрагмент дефинише линијом изузимања од сваког покушаја уцеловљења, јер писмо јесте радикална децентрираност. Писмо је фрагментарност сушта, поручује Ж. Дерида са којом бесконачни, метафизички и логоцентрични Бог нема ништа. Међутим, ако по Ж. Дерида писмо није тек графички театар који на позорницу изводи загонетни дослух Бога и фрагментарности, историја религијске мисли о отелотворењу Бога у овоземаљском окупљена је око распарчаног божанског тела: од мистерија орфизма, комадања Загреја⁷³ и рађање Диониса⁷⁴ до Христовог, симболички

⁷² „Ova književna forma se često koristila na drevnom Bliskom Istoku. Biblijski Psalmi imaju istu formu kao i vavilonske, egipatske i hananske himne. [...] Arheološko otkriće tekstova *Ras Šamra* u gradu Ugaritu pokazuje sličnost između hananske poezije i Psalama. [...] Ova književna forma je bila drevni izraelski žanr.“ (2013: 33–34; преузето са е-адресе <http://www.freebiblecommentary.org/pdf/srb/VOL09BOTserbian.pdf>)

⁷³ Ервин Роде (Erwin Rohde, 1845–1898), чувени немачки хелениста из 19. века и велики Ничеов пријатељ, у студији *Psyche: kult duše i vera u besmrtnost kod Grka (Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, 1890–1894)* појашњава везу бога Загреја и Диониса, маркирајући у њој сједињење хеленистичких (рђави титани) и старотракијских религијских мотива (обичај растрзања бика) у *орфизам*: „На крају генеалогског низа богова стајао је син Зевса и Персефоне, Дионис назван именом бога подземља, Загреја, коме је још као детету, Зевс поверио владавину светом. Њему су се, на подстицај Хере, приближили прерушени зли титани, Зевсови непријатељи који су већ раније победили Урана, али их је Зевс, изгледа, ослободио из тамнице Тартара. Они су поклонима стекли његово поверење; али док је Дионис посматрао одраз свог лика у огледалу, које су му поклонили, титани су га напали. Измицао им је, преображавајући се на разне начине; најзад су га, у лику бика,

раздељеног за време Тајне вечере⁷⁵ међу апостолима, а потом и у чину Светог Причешћа.⁷⁶ У неканонском тексту *Јеванђеља по Томи*⁷⁷ идеја раздељеног Христа верницима обликована је у свеприсутство Божијег Сина који је и у делићу материје: „Ја сам светлост која је над свим стварима. Ја сам све. Од мене све потиче, и до мене се све пружа. *Расцепите комад дрвета, и ја сам тамо*; подигните камен, и наћи ћете ме“ (фрагмент 77, цит. према Rejgels 2003: 229; истакла А. П.). Најзад, заповест Христова упућена Марији Магдалени *Noli me tangere!*,⁷⁸ по Васкрснућу, чини додир божанског и људског могућим тек када Христос буде Једно с Оцем, тек пошто је као Једно *раздељен* међу верницима. И Морис Бланшо, пишући о ничеанском фрагменту, бележи:

Комадање – слом – Диониса првобитно је знање, мрачно искуство у којем се постојање открива у односу са испрекиданим и као његова игра. И божанска расцепканост није одважно одрицање од јединства, нити једноставно које остаје умножавајући се. Фрагментарност, то је Бог сâм, онај који нема никакав однос са средиштем, не подржава ни једно упућивање на првобитно и кога, сходно томе, мишљење, мишљење истог и једног, мишљење теологије као свих облика људског (или дијалектичког знања), не би прихватило без кривотворења (2004: 187–188).

Интересантан је податак да ће француски писац и мислилац Паскал Кињар парадигму феномена фрагментарности пронаћи, премда се противи модернистичкој моди онтологизације фрагмента према дисконтинуитету који је облик мишљења (2005: 31), не

савладали и растргли на комаде, које су прогутали дивљи непријатељи. Атина је спасила само срце, донела га је Зевсу, који га је прогутао. Из њега је изашао „нов Дионис“, син Зевса и Семеле, у којем је Загреј опет оживео“ (Rode 1991: 262).

⁷⁴ Феликс Гиран (Félix Guirand) и Жоел Смит (Joël Schmidt), аутори Ларусове енциклопедије *Митови и митологија. Историја и речник* (1996), Диониса такође везују за Загреја, критског бога „који је по својој прилици испрва представљао еквивалент хеленског Зевса“, чије је поистовећивање унело „под утицајем орфичког мистицизма, нов елемент у легенду о Дионису, а то је *Страдање*. [...] Следбеници орфизма придавали су тим мукама и васкрснућу чудесан смисао, што је коренито изменило Дионисову физиономију. Он више није био рустични бог вина и радости, који је некада давно сишао с трачких планина; више није био ни бог оргијског лудила, који је страдао с Истока: Дионис 'уништени бог који нестаје, напушта свет живих и поново се рађа' (Плутарх), постао је симбол свеопштег живота“ (2004: 214).

⁷⁵ За хришћане је тајна Христовог тела и крви највећа света тајна коју је установио сâм Исус на Тајној вечери, ломивши хлеб апостолима уз благослов: „Узмите, једите; ово је Тело Моје које се даје за вас.“ Након хлеба, Христос уз благослов пружа апостолима и чашу вина: „Пијте из ње сви, јер је ово Крв Моја Новог Завета која ће се пролити за многе ради отпуштења греха“ (види: *Јев. по Мт.* 26: 26–28; *Јев. по Мк.* 14: 22–24; *Јев. по Лк.* 22: 19–20). *Свето Јеванђељу по Јовану* преноси Христово учење о евхаристији из Капернаумске синагоге: „Ја сам хлеб живота који мени долази неће огладнети, и који у мене верује неће ожеднети. [...] Ја сам хлеб живи који сиђе са неба; ако ко једе од овога хлеба живеће вавек; и хлеб који ћу ја дати тело је моје, које ћу дати за живот света. [...] Заиста, заиста вам кажем: ако не једете Тело Сина Човечјега и не пијете крви његове, немате живота у себи. [...] Који једе моје тело и пије моју крв у мени пребива и ја у њему. Као што ме посла живи Отац, и ја живим због Оца; и онај који једе мене и он ће живети због мене“ (6: 51, 53, 56–58).

⁷⁶ У молитви пре Светог Причешћа потврђује се симболичка недвојбеност Христовог тела и крви са хлебом и вином: „Верујем да је ово само Пречисто Тело Твоје и да је ово сама Пречасна Крв Твоја“.

⁷⁷ *Јеванђеље по Томи* које се састоји од 114 изрека откривено је као целокупан спис на коптском језику 1945. у библиотеци Наг Хамади. Забрањен и осуђен, овај фрагментарни јеретички текст по мишљењу Елејн Пејгелс настао је у време кад и *Јеванђеље по Јовану*, с краја првог и с почетка другог века. Тома, звани Близнац, својевремено је проповедао Исусово учење о човеку који *није с његових усана*, о човеку – свом близанцу са којим дели самопознање: „Јер си мој близанац и мој истински сапутник, истражи себе и сазнај ко си...“ (Isto: 62). Ауторка монографије *С оне стране вере*, указавши на дубину сукоба између ова два текста, сматра да Јован пише како би се разрачунао са Неверним Томом и како би нагласио да је „Исус – и искључиво Исус – онај који отеловљује реч Божју, и из тог разлога говори с божанском снагом“ (2005: 63). Побивши Томино схватање, Јован божанску снагу гномичног исказа поверава језику Сина, а човеку његово учење.

⁷⁸ „Рече Исус: – Не дотиче ме се, јер још нисам узишао Оцу своме; него иди браћи мојој и кажи им: Узлазим Оцу моме и Оцу Вашем, и Богу моме и Богу вашем.“ (*Јев. по Јов.* 20: 17–18)

само у Светом писму већ и у хришћанској верској пракси обожавања светитеља – култу реликвија. Наиме, у двотомном делу *Petits Traités* [*Мали трактати*] из 1990. П. Кињар је фрагментарност повезао са култом обожавања светитељских моштију, њихових парчића премда је већ у есеју посвећеном Лабријеру *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère* (1986, рев. 2005) фрагмент поистоветио са: „цитатом, реликвијом, талисманом, напуштеношћу, ноктом, рубом тунике, кошћу, отпацима“ – са деловима „цивилизације која је прастара или сувише мртва“.⁷⁹ Писац фрагмената, вели П. Кињар, на тај начин, дели судбину скупљача, колекционара и антиквара, супротстављајући се фигурама филозофа и историчара који састављајући „велике наративе“, настоје подати смисао (*donner sens*) свету. Фрагментарно биће текста, дакле, измиче аутаркијском деловању дискурзивне и херменеутичке воље у продукцији (систематичног, интегришућег) логоса, тј. измиче, како је то волео да каже у првом тому *Малих трактата* позивајући се на Хану Арент, *апетиту за смислом* (*appétit de signification*; 562).

Насупрот, присили за смислом, Паскал Кињар радије *поздравља пустош* (*hèle le ravage*; Quignard 1990: 445)⁸⁰. Међутим, Кињарова опијеност рушевинама није романтичарске провенијенције нити је пак у знаку модернистичког, депресивно-меланхоличног духа. Њега рушевине, попут Хераклитовог дефигурисаног лица које нам долази са растуруним фрагментима, превасходно занима као сенка, траг мистеријског повлачење целине из света која је морала бити *ту*, на почетку, нетакнута. Јер, вели Кињар, „Хераклитово дело није било неколико расутих цртица. То је унакажено лице. *То је било лице*“ (2005: 46; ⁸¹ истакла А. П.). Како је пут до њега, руковођен вером у неприступачну целину, комад који се назире уздиже се толико да га из нашег стиска „уклања нека врста светлости без извора“ (Isto: 53). И тек у светлости, у готово јеванђељском упућивању на Почетак времена, у том хелиотропичном пространству из кога је *све постало*, у *виделу истинитом* како каже *Јеванђеље по Јовану*, аутор *Техничке тегобе у погледу фрагмената* ослобађа се срама коју је осетио „у честој употреби тако лоше форме“, која му се „често чини тако zgodном, тако лењом, тако скраћеном и тако блиставом“ и признавши пораз, пише (73). А писање, признаје Кињар у 14. одељку књиге *L'Homme aux trois lettres*, састављајући и даље (једино) фрагменте, „потапа мисао у бесконачност без ближњих. Писање не сусреће спољашност но као бесконачан израз, трансценденцију без лица, *путовање без повратка*, екстазу“ (2020: XIV; истакла А. П.).

⁷⁹ „Il [Le fragment, додала А. П.] est la citation, le reliquat, le talisman, l'abandon, l'ongle, le bout de tunique, l'os, le déchet, d'une civilisation trop ancienne ou trop morte.“ (Quignard 2005: 50)

⁸⁰ О поезици фрагмената у делу П. Кињара подобно је говорено у раду: Alexandre Seurat, „Une poétique du vestige : l'écriture du fragment chez Pascal Quignard“, Daviet-Taylor, F., & Gourmelen, L. (Eds.), *Fragments : Entre brisure et création*, Angers : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 107-122. Рад је доступан и на е-адреси: <https://books.openedition.org/pur/46098#ftn63>.

⁸¹ „L'oeuvre d'Héraclite n'était pas quelques traits épars. C'est un visage défiguré. *C'était un visage*.“ (истакла А. П.)

1.3. Токови двадесетовековне књижевнотеоријске контекстуализације фрагментарног писма и француска рецепција немачког романтичарског фрагмента

Започевши студију *Poétiques du fragment* из 1995. о фрагментарном феномену француски изучавалац књижевности Пјер Гариг напомиње да проблем фрагмената не може бити сведен на „учинке затвореног бића у кадру ригидне теорије“ (1995: 17). То је сложена појава, вели аутор, настала као резултат снопа утицаја, мисли, често контрадикторних облика (Isto). Да фрагмент не сме бити судбоносно при/везан за круте, чврсто дефинисане књижевноисторијске термине, појмовне концепте као ни за парадигматске жанровске фигуре какво је, на пример, дело Б. Паскала, показано је и у зборницима: *Fragment(s), fragmentation. Aphorisme poétique* [Фрагмент(и), фрагментација. Поетика афоризама] из 1998, и то радовима који промишљају поетику афористичког исказа у делима Ф. Ничеа, али и Ђанбатиста Вика;⁸² *L'écriture fragmentaire: Théories et pratiques* [Фрагментарно писање: теорија и пракса] из 2002. у коме аутори фрагментарно писање испитују у делима Марсела Пруста (Marcel Proust), Андреа Жида (André Gide, 1869–1951), Ренеа Шара, Жозефа Жубера, Петера Хандкеа (Peter Handke, 1942–), Паскала Кињара као најизразитијег ствараоца фрагментарног писања с краја 20. и почетком 21. века; *Fragments: Entre brisure et création* [Фрагменти: између киданја⁸³ и стварања] штампан 2016. који такође проблематизује дискурзивну и теоријско-критичку платформу фрагментарног. О поетици и естетици савременог фрагментарног израза прегнантно се писало и на страницама двоброја часописа (35/36) *L'Étrangère* [Странац] за 2014. годину, који је поднасловљен са „Théorie et poétique du fragment“ [„Теорија и поетика фрагмента“]. За овај тематски број чији су уредници Ив Суси (Yves Soucy) и Оливиер Шефр (Olivier Schefer) занимљива је чињеница да аутори разноврсних прилога нису имали намеру враћања генеалогичког фрагментарног у историји стварања, премда ће она бити присутна почесто као својеврсни археолошки знак, колико су желели задржати форму *отворености фрагментарног*, тј. да пропрати инскриптивну поетичку моћ фрагментарног у домену филозофије, уметности, архитектуре, дизајна, филма. Како бележи белгијски песник и есејиста, Кристоф Ван Росом (Christophe Van Rossom, 1969) у краткој рецензији, аутори темата стварају у „отпору према моди и тропизму тренутног“⁸⁴ која прати форму фрагментарног, творећи на тај начин „простор слободе говора“ којем није стало до конвенционалности, укуса интерпретативних заједница.

Ваља напоменути да ова истраживачка пракса није тек производ усамљене уређивачке воље, већ да су део, можемо рећи, свеобухватног, систематичног и континуираног истраживања фрагментарног дискурса у пољу француске књижевности и културе у 20. и 21. веку. За француску историју критичког мишљења фрагментарног био је изразито плодоносан тренутак превођења и промишљања немачког романтичарског наслеђа 80-их година који је поклопио са деловањем писца и филозофа књижевности Мориса Бланшоа. Наравно, и сама стваралачка пракса, па и теоријско мишљење М. Бланшоа настајала је у садејству са разматрањем немачког романтичарског фрагмента, али и Ничеовог дела. На страницама 140. броја *La Nouvelle Revue française* [Нове француске ревије] штампан је, као што смо видели, његов рад о *Атенеуму* („L'Athenaeum“; Blanchot 1964: 301–313), а у децембарском, 168. броју за 1966. „Nietzsche et l'écriture fragmentaire“ (Blanchot 1966: 967–983),⁸⁵ о којем смо такође говорили. Бланшоову пажњу привукло је и дело Рене Шара, Лудвига Витгенштајна чије је

⁸² Видети у зборнику рад Роланда Бернеркера (Roland Bernercker): „'Sapientia poetica' et style aphoristique chez Giambattista Vico“, 47–59.

⁸³ Лексема „*brisure, f.*“ означава још „прелом, пукотину“ (видети DCLF A/D: 1098).

⁸⁴ Приказ је доступан на е-адреси: <https://christophevanrossom.net/2014/08/21/theorie-et-poetique-du-fragment-letrangere-n35-36-la-lettre-volee-bruxelles-2014/>.

⁸⁵ Есеј о Ничеовом фрагментарном писму који је штампан као део књиге *L'Entretien infini* на српски језик је превела Ивана Велимирац, видети: М. Бланшо, „Ниче и фрагментарно писмо“, *Градац* 152–153 (2004): 183–198.

стваралаштво обележено снажном парадигматском енергијом фрагментарног писма.⁸⁶ У време када је Морис Бланшо стварао и теоретисао фрагментарност као облик писања и/или писма, издајући дела: *L'Entretien infini* (1969), *Le pas au-delà*⁸⁷ (1973), *L'Écriture du désastre* (1980), осамдесетих година, Филип Лаку-Лабарт и Жан-Лик Нанси коментаришу преводе текстове браће Шлегел из чувеног часописа *Атенеум* (нем. *Athenäum*) на страницама студије *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978).

Поред бланшоовског стваралачког, онтолошког, али и ангажовано-политичког пројекта фрагментарног писма, удруженог рада Филипа Лаку-Лабарта и Жан-Лика Нансија, феномен фрагментарног промишљања је и на страницама књиге Паскала Кињара *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère* [Техничка нелагода у погледу фрагмената. Оглед о Жан де Ла Брујеру] из 1986. и 2005 (ревидирано и допуњено издање) као и другим његовим делима кроз плодну стваралачку праксу почевши од интегралног издања *Petits traités* [Мали трактати] из 1990. (Paris: Gallimard), преко *Rhétorique spéculative* [Спекулативана реторика] из 1995. (Paris: Gallimard) до *Dernier royaume*⁸⁸ I: *Les Ombres errantes* [Луталачке сенке] из 2002. за коју добија престижну Гонкурову награду за есеј (Paris: Gallimard), *Dernier royaume II: Sur le jadis* [О негдашњости] и *Dernier royaume III: Abîmes* [Бездани], обе из 2002. (Paris: Gallimard) и др.,⁸⁹ у студијама Пјера Гарига *Poétiques du fragment* из 1995. [Поетике фрагмента] и Ф. Сузини-Анастопулоси *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* штампане 1997. године.

Обновљено, постромантичарско интересовање за фрагментарне, фракталне модалитете писања француска књижевна критичарка Ф. Сузини-Анастопулос објашњава као последицу троструке кризе:

криза дела услед застарелости појмова довршености и комплетности, криза тоталитета, схваћеног као немогућег и монструозног и, коначно, криза генеричких (родова) која је омогућила да се фрагмент, исписивањем на маргинама књижевности или тангенцијално у односу на њу (*tangentiellement par rapport à elle*), појави као плазибилна и подстицајна алтернатива незадовољству традиционалним жанровима, толико да се намеће као сама матрица Жанра (1997: 8).

Фрагментарност као симптом кризе: жанра, аутора, субјекта и читаоца дефинисана је и на страницама *Le dictionnaire du Littéraire* (Chassay 2002: 238). Са друге стране пак Ролан

⁸⁶ За детаљнији увид у библиографију М. Бланшоа погледати електронско издање *Bibliographie des textes de Maurice Blanchot* на адреси: <https://blanchot.fr/storage/2022/05/Bibliographie-des-textes-de-Maurice-Blanchot-mai-2022.pdf>.

⁸⁷ Издавачка кућа Академска књига је 2022. издала ово Бланшоово дело под насловом *Корак (не) на ону страну* у преводу Маје Бајић и Немање Митровић (видети *Blanšo* 2022).

⁸⁸ *Dernier royaume* [Последње краљевство] је вишетомно дело Паскала Кињара у „океанској форми“ (*la forme «océanique»*) које је још увек у настајању. Године 2020. објављен је 11. том у форми фрагментарних исказа *L'Homme aux trois lettres* као одговор на питање „Шта је књижевност“ („*Qu'est-ce que la littérature?*“) које писац поставља самом себи.

⁸⁹ Паскал Кињар има изузетно обимом и темама широко књижевно стваралаштво: од 1969. године када штампа прво дело *L'être du balbutiement* [Биће муцања] за издавачку кућу Mercure de France (Paris), објавио је четрдесетак књига. На српски језик преведена су његова три романа: *Sva jutra sveta* (*Tous les matins du monde*, Paris: Gallimard, 1991) у преводу Јована Попова (Београд: Геопоетика, 2005), *Terasa u Rimu* (*Terrasse à Rome*, Paris: Gallimard, 2000), који је добио Велику награду Француске академије за роман 2000, у преводу Горице Тодосијевић (Београд: Paideia, 2006), *Tajnovite solidarnosti* (*Les Solidarités mystérieuses*, Paris: Gallimard, 2011) у преводу Јелене Стакић (Београд: Геопоетика издavaštvo, 2013), док је главнина његове медитативно-есејистичке, фрагментарне прозе остала недоступна широј читалачкој публици у Србији. Жан-Луи Потро (Jean-Louis Pautrot) је 2004. године саставио селективну библиографију радова П. Кињара о његовом стваралаштву за 2. број ревије *Études françaises* која је посвећена његовом делу, те насловљена са *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable* [Француске студије: Паскал Кињар, о несаопитивом језгру] из 2004. видети Pautrot 2004: 93–97.

Барт⁹⁰ у помињаној аутобиографској књизи *Ролан Барт по Ролану Барту* фрагменте сагледава унутар тренутка задовољства писања, готово (батајевског) еротског континуума који се опире свакој свести о крају, коначности:

Уживајући да налази и записује *почетке*, он тежи да умножава то задовољство : ето зашто пише фрагменте : колико фрагмената, колико почетака, толико задовољстава (али он не воли завршетке : сувише је велика опасност реторског закључка : страх да неће умети да одбрани од *последње речи*, од завршне реплике). (1992: 111; истакао аутор)

Посежући са хоризонтом отворености, писања као бескрајног (бланшоовског) враћања на само себе, Р. Барт се дистанцира од давања *последње речи*, од закључка који зауставља, потири многолико, необуздано кретање. Његово фрагментарно писање јесте *rushe* (Bart 1992: 111), дискурзивни напад јуришем, реторско убрзање које измиче идеологији означитеља, композиционом устројству, генеричким линијама књижевног Жанра. Занимљиво је да у тренутку одређења фрагментарног Р. Барт посеже за лексемом из енглеског језика *rush* чији је семантички сноп разнолик, јер захвата значења: *журба, навала, јурњава, те јуриш, налет, напад јуришем, заузети на препад* (видети Venon 1984: 544; Хлебџ и др. 2012: 755), чиме аутор *С/З* задржава стратегијско-оружану реторику, сенчећи начин савладавања дискурзивног пута. Пута, који је прокрчио још Фридрих Ниче пишући у *Тако је говорио Заратустра*:

Ко пише крвљу и језгровитим изрекама, тај неће да га читају већ да га уче напамет.

У планинама је најближи пут онај који води од врхунца к врхунцу: али зато су потребне дуге ноге. Поједине изреке треба да су врхови: а они, којима се говоре, велики телом и духом (Ниче 2011: 36; истакла А. П.).

Бартова невичност да се доведе до композиције, под Ничеовим покровитељством корачнице од врхунца ка врхунцу, заузима на препад дискурзивну матрицу, делећи је од стереотипног развоја ка завршетку – искушења тоталитарног, предајући се задовољству, аутодиктату крви и делотворности речи. Само оно што је научено *напамет* има сопствени режим и бира своје примаоце. Јер, не каже ли још Ф. Ниче: „Одважне, безбрижне, подругливе, силовите – такве нас жели мудрост [...]“ (Isto).

Управо по раздорној силини Морис Бланшо идентификује фрагментарност унутар линија писања, које се повлаче (изнова и изнова) ка откровењу *краја књиге*, и то у тренутку када писање (*ecriture*) преузима „највишу одговорност“, јер му је дато да разори дискурс „у ком, колико год да верујемо да смо несрећни, опстајемо, ми који, удобно смештени, тим дискурсом располажемо“ (Blanšo 2012: 84). Фрагменту је, дакле, прирођено по/етичко насиље: оно етимолошко и оно из његове инхерентне дискурзивне динамике – генератора револуционарног строја писма. Отуда уредница зборника *Fragments. Entre brisure et création*

⁹⁰ Интересовање Ролана Барта за фрагментарну форму, поред аутобиографског сведочанства о првом написаном тексту, може се пронаћи и у његовом читању, потом коментарисању Ларошфукоових *Максима*. Наиме, Ролан Барт је 1961. године написао предговор „La Rochefoucauld : Réflexions ou Sentences et Maximes“, где је упркос снажном отпору према краткој форми и кастрацији коју она покреће, похвалио „оштро и чисто писање“, „строги ударац“ (нав. према Vercaemer 1993: интернет) писма француског моралисте. Такође, аутор *С/З* 1963. пише предговор Лабријеровим *Карактерима*. Детаљније о развоју фрагментарне мисли Р. Барта и списатељске праксе видети у: Philippe Vercaemer, „Roland Barthes : Le roman du fragment“. In Vadé, Y. (Ed.), *Ecritures discontinues*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1993. p. 159-193. Рад је доступан и на е-адреси: <https://books.openedition.org/pub/4694#bodyftn6>.

Франсоаз Давије-Тејлор (Françoise Daviet-Taylor) и уредник Лорен Гурмелан (Laurent Gourmelen) у тексту предговора напомињу да је фрагментарно насиље „свеприсутно“ (Daviet-Taylor, Gourmelen 2016: 7). Феномен фрагментарности подсећа на процесе распарчавања, расипања или, како је то прибележио Андре Гијо (André Guyaux), његово име сведочи о процесима усецања, оно је само усек (*la coupure*), одвајање (*la séparation*). Фрагмент, дакле посведочава кидање, тј. „да не кажем ране или операције која је начинила фрагмент оно што он јесте: једно одбегло биће (*être échappé*) од свега оног што оно није, или што више није, одвраћено од ништавила (*distrain du néant*)“ (Guyaux 1985: 7–8; превод А. П.). Отуда, књижевнотеоријско и реторско-онтолошко изналажење места за фрагмент, за његово разумевање као активности рушења, кидања, повлачења унутар дискурзивних обртаја између досуђених простора (романтичарске) назавршености/бескрајности, распарчаности и тоталитета захтева наджанровско мапирање које, опет, унутар себе, поетичке искорак постварује и кроз тргање мреже појединачних књижевних врсти.

1. 4. Фрагментарност, носталгија. Топологија (о)творене ране

И кроз рану се тихо додирну душе [...]
Момчило Настасијевић, из рукописа песме „Две ране“

Износећи ниску антрополошких увида и присећајући се мита о Загреју-Дионису у првом поглављу „Феноменологија фрагмента“ [„Phenomenologie du fragment“], Пјер Гариг истиче: „Човек је пало биће. *Митови* га чине фрагментом заувек изгубљене целине. Све почиње убиством, кидањем, распарчавањем, деструкцијом која уводи историју, време у универзум, дакле многострукост“⁹¹ (1995: 23; истакла А. П.). Јер, људи су дошли на свет, родивши се из пепела палих титана који су раскомадали Загреја.⁹² Како је човеков онтолошки, метафизички, митопоетички крајолик у битном смислу одређен фрагментарношћу, свест о изгубљеној „исконској целини“ као свест о недостатку, жеља за повратком кроји многобројне центре, *омфалосе*, у самом срцу множине (света), како у храму, тако и у дрвету камену, дискурсу (Isto)⁹³. Фрагмент, та сићушна форма према француском критичару, наследила је нерваловско бреме враћања завичају, родној кући бића – апсолуту коме је једино преостало симулирање постојања у језику управо из ове првобитне потребе за омфалосом. Пре Пјера Гарига о односу носталгије и фрагмената говорио је Паскал Кињар. Премда у чувеној полемичкој студији *Техничка нелагода у погледу фрагмената* [*Une gêne technique à l'égard des fragments*], у 13. поглављу помиње сопствено разочарење, јер није

⁹¹ „L'homme est un être déchu. Les mythes en font un fragment de l'unité originelle à jamais perdue. Tout commence par un meurtre, un déchirement, un démembrement, une destruction qui introduisent dans l'univers l'histoire, le temps, donc le multiple.“

⁹² „Поставши ту убице бога, они представљају присилу зла. Тог једнога растржу на много делова; услед тог злочина једно божанско биће губи се у мноштву ликова овога света. Оно васкрсава као јединство у Дионису, који изнова излази из Зевса. А титане – вели даље легенда – који су прогутали удове бога, Зевс убија својом муњом; из њиховог пепела настаје род људи у којима је, саобразно њиховом пореклу, добро потекло од Диониса-Загреја придодато злом, титанском елементу.

Владавином новорођеног Диониса и постанком људи завршен је низ митских догађаја у орфичкој поезији. Тамо где човек улази у стварање, започиње садашњи период света; време револуција света је завршено. Поезија се окреће човеку, откривајући му његову судбину, дужност и циљ.“ (Rode 1991: 263–264)

⁹³ „Voilà pourquoi l'homme, au cœur même de l'espace pluriel, bâtit des centres du monde, des «omphalos», aussi bien dans un temple que dans un arbre, une pierre, un discours.“

успео да се одупре фрагментарној форми,⁹⁴ док на другом месту гласно говори против модернистичког третмана фрагментарног писма која резултира монотоним, репетитивним и одатле парадоксално континуираним обликом дисконтинуитета (2005: 31–32, 72–73), у *Малим трактатима* аутор постулира носталгичну улогу писца фрагмената као колекционара отпадака и остатака ишчезлог света, јер фрагменти носе траг „цивилизације у жалости“. Жалост на коју алудира П. Кињар јесте нацистичко разарање, рушевине из Другог светском рата које је обележило његово детињство. Но, ратна катастрофа у Кињаровој имагинацији стопљена је парадоксално и са открићем пећине Ласко (септембар, 1940), где је према пищевим речима у делу *Abîmes* „[и]з хумуса изронило древно човечанство *posle* нечовечности“⁹⁵ (Quignard 2002: 228; цит. према Seurat 2016: 115).

Фрагментарни дискурс према Гариговој интерпретацији стога јесте апотропаични локус са сведочанством носталгичне структуре човековог бића, положен у корито Имагинарног омфалоса, док је у стваралаштву П. Кињара носталгија, из аутопоетичког одредишта фрагментаристе, двострука, обележивши истовремено пропадање човека кроз ратну стихију и пропадање кроз бездан времена пред недогледивим палеонтолошким ископинама. И у једној и у другој рефлексiji постулирано је мрачно сазнање о човековој нецеловитости у погледу антрополошког, повесног, егзистенцијалног устројства које је дубоко у корелацији са фрагментарним формацијама писања. Ово мрачно сазнање, како је писао М. Бланшо, у којем се постојање раскрива у односу са испрекиданом, нараста до теолошког знања, до познања Бога који попут фрагмента нема ништа са средиштем (2004: 187), јер, напоследку, зар би се суштина Творца могла описати топологијом једног јединог места? Онтолошку нецеловитост човековог бића, са друге стране, истакнуће и Мартин Хајдегер у *Битку и времену*. „Dokle god tu-bitak *jest* kao *biće*“, пише немачки филозоф, „on *nikada* ne postiže своју 'čitavost'. Ali ако је *stekne*, *tada* *dobitak* *postaje* *gubitkom* *bitka-u-svijetu* *uopće*. *Kao biće* on se *tada* ne *da* *više* *iskusiti*“ (Хајдегер 1985: 268–269; ауторско подвачење). Како је целовитост бића ту-бивствовање предана смрти, тренутку када се више не може искусити на начин бића, она остаје позиционирана у једном неприступачном онтичко-онтолошком пределу који пак изискује феноменолошко проматрање. Наравно, Мартин Хајдегер варира класичне појмове свршетка и целине категоријом *ненамирености*, али и њу одбацује, закључивши:

U smrti *tubitak* nije ni *dovršen*, niti je *naprosto* *nestao* niti je *pogotovo* *postao* *gotovim* ili kao *Priručno* *cijelim* *raspoloživim*.

Onako, *naprotiv*, kao *što* *tubitak* *stalno*, *dokle* *god* *jest*, *već* *jest* *svoje* *Još-ne*, *tako* *uvijek* *on* *već* *jest* *svoj* *svršetak*. Sa *smrcu* *mišljeno* *završavanje* *ne* *znači* *Biti-**završenim* *tubitka*, *nego* *znači* *biti-pri-svršetku* *tog* *bića*. *Smrt* *jest* *jedan* *način* *biti* *što* *ga* *bitak* *poprima* *odmah* *чим* *jest* (*Isto*; 269; ауторско истацање).

Стање готовости прирођено је приручним облицима, стварима које су једине расположиве у целини, док је човек у стању бачености, пропадања конститутивно припадајућа брига и *joш-ne* као егзистенцијални и онтолошки моментум чиме је отворена трајна напрстина – рана у могућност целовитости као предикације субјекта. Симптомом незацељиве човекове ране започеће и Иво Андрић *Проклету авлији* (1954):

⁹⁴ Александар Сеурат у есеју „Une poétique du vestige : l'écriture du fragment chez Pascal Quignard“ [„Поетика реликта: писање фрагмената код П. Кињара“] скреће пажњу на прво и ревидирано издање дела *Техничка nelaгода у погледу фрагмената*. Наиме, у првом издању из 1986. има врло мало засебних фрагмената, текстовних прекида, док је ревидирано издање из 2005. сво у фрагментарном дискурсу, где је свака реченица истакнута преломом реда. Овим се П. Кињар, закључује А. Сеурат, одриче вештине прекривања фрагментарности у корист континуираног облика излагања (2016: 118).

⁹⁵ „Une vieille humanité vint surgir de l'humus *après* l'inhumanité.“ (ауторско истацање)

Зима је, снег замео све до кућних врата и свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид. Под том белином ишчезло је и мало гробље на ком само највиши крстови врхом виरे из дубоког снега. Једино ту се виде трагови уске стазе кроз целац снег; стаза је пропрћена јуче за време фра-Петровог погребца. На крају те стазе танка пруга пртине шири се у неправиан круг, а снег око ње има румену боју расквашене иловаче, и све то изгледа *као свежа рана у општој белини* која се протеже до унедоглед и губи неприметно у сивој пустињи неба још пуног снега.

Све се то види са прозора фра-Петрове ћелије. Белина спољњег света ту се меша са дремљивом сенком која влада у ћелији, а тишина добро другује са тихим шумом његових многобројних часовника који још раде, док су се неки, ненавијени, већ зауставили. Тишину ремети једино пригушена препирка двојице фратара који у суседној празној ћелији састављају инвентар ствари које су остале иза фра-Петра (1981/4: 9; истакла А. П.).

Призором расквашене иловаче у снегу, И. Андрић дотиче се топологије *свеже ране*, али рана коју твори наратив *Проклете авлије* унутар поређења са румени у снегу, којом је оперважена пртина, није тек поетизам или реторско сенчење, лиризација прозе, премда не поричемо њен фигуративни учинак. Андрићевско *као* овде стоји попут повезнице између миметичког и виртуелног наратива, повезнице које је повратног односа. Јер, док с једне стране опису дарује стабилност стварносно-референтног проседеа, са друге га дестабилизује упливом виртуелних значења. Прецизније, *бити-као-да*, протумачено у светлу поставки Пола Рикера (Paul Ricœur, 1913–2005) изнетих у студији *Жива метафора (La Métaphore vive, 1975)* указује се као трећи, међучлан, у релацији метафоричког бити и дословног не бити, при чему опстојава у онтолошкој двострукости. Бити као, пише П. Рикер, „значи бити и не бити“ (1981: 288), јер, оно што је *као да* са становишта дословног истовремено није у погледу оствареног метафоричког капацитета. Дакле, поређење, ако се држимо аристотеловско-хегелијанске линије по којој је корак до метафоре, њен дословни лик, задржава метафоричко расејавање смисла, чинећи га пробабилно-виртуелним – бескрајно измичућим, треперавим садржајем у реторско-онтолошком енкодирању стабилности. Отуда је оно, можемо рећи и Андрићево поређење, *хетерокосмичко*, расеклина дискурзивног устројства кроз коју тихотно струји значење, опирајући се присили миметичког приказивање, тзв. граници реализма (В. Клас 2012). Не оставља ли сâм И. Андрић у *Знаковима поред пута* тврдњу: „Поређење треба да је оштро *као сечиво бријача*“ (1981/16: 326; истакла А. П.)?

Најзад, херменеутички смисао ране⁹⁶ на хоризонту приповедачке имагинације Андрићевог кратког романа исписан је по ободу проблемског питања односа приче, смрти и приповедања у *Проклетој авлији*. Затвара ли је прича о фра-Петру, на тренутке обликована у *фрагментима* како је то запазио Душан Маринковић у есеју „Функција прозног фрагмента у дјелу Иве Андрића“ (1981: 226–236), или је пак продубљује уз ивицу прекида, тишине, обнављајући њену *свежину* приповедањем које предаје „нешто [не све; додала А. П.] од људске истине“ (1981/4: 54) пред лицем смрти?⁹⁷ Чин додиривања, отварања ране с ону страну (стерилног) хируршког захвата има, дакле у себи нечег суспектног, помало дијаболичног, *заразног*, али као што се на врху десног кажипрста Неверног Томе нашла Христова рањеност на смрт, и, далекосежније, њена остварена присутност, тако се

⁹⁶ О мотиву ране у Андрићевом делу писала је Ј. Новаковић у поглављу „Андрићева болна свест“, видети Новаковић 2010: 20–21.

⁹⁷ О односу приповедања у *Проклетој авлији* и смрти, видети рад Александра Јеркова, „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклетој авлији*. Смисао Андрићеве поетике“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 18, св. 15, 1999, 185–241.

т(р)опологијом ране⁹⁸ у књижевном тексту отвара унутрашња пунктуација бића писања и испишује траг продора клина кроз покорицу дискурса – место разједињења, дехисценције. Писање, кружење око ране⁹⁹ стога као део (не)могуће геометрије и кинетике тела свесног сопствених озледа, међутим, испоставља се *безизгледним чином*, јер како кружити, како продужити игру ако смо већ рањени, засечени (Derida 2014: интернет)? Модернизам је тај, пише француски критичар Себастијан Ронжје у есеју из 2008. године „La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire“ за 13. број часописа *Recherches en esthétique*, посвећен у целости проблему фрагментарности, који је од Ш. Бодлера преузео свест о раскиду, што се отвара у радикалном дисконтинуитету и покрету сталне напетости (2008: интернет), односно поетика модернизма, повлачећи аналошки однос између искуства уметности и *расцепљености бивствовања*, доноси призоре дифракције јединства – нестанак целине. На другој страни, фрагментарно писање пак у необичном парадоксалном примицању и одмицању од целине негује немогућу топологију, полагајући је у саму срж, унутрашњост дискурса. Односно, како је то приметио П. Кињар, управо фрагментарно писмо истиче онај „покрет који је положен у срцу кретања који подстиче на писање нечег осветољубивог и интензивног [...], што лудо воли *оно што је рањено или што крвари*, што се *не саставља*, које никада не тражи смирење“ (2005: 57; истакла А. П.). „Мој бол“,¹⁰⁰ пише И. Андрић испрва у фрагменту који је намењен *Знаковима поред пута*, та:

чудовишна рана, прерастао је моју егзистенцију и, већи од мене, постао моје склониште. Не налазећи нигде мира ни уточишта, нигде у васиони ни у мислима, легао сам у своју рођену рану. Зато ми сопствена тежина задаје бол, а сваки га покрет увећава. Једино по ту цену ја сам могао побећи и склонити се од света.

Да је И. Андрић имао посебан и имагинативно продубљен однос према рани, посведочиће и једна сасвим успутна забелешка Сант-Беовог стиха: „Пустите ме да ослушкујем своју рану“. Цитат француског аутора Шарл-Огустин Сент-Бев (Charles-Augustin Sainte-Beuve, 1804–1869) И. Андрић је записао у *Бележници* бр. 1 са, како је писац назначио, „искључиво туђим цитатима и без мојих примедби“. Бележницу је за штампу приредио Бранимир Живојиновић, дефинисавши временски интервал записивања од 1933. до 1944. године (видети Андрић 2001: 11–107). Иако је И. Андрић оставио прибелешку да у свесци нема његових коментара, уз овај цитат, међутим, стоји парентеза и у њој „Вели-паша“ (Исто: 70). Велеудин-паша, звани Черкез, један је од протагониста приповетке „Мара милосница“ која је испрва објављивана у прва четири броја *Српског књижевног гласника* за 1926. годину, да би 1931. била штампана у оквиру збирке *Приповетке* (Београд: Српска књижевна задруга). Овај Андрићев коментар, уколико прихватимо датирање Б. Живојиновића, показује се као накнадни, као белег само/разумевања јунака.

Приповедач „Маре милоснице“ пак помиње тек црвени лишај, рану на Вели-пашином левом образу: „Лијеви образ му је прекривао, у величини дјетиње подланице, неки

⁹⁸ Ролан Барт често говори о рани. На страницама *Светле коморе* (*La chambre claire*, 1980), у једном од фрагмената објашњава зашто не може да покаже слику своје мајке која га је навела на промишљање фотографије: „Не могу да покажем фотографију из Зимске баште. Она постоји само за мене. За вас би она била само једна индиферентна фотографија, једно од хиљаде испољавања 'ма чега' [...] али у њој, за вас, нема никакве ране“ (2004: 74). По Р. Барту, поетички и естетички обелоданити треба тек оно што би и за друге имало смисао ране, тек оно што би генерисало значење у *ристит*-у бола.

⁹⁹ Е. Жабес у *Књизи маргиналија* оставља фрагмент: „Écrire ce silence où la blessure n'a pas cessé de saigner, ne se tarira jamais plus“ (1987: 154; у преводу на српски: „Писање ове тишине где рана није престала крварити никада више неће пресахнути“).

¹⁰⁰ Фрагмент се налази у припремној фасцикли *Знакова поред пута* Личног фонда Иве Андрића (Архив, САНУ) која је заведена под сигнатуром IA 14433, 390, на листу бр. 24. Реч је о латиничном дактилотексту који је прецртан и изостављен у завршној фази припремања грађе за објављивање. Детаљније о садржају рукописне грађе Андрићеве завештајне књиге говорићемо у Трећем поглављу дисертације.

црвен лишај, који се неприметно али стално ширио и дубао, и све више загризао у мекоту доњег очног капка“ (1981/7: 92). Прецизни детаљ са левог образа искрсава у Мариним очима као страшан (Исто: 98), док за време седнице меџлиса, вели приповедач: „Лице му је било блиједо, а рана на лијевом образу помодрила“ (Исто: 110). Оно „мрачно и кисело“ (Исто: 123) што се чини да свог прожима Велипашу при одласку из Сарајева, дакле, скопчано је са деликатним третманом искуства унутрашњег, тј. са трансгресивном сенком поетичког знака који се унутар миметичког шири и дуби – расејава ка још херменеутички неозначеним, недогођеним процедурама метафоризације. Отуда, остајући у оквирима реченице Сент-Бева, Вели-пашино ослушкивање сопствене ране не израња непосредно у свезнању приповедача, већ остаје трепераво, зарубљено стварносно-референтним при/видом наративности. И. Андрић још на једном месту везује рану Сент-Бева и свог протагонисту, и то у фрагменту из „Белешки за писца“ (1947):

Задовољства која писци могу да имају од својих дела много су ређа него што то читаоци мисле, а уколико постоје она су сасвим друге природе. Читаоци, постављени антиподно од ствараоца, варају се потпуно. То је као кад би неко мислио да сунце може да ужива у лепо сопственог заласка.

Од ретких уживања која човек има од сопственог дела то је налажење аналогија код других писаца, случајни сусрети сличних замисли и истоветних решења. Читалац то уживање не може да има, прво јер он стоји друкчије према свим тим решењима, друго јер он одмах помишља на позајмицу: ко је од кога узео. Међутим, није реч о позајмицама, него о случајним сличностима, а једино писац сам може да зна да се не ради о плагијату.

У мојој прози "Мара Милосница" има место где Велипаша, седећи у седници меџлиса, уместо да слуша препирке и приговоре босанских бегова, гледа замишљен кроз прозор летње облаке и ослушкује...

Данас сам, читајући Саинте-Беуве-а нашао овај стих:

„Laissez-moi [...] écouter ma blessure.“ (1981/11: 61)

Стихове које Андрић помиње део су *Књиге љубави [Livre d'amour]* Сент-Бева из 1843. године.¹⁰¹ Јасно је, дакле, да је писац *Проклете авлије* неговао посебну сензибилност за рањивост људског бића, *болну свест* коју интертекстуално анализира Ј. Новаковић на корпусу исписа у бележницама,¹⁰² за онај тегобни знак – *црну пругу у срцу* – који издуби

¹⁰¹ Како песма „(Il y faudrait de la musique de Gluck)“ није наведена целовито у истраживањима Ј. Новаковић која је говорила о цитатима Сент-Бева у Андрићевим бележницама у првом поглављу студије *Интертекстуалност Андрићевих записа* (в. 2010: 19), преносимо је у целости: „Laissez-moi! Tout a fui. Le printemps recommence; / L'été s'anime, et le désir a loi; / Les sillons et les coeurs agitent leur semence. / Laissez-moi! Tout a fui. // Laissez-moi! Dans nos champs, les roches solitaires, / Les bois épais appellent mon ennui. / Je veux, au bord des lacs, méditer leurs mystères, / Et comment tout m'a fui. // Laissez-moi m'égarer aux foules de la ville; / J'aime ce peuple et son bruit réjouit; / Il double la tristesse à ce coeur qui s'exile, / Et pour qui tout a fui. // Laissez moi! Midi règne, et le soleil sans voiles / Fait un désert à mon oeil ébloui. / Laissez-moi! C'est le soir, et l'heure des étoiles: / Qu'espérer? Tout a fui. // Oh! Laissez-moi, sans trêve, écouter ma blessure, / Aimer mon mal et ne vouloir que lui. / Celle en qui je croyais, Celle qui m'était sûre. / Laissez-moi! Tout a fui!“ (1843: 104; доступно на е-адреси: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63635660/f109.item.texteImage>).

¹⁰² „Као што се види, било да су остали на нивоу потенцијалне књижевне грађе или да су унети у неки Андрићев текст, цитати француских (и других) писаца у Андрићевим бележницама више немају своју традиционалну функцију украшавања исказа или призивања неког ауторитета, него се укључују у тематику која заокупља самога Андрића. Актуализовани у контексту његове властите мисли и културе, они се богате новим конотацијама и постају израз једне „болне“ свести кроз коју се прелама егзистенцијални немир човека XX века, са наших простора потресаних и унутрашњим сукобима и упадима спољашњих освајача, али и човека ширег, европског поднебља. Интертекстуална мрежа плете се око неких општељудских тема, као што су пролазност и смрт, утицај околности на човеков живот, недокучивост његовог бића, машта и страсти које управљају његовим

човекову судбину ка тамном, несхватљивом, истовремено му дарујући откровењску дубину. Или, како је то записао Ф. Ниче у трећем фрагменту *Веселе науке*, спушта нас у последњу дубину (*бића*):

Тек велика бол, она *друга спора бол, која има времена*, у којој смо тако рећи спаљени као са зеленим дрветом, гони нас филозофе да се спустимо у нашу последњу дубину и да са себе стресемо сво повјерење, све доброћудно, завијено, благо, осредње, куда смо можда пре тога поставили нашу човечност. Сумњам да таква бол »побољшава« — али знам да нас п р о д у б љ у ј е (Nіche 1989: 11; истакла А. П.).

Иако П. Кињар упозорава да је превише писаних дела са отвореном раном која подсећају на деструктивну манију фрагментације (2005: 57), на почетку модернистичког песништва, она је била место метафизичког саморазумевања. Да смрт човекова дуби рану на земљином шару, писао је још и Стефан Маларме у стиховима „За Анатолов гроб“ око 1879. године. У једном од рукаваца-записа (1985: LXXXVII), како их је назвао преводилац Коља Мићевић, остављено је:

(стани
земљо – рупо отворена и
никад поравната
– да с неба
– земље равнодушне
падне
не цвеће
букети, наша
славља и наш живот (1985: 138)

Насупрот омеђеном гробу – ригидној црти ишчезнућа (141), рупа никад поравната упозорава да нешто у човековом битисању, *одонуд*, из његове смртности, раскопава, разједињује простор:

осећамо – *ударац кобни*
који обасјава душу –
да смрт –
и (тутањ) и све то
што се руши
–
сан да му оставим име, итд. (142; истакла А. П.)

Оно што се одвија у унутрашњости егзистенције – *ударац кобни* – прелива се на просторност песме и зауставља малармеовски стих пред пукотином, везујући га за фрагментарност, за раскомаданост, за недовршиву и неисписиву реч:

живот повучен у нас
где наш страхота –
ужас од рупе
везује се

поступцима, његова сазнајна немоћ, његов положај у свету, расцеп између индивидуе и друштва, као и могућност да се онтолошка и егзистенцијална ограниченост која је главни извор „болне“ свести превазиђе кроз прихватање одређене животне мудрости и кроз стваралачки напор“ (Новаковић 2010: 51).

направити од њега жртву –

или песме, за
касније, после
нас, смрти –
биће (143)

С. Маларме је, остављајући надгробне стихове за синовљев гроб, описао трагичне уломке који су родитељима остали за губитком детета: „колени, дете, / колени – потреба / да се има дете / његова одсутност – колени / падају и“ (125). Прекид, руптура стиха која се и графостилематски прати положена је у недогледивост ране, овог крајњег *и* које се једино издиже у одломкастим пејзажима. Но, у погледу малермеовске фрагментарности ваља бити интерпретативно опрезан. Тако се Пјер Гариг у монографији *Поетике фрагмената* дотиче односа песничког стваралаштва С. Малармеа према фрагментацији, истичући да иако Малермеово дело није фрагментарно, стриктно говорећи, већ је поетичко-естетичком проблематизацијом прекида, паузе, довођењем писања до дисконтинуитета, поставило питање о незавршеном које је фрагмент доделило фрагментацији (1995: 31). Наравно, категорија незавршености конституисана свешћу о измичућем садржају мишљења, чије смо постулирање имали код јенских романтичара, а које је Новалис исказао у стиховима песме „Фрагмент“: Желим да кажем / *нечувене, огромне ствари*, / које још нису сишле на са једних усана смртних“ (1964: 139; истакла А. П.), у феноменологији фрагментарности смера ка незавршеним потезима писања. Отуда, у односу на оно огромно, нечувено које *још није* стигло до смртних усана, доступан говор у бити је фрагментаран, нецеловит у односу на бескрајну Целину која га обрубљује.

Читање малармеовских *крхотина писања* (Bart 2015: 127), сасвим личног и потресног исписивања простора отворене ране, с једне стране и андрићевске суптилне реторско-онтолошке провале нестабилне другости виртуалног поља у миметички исказ кроз *свежу рану*, с друге, не може се започети, међутим, без увида у обухватнију двадесетовековну слику егзистенцијалног и метафизичког самопрепознавања у расцепљености, и то не само у оној хајдегеријанској, ритмизованој коју носи *бивања-ка-смрти* већ и у разинама личносних само/озледа. Наиме, након велике хајдегеријанске каже која човека смешта у метафизичко предворје, кафкијански, дописујући му онтогенолошки пред-простор, ситуолошку прислоњеност уз и дискретно ослушкивање, француски психоаналитичар Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901–1981) питање немогуће целовитости отвара унутар развојне структуре субјекта. Лаканова теорема о „стадијуму огледала као ствараоцу функције Ја“, саопштена у Цириху 17. јула 1949, за време 16. међународног конгреса за психоанализу, проглашава општечовечански усуд шава, *распрскавање* организма упркос слици (*imago*) потпуног облика тела. „Функција стадијума огледала“, сумира Ж. Лакан, „показује нам се као посебан случај функције *imago*, која се састоји у установљавању односа организма са његовом реалношћу или, како се каже, односа *Innenwelt-a* са *Umwelta-ом*“ (Lacan 1983: 9; ауторска истицање). Међутим, огледалска функција и њен симболички уплив у реалност неће лишити субјекта првотног искуства раздора:

Али извесно распрскавање организма у његовој нутрини, првобитни раздор који одају знаци нелагодности и моторне неусклађености из првих месеци, мењају код човека однос са природом. Објективно схватање анатомске недокончености пирамидалног система, као што су хуморалне реманенције материнског организма, потврђује као податак истинске *специфичне превремености рођења* код човека, гледиште које формулишемо.

[...]

Овај развој је доживљен као пролазна дијалектика која формирање јединке одлучно пројектује у историју: *стадијум огледала* је драма чији се унутарњи напон баца од недостатности ка предујмљивању и која субјекту, ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надлазе један за другим од искомадане слике тела, до облика који ћемо, због његове потпуности, звати ортопедским и баца се ка на крају прихваћеном оклопу отуђујућег идентитета, који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке. Не рађа ли тако прекид круга од *Innenwelt-a* до *Umwelta-a* неисцрпну квадратуру поновних оверавања Ја.

То искомадано тело, ја сам такође тај термин унео у наш систем теоријских упута, редовно се показује у сновима, кад ток анализе на извесном нивоу досегне агресивно растварање јединке. Оно се тад јавља у облику растављених удова и оних органа предочених у егзоскопији, који се крилате и оружају за унутарње прогоне, што је, у њиховом успону у петнаестом веку ка уобразиљском зениту модерног човека, заувек фиксирао у сликарству визионар Јероним Бош (Jeronne Bosche). Али тај облик се показује опипљивим на самој органској равни, у крхким шавовима који одређују фантазматску анатомију, као што се испољава у шизним или спазматичним симптомима хистерије (Lacan 1983: 9–10; ауторско истицање).

Лакановска интервенција *симболичком редукијом* сместила је субјект на трагичко позорје целовитих фантазми које слабашним (имагинарним) шавовима држе растављене удове, искомадано тело (реалности), што је по запажању Петера Слотердајка, стављање психозе у службу психоанализе.¹⁰³ Упркос снажном Слотердајковом ангажману у отклањању последица лакановског догматизма, у другој половини 20. века субјекат је онтолошки разорен, осуђен на пребивање у имагинарном које га *потуђује*,¹⁰⁴ на меланхолију због прагубитка мајке, изворног губитка целовитости, а све под луком измичућег *објекта мало а* (*petit a*). Француски филозоф и историчар интелектуалне мисли Франсоа Дос (François Dosse, 1950) у *Историји структурализма. 1. Поље знака 1945–1966 (Histoire du structuralisme. Tome 1 : Le champ du sign, 1991)*, осврћући се на Лаканов тополошки заокрет у промишљању субјекта, бележи да је његов прелазак са ја-теме на метатему допринео редефинисању структуре субјекта која је „вековима била представљена *структуром сфере*, довршеношћу“, а сада се у знаку асферичности, *недовршености* обрће, дуби како би се добио приступ „правој структури субјекта, темељно *подељеној* унутар топологије чворова“ (2016: 297; истакла А. П.).

¹⁰³ Петер Слотердајк у првом тому *Сфера, у Мехуровима* снажно оспорава Лаканове поставке о субјекту: „То је стављање психологије у службу психозе. Лакан се још сасвим рано препустио догматизму о исконској психози, догматизму подстакнутом не психоаналитичким, већ криптокатоличким, надреалистичким и парафилозофским интересима. По својој тенденцији и интонацији, Лаканова фабулозна теорема о стадијуму огледала јесте пародија на тему гностичког учењу о ослобађању кроз самоспознају; држећи се тог проблематичног узора, она је првобитни грех заменила првобитном обманом, а при том је остало нејасно да ли је ту обману боље конзервирати, или пак разобличити. У сваком случају, то почетно погрешно виђење себе пружа субјекту лажне, колико неопходне, исто толико и кобне слике – Лакан повремено говори о „ортопедској“ функцији примарне лажне слике. Ако је самообмана кичма, како би неко могао без ње да преживи психички нетакнут? И коме би било у интересу да субјекту сломи кичму? Али у исто време обмана је и оно што јесте – лажна слика, слика чију лажност треба прозрети зато што из ње стижу искушења која за сам субјект могу бити опасна. Спознати самог себе или не спознати самог себе – то је питање сада. Утолико горе за оне којима из наводно имагинарног - а поготово из реалне љубави – никада није стигла веродостојна слика о властитом моћи-бити-цео“ (Sloterdijk 2010: 537–538).

¹⁰⁴ Жак-Ален Милер (Jacques-Allain Miller) у раду „Увод у учење Лакана“ примећује: „Ово је довело Лакана до идеје да имагинарно отуђење, тј. поистовећење с ликом другог, представља конститутивни чинилац људског Ја (moi) те да се људско биће развија кроз поступност идеалних идентификација“ (1986: 214).

Но, криза субјекта није проистацала средином 20. века само из његовог теоријског, психоаналитичког растеловљења и гносеолошког изгнанства у дискурзивни простор уломака. Један број проучавалаца феномена фрагментарности којим описују и књижевну продукцију и искуство модернистичког субјективитета, уз кризу застарелог појмовника (довршености, тоталитета, жанра), међу којима је и француска књижевна теоретичарка о којој смо говорили Ф. Сузини-Анастопулос (1997: 8), уз кризу значења и слабљења субјекта, маркирају и друштвено-историјску, социјално-економску дестабилизацију која је уследила након ратних разарања Првог и Другог светског рата. Прецизније, како то истичу уредници зборника *The poetics of fragmentation in contemporary british and american fiction* [Поетике фрагментације у савременој британској и америчкој фикцији] из 2019. у уводном тексту „Introduction: the art of the fragment“, појам фрагментације, фрагмента се у теоретичара модернизма често јавља као примаран у садејству са сродним концептима.¹⁰⁵ Но, наше истраживање фрагментарности оријентисано је нешто уже, тачније присније, према местима дискурзивних пресека модернистичке топологије субјекта и топологије писма, те стога инсистирање на тропизму (о)творене ране јесте инсистирање на херменеутици унутрашњости, оне која је приступачна тек кроз оптику *напрслине* која је остала за *бодежом мисли*.

Управо тумачење Дана Меламфија (Dan Mellamphy) у есеју „Fragmentality¹⁰⁶ (thinking the fragment)“ [„Фрагменталност (промишаље фрагмента)“] постулира не само порекло фрагментарности на ничеанском хоризонту Надчовека, изван стабилне субјективности/субјекта већ и његово израстање из онтолошке и епистемолошке пукотине: „Размишљати о фрагменту значи мислити о вечном повратку пукотине, ухватити струјање расцепа, фундаменталну пукотину, преломност темеља/тла“¹⁰⁷ (1998: 83). А да би се у мишљењу задржао моментум преломности као вечно, дискурзивно кретање, аутор предлаже методолошки пут који би се држао низа принципа фрагментарности помоћу којих она остаје то што јесте:

- 1) фрагмент раскида са дијалектиком дела и целине; 2) фрагмент као нешто сломљено нема форму (тачније, безоблично [*informé*], како је Батај умео рећи); 3) фрагмент, *informé*, јесте у ишчекивању сопствене форме [...]; 4) позив на форму или уобличење јесте сам „глас“ фрагментарности, који се прекида чим се његово формирање или формулација постигне (Isto).

Аутор, међутим, наглашава да избећи додељивање форме фрагменту представља тежак задатак критичког сагледавања, остајући тако сагласан са тврдњом М. Бланшоа: „Тешко је схватити овај говор фрагмената, а не кривотворити га“ (2004: 184). Ништа није неприродније, писао је Паскал Кињар на страницама полемике *Une gêne technique à l'égard des fragments*, у 7. поглављу, од проучаваног фрагмената који је лажан попут оних серијских псеудоантиквитета што се продају близу медитеранских археолошких налазишта (Quignard 2005: 58), док су Лаку Лабарт и Нанси дефиницију фрагмента обликовали у њиховој множини, саморефлексији и самообликовању, тврдећи да су управо фрагменти „дефиниција фрагмента“ (44). У критичком моделу који предлаже Дан Меламфи фрагментарно би измакло процесима теоријске фабрикације, интернализације, остајући ван дискурзивне, епистемичке, жанровске и теоријске дисциплине, јер је као *бесформни* ентитет наджанровски

¹⁰⁵ Тако је, на пример, Стефан Керн (Stephen Kern) у студији *Modernism after the Death of God: Christianity, Fragmentation, and Unification* из 2017. сачинио каталогски попис корелативних термина: *прекид, дезинтеграција, дисконтинуитет, нихилизам, криза, слом, траума, шок, распрснута форма, раскид, сломљене слике, фрагментација, самофрагментација* (цит. према Guignery, Drag 2019: XV).

¹⁰⁶ Рад Дана Меламфија још у паратекстуалном простору исписује оквире свог истраживања. Играјући се речима „fragment“ и „mentality“, аутор постулира фрагментарност као менталну форму – облик мишљења.

¹⁰⁷ „To think the fragment is to think the eternal return of a rupture, to get the drift of a rift, a fundamental fissure, a groundbreaking ground.“ (83)

ситуирано. Занимљиво је да је Жорж Батај (Georges Bataille, 1897–1962) још 1929. године на страницама 7. броја надреалистичког часописа *Documents* понудио одређење *безобличног/безобликости*:

INFORME. Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble a rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat (382; ауторско истицање).¹⁰⁸

Када Ж. Батај *безоблично* одреди за почетак речника, и то тако да доноси само *задатак речи*, не и њихова значења, он је већ на лакановском путу проблематизовања сосировског лингвистичког строја ознаке и означеног. Но, рефлексивност која аморфност представља као ствар дискурса суочена је са гносеолошком и антрополошком опреком. Мишљење потребује облик којим би да заогрне (шињелом) недоступне садржаје, јер је без тога осуђено на неизвесну судбину *случаја*: паук или пљувачка. Ако се фрагментарни дискурс сустиче у регији *безобличног*, онда је његов изазов тим проблематичнији и чудеснији, јер „виси у простору без простора“, како је то написао Пјер Гариг (1995: 41). Тај ваздушаста предео, предео онтолошких *ништица* пак поставља се *подметком*, одакле креће, одакле се генерише, сабира речник у слободи мимо (накнадне) кодификације смислом. Иво Андрић у *Знаковима поред пута* загонетно записује: „Трајно је само оно што није добило облик и име, што никад није напуштало бескрајне и вечите пределе непостојања“ (1981/16: 137). Подвлачећи онтолошку једнакост између поседовања имена и хајдегеријанске упућености на смрт, медитативни глас стављање у облик, у име артикулише као процес танатолошке локализације, уписивање пролазности у основни такт постојања и језиковања.

Још је С. Маларме 1869. при крају за живота необјављеног дела „Игитур или Елбановина лудост“, проширене или фрагментарне песме у прози (Мићевић 1985: 341), забележио: „Ја изричем реч, да бих је загњурио у њену безвредност“ (Malarme 1985: 168). Међутим, фрагменту није дана судбина опстанка у оваквој поддискурзивној или наддискурзивној *трајној* осами без (до)писаних вредности. Напротив, он је *пропет ка форми*, идући испред себе гласом фрагментарности, прекидајући се у тренутку формирања. Фрагмент у делу С. Малармеа, како је појаснио француски критичар Себастијан Ронжје,

¹⁰⁸ У слободном преводу: „Безобликост / Безоблични. Речник ће започети у моменту где неће више давати смисао али хоће задатак речи. Тако *безоблични* није само придев са таквим значењем већ термин који се користи за спуштање ствари у свет, тражећи да свака ствар има своју форму. То што он означава нема никаква права на смисао и свуда бива смрвљен као паук или кишна глиста. Биће нужан ефекат, како би академски људи били задовољни, да универзум добије облик. Читава филозофија нема другог циља до прибављања дугог огртача онемо што јесте, огртање математичким шињелом. Противно томе, тврдити да универзум не личи ни на шта и да нема никакво обличе значи рећи да је универзум нешто попут паука или пљувачке.“

У преводу на енглески који је дао Алан Стоекл (Allan Stoekl) у избору Батајевих текстова *Visions of Excess Selected Writings, 1927-1939*: „A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus *formless* is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit“ (1986: 31).

„[ф]рагмент постаје свестан насиља сопствене непотпуности“ (2008: интернет¹⁰⁹). Отуда, сâм је фрагмент попут Диониса и Орфеја распарчан, раздељен и отелотворен у другим дискурзивним телима, без сопственог, утврђеног књижевноисторијског об/лика, али *вечан*. Јер, једино такав раскомадан, оставља Ф. Ниче у фрагменту *Воље за моћ*, „Дионис је обећање живота: он се вечито поново рађа и враћа из уништења“ (1991: 580; ауторско истицање).

¹⁰⁹ „Le fragment prend conscience de la violence de son incomplétude.“

1. 5. Појам фрагментарности у лексиконима науке о књижевности. Процеси књижевноисторијске, књижевнотеоријске, естетичке и социокултуролошке де/номинације појма

Пратећи линију реза, одломка, лексикони књижевних термина фрагмент најчешће излажу сходно етимолошкој предодређености. У српској науци о књижевности, тек друго, допуњено издање *Речника књижевних термина* (Београд: Нолит) из 1992. доноси дефиницију чији је аутор Светозар Кољевић:

ФРАГМЕНТ (лат. *fragmentum* – одломак, остатак) – 1. Део текста или рукописа неког књижевног дела које је остало недовршено или није сачувано у целини (књижевности старог истока, огроман део античке књижевности; наша народна поезија из ранијих времена често је забележена само у ф.; у књижевној заоставштини многих писаца налазимо само ф. (започета дела). – 2. Намерно незавршена дела или одломци таквих дела које је писац остављао из разних узорака: најчешће код романтичара, као знак безграничне сложености теме и проблематике могућности бескрајног настављања дела (Новалис, Жан Паул, Лаза Костић). – Одломак из књижевног дела – обично изабран у сврху анализе или илустрације – који најчешће има извесну самосталност значења и уметничког дејства. Ако се књижевно дело посматра као →**органска форма**, онда се подразумева тотална узајамна зависност свих његових делова, а то значи да одређивање функције сваког ф. води закључивању о структури дела као целине. У критичкој пракси, међутим, разлике у вредновању и интерпретацији најчешће произилазе из различитих избора оних ф. књижевних дела који се у њему сматрају битним и карактеристичним. (227)

На сличан начин појам је дефинисан и у *Речнику књижевних термина* (прво издање из 2007, друго из 2010) Т. Поповић:

ФРАГМЕНТ (лат. *fragmentum* – одломак, остатак), 1. део недовршеног текста или књижевног дела које није сачувано у целини. Огроман део старије књижевности (попут античке књижевности, па и дела српске народне књижевности) сачуван је у ф., али су чести ф. (започета дела) пронађени у заоставштинама писаца.

2. Дела која су дата у ф. са намером да се истакне несавладивост предмета о којем се говори. *Фрагментарна* дела била су нарочито популарна у романтизму, понајвише немачком, где су, на пример, Новалис и браћа Шлегел своја дела и расправе у књижевности уобличавали у тој форми, верујући, између осталог, да је изразита сугестивност ф. најбољи начин да изазове живо учешће читаоца које су сматрали нужним; ф. по њима, уједно истиче неухватљивост значења и отвара могућности бескрајног настављања дела. Стога не чуди што је Ф. Шлегел описивао форму ф. као „*échappées du vie* у бесконачно“ или као врхунску критичку проицљивост. У српској књижевности романтизма је стварао Лаза Костић (нпр. *Гете и његова народна свијест, Ишчекивано и дочекано*).

3. Одломак књижевног дела који се издваја најчешће за потребе књижевне анализе. У схватању књижевног дела као органске форме (које је изразито прихваћено, нарочито после 19. века), сматра се да су сви ф. дела нераскидиво повезани, те сваки ф. нужно функционише као целина у малом. Неретко се,

међутим, у интерпретацији издвајају поједини ф. на основу којих се изводи закључак о делу у целини, те су разлике између тумачења често последица различитог избора ф. који се сматрају кључним. (2010: 228; оригинална истицања)

У тростепеној дефиницији фрагмента коју нуди друго издање *Речника књижевних термина* (1992) и лексикон Тање Поповић, оно што би могло бити жанровска одредба поверена је, симптоматично, епохи романтизма која га појмовно обрчује, док је њена интенционалност агносиолошки окупљена – унутар „несавладивости предмета“. Оба ова одређења, међутим, у одређеном смислу *монополизују* поетику фрагментарног, удаљавајући је од динамизма фрагментарног облика и његових дискурзивних модалитета. Међутим, поред недостајуће генезе која, видећемо, корени у античкој књижевности понуђена дефиниција С. Кољевић и Т. Поповић испушта и испољавање фрагментарне праксе унутар лирике, почевши од епохе романтизма. С овим у вези лексикон књижевних термина *Литературная энциклопедия терминов и понятий* (2001) који је уредио А. Н. Никаљукин (Алекса́ндр Никола́евич Николю́кин) даје нешто упутнију дефиницију:¹¹⁰

ФРАГМЕНТ (лаг. fragmentum—обломок, кусок)—произведение, имеющее признаки неполноты или незавершенности. К Ф. относятся: 1) произведения, сохранившиеся частично. Многие памятники древней и средневековой литературы дошли до нас во Ф., степень сохранности которых сильно варьируется (многие тексты древнегреческих авторов известны лишь по обрывкам фраз; в рукописи «Песни о Хильдебранте» (ок. 800) — древнейшего памятника немецкой литературы, не хватает последней страницы с концовкой, которая восстанавливается по другим изложениям того же сюжета); 2) произведения, не завершенные авторами. Многие из таких Ф., несмотря на отсутствие концовки, пользуются огромной читательской популярностью (романы «Человек без свойств», 1930-43, Р.Музиля, «Признания авантюриста Феликса Круля», 1954, Т. Манна, «Театральный роман», 1936-37, М.А.Булгакова); 3) произведения, изначально задуманные авторами как Ф. Идея Ф. как самостоятельной литературной формы возникает в 18 в. вместе с предромантическим вкусом к эстетической незавершенности (мода на руины, развалины; осознание самостоятельной художественной ценности фрагментов античной поэзии). Ф. отвечал потребности в новых свободных формах лирической выразительности. Уже на рубеже 17 и 18 вв. английская поэтесса Энн Финч (графиня Уинчилси) называет ряд своих стихотворений «Ф.»; в эпоху романтизма широкое распространение приобретает не только Ф. как жанровое определение («Ф.» иенских романтиков; «Ф.» С.Т.Колриджа «Кубла Хан», 1798; поэма Дж.Байрона «Гяур», 1813, определенная автором как «фрагмент турецкой повести»; «Драматические фрагменты» Барри Корнуолла, 1821-32; «отрывок» А.С.Пушкина «Осень», 1833), но и фрагментарность как композиционный принцип (примененный в поэмах Байрона и его многочисленных подражателей), предполагающий пунктирное, прерывистое движение сюжета и недосказанность. Особую разновидность Ф. представляют «Ф.» иенских романтиков («Критические фрагменты», 1797, Ф.Шлегеля;

¹¹⁰ У истраживању смо размотрили и два речника са енглеског говорног подручја, међутим, Пенгвинов *Речник књижевних термина и књижевне теорије* [The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory] из 1999. не бележи одредницу о фрагментима као и Скотов *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (2006). Оба речника су доступна у дигиталном облику на е-адресама: https://hslcorner.files.wordpress.com/2018/08/j_a_cuddon_english_penguin_dictionary.pdf ; https://www.uv.es/fores/The_Routledge_Dictionary_of_Literary_Terms.pdf .

«Цветочная пыльца», 1798, Новалиса): будучи внешне законченными афоризмами, они мыслились как подготовительная форма («Несовершенное в виде фрагмента терпимо — значит, эту форму выражения можно рекомендовать тому, кто еще не вполне созрел» — Novalis. Schriften. Stuttgart, 1960. Bd 2. S. 595) и переходная стадия на пути к некоей универсальной книге, которая так и не была написана ни Новалисом, ни Ф. Шлегелем. В России на становление Ф. как особого лирического жанра большое влияние оказала публикация в 1819 А. де Латушем стихотворений А. Шенье, включавшая Ф. его незаконченных идиллий и элегий (к форме этих Ф., осознанных как самостоятельные произведения, восходят элегические и антологические отрывки А. С. Пушкина 1820-х: «Дионея», «Гроб юноши», «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...»). Сознательное обращение к форме Ф. в литературе второй половины 19-20 в. нередко связано с проникновением в высокую литературу маргинальных бытовых жанров: дневника, «записной книжки», черновика («Фрагменты интимного дневника», 1883-84, А. Ф. Амьеля; книга Ю. К. Олеси «Ни дня без строчки», 1956, представляющая собой цикл Ф. из записной книжки писателя). Во второй половине 20 в. особое пристрастие к Ф. и фрагментарности как художественному принципу обнаруживает постмодернизм с его идеей «децентрированного мира», «предстоящего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» (Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 205). Эффект фрагментарности в литературе постмодернизма достигается элиминацией объединяющего текст авторского сознания, отказом от последовательной повествовательной стратегии в пользу коллажа и пастиша (1153–1154).

Премда фрагментарност не проблематизује на нивоу античких форми, дефиниција маркира, на једној страни, фрагмент као начин постојања и рецепције древних књижевних дела, попут *Песме о Хилдебранду (Das Hildebrandslied)* из 820. године од које је, нажалост, сачувано тек 68 стихова, али и за живота незавршених књижевних дела попут *Човека без својстава* Р. Музила (Robert Musil, 1880–1942). На другој пак страни, осамостаљење фрагментарних пракси у форми индивидуалног, поетичко-естетичког чина детектује се на граници 17. и 18. века, и то у стваралаштву енглеске песникиње Ан Финч (Anne Kingsmill Finch, Countess of Winchelsea, 1661–1720) која своје стихове насловљава са „Fragment“. Сродну праксу приписивања имена „фрагмент“, „одломак“ називу песничког дела, композициони чин изостављања делова песама, строфе, те уписивање поетичког геста у домен незавршеног/неисписивог налазимо и у поеми С. Т. Колриџа (Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834) „Кублај-кан“ („Kubla Khan“),¹¹¹ у фрагментарној наративној поеми *Ђаур (Giaour: A Fragment of a Turkish Tale)* Џ. Бајрона (George Gordon Byron, 1788–1824) из 1813,¹¹² поеми Ј. Китса (John Keats, 1795–1821) „Хиперион“ („Hiperion. A Fragment“), али и у делу А. С.

¹¹¹ „Кублај-кан“ са поднасловом „Визија у сну – фрагмент“ штампана је уз Бајронов подстицај 1816. године, иако је написана 1797. Песник је издање опремио и предговором где је фрагментарну форму оправдавао специфичном ситуацијом („сањарење изазвано са два грама опијума“) која је пропратила процес настајања (Пурешкић 2017: 68-71)

¹¹² Дело је на српски језик превео Аца Поповић–Зуб 1860. Премда је изостављен Бајронов поднаслов „Фрагменти турске приче“, преводилац у тексту преднапомене примећује: „Приповетка која се у појединим овим одломцима садржава, оснива се на догађајима, који су сад ређи на истоку [...]“ (1860: 5; целокупно издање превода је дигитализовано и доступно на линку: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=989&m=2#page/8/mode/2up>). О првим преводима Бајронових дела на српски језик, видети: Илија М. Петровић, „Први додири са Бајроном“, *Лорд Бајрон код Југословена*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989, стр. 1–25.

Пушкина (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин, 1799–1837)¹¹³ итд. Да романтичарска фрагментарна поема има статус засебног жанра, показала је Марџори Левинсон (Marjorie Levinson) у студији *The Romantic Fragment Poem. A critique of a form* (1986), где је геопоетичка ситуираност и књижевнокритичка пракса енглеског романтизма оштро одвојена од идеологије писања немачких романтичара. Ауторка издање *Lyrical Ballads (Лирских балада)* из 1798. са фрагментима С. Т. Колрица, потом издање из 1800. са одломцима Вордсворда означава као почетак фрагментарне праксе у енглеској књижевности, при чему је колрицовски фрагмент идентификован као „одломак из дужег дела“¹¹⁴, без ослонца у филозофском програму. Дакле, романтичарска фрагментарност у европским књижевностима није једнообразна како у погледу поетичких и естетичких особености, премда деле заједнички текстолошки и филолошки третман, тако и у погледу духа времена, културолошке структуре за коју Томас Мекфарланд (Thomas McFarland) у студији *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge, and modalities of fragmentation* (1981) говори да је троструке природе, описујући је формом дијаспарактивног троугла (*diasparactive triangle*) кога чине атрибуције некомплетности, фрагментарности и руина (incompleteness, fragmentation, ruin).

Но, страст за руинама¹¹⁵ којом обилује 18. век је испрва била одвојена од фрагментарности сагледане као књижевни феномен. Тако чувени енциклопедиста, писац и филозоф Дени Дидро (Denis Diderot, 1713–1784), посматрајући чувена сликарска платна француског уметника Ибера Робера (Hubert Robert, 1733–1808) узвикује: „О, прелепе, узвишене рушевине! Каква чврстина, а у исто време и лакоћа“ (369). У критичком осврту на

¹¹³ О Пушкиновим стиховним фрагментима/одломцима (*отрывок*) посебно је истраживано у радовима: В. Б. Сандомирская „Отрывок в поэзии Пушкина двадцатых годов“ (1979; рад је доступан на е-адреси: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im9/im9-069-.htm>); Елена Зейферт, *Неизвестные жанры “золотого века” русской поэзии. Романтический отрывок* (2014).

¹¹⁴ Реч је о песничким текстовима “The Foster-Mother’s Tale: A Dramatic Fragment” и “The Dungeon” који су део драме *Osorio* написане 1797. Детаљније видети у II поглављу студије доступне на линку: <https://www.scribd.com/read/365978001/The-Romantic-Fragment-Poem-A-Critique-of-a-Form>. О феномену фрагментарности у енглеском романтизму писао је Сандро Јунг (Sandro Jung) у монографији *The Fragmentary Poetic: Eighteenth-Century Uses of an Experimental Mode* (2009).

¹¹⁵ Мила Мојсиловић (1988) у тексту „Сан о целовитости: поетика непредвидивог“, разматрајући феномен фрагментарности у архитектури, поближе појашњава историјско-културолошку инспирацију руинама: „Сам појам *руина* (lat. *ruina*), иако потиче из латинског језика, појављује се у енглеским текстовима из петнаестог века и значи падање, пропадање, уништење ствари, некада чак и са апокалиптичном конотацијом. У ренесанси руине су биле посматране као читљиви и признати остатак прошлости. За време барока рушевине су посматране као поље алегориских референци – као идеја о ванвременској вредности архитектонског објекта који чак и у стању пропадања има специфичне вредности које га превазилазе, попут Пиранезијевих (Piranesi) гравура. У осамнаестом веку руине представљају слике природних катастрофа и катастрофе људске историје. Естетика узвишеног поистовећује се са импресивним моћима природе и историје, које су доживљене кроз олује, битке, земљотресе и револуције. Романтизам претвара рушевине у симбол уметничког стваралаштва, валоризујући сам чин (процес) пропадања објекта. Деветнаести век са собом доноси тумачење руина и њиховог пропадања као повратак природи, јер природа је замишљена као већ руинирана (Dillon, 2005). Концепт вредности рушевина (Ruinenwert, 1936) касније преузима Шпер (Speer) са идејом да се архитектонски објекти пројектују тако да за собом остављају естетизоване, али и утилитарне рушевине. Шперов концепт истиче естетски значај објеката, који се не односи на историјску истину, већ на њене митолошке представе. Насупрот томе, Бењамина (Benjamin) концепт руина задира изван естетике руина као објеката и тумачи их као процес, демистификујући симболизам који оне носе – поредећи руине са алегорјама, Бењамин прави дистинкцију од симбола. За Бењамина, пролазност природе и фрагментација, садржане у руинама, изазване су субјективним искуством специфичних тренутака и носе у себи способност која превазилази време. Бењамин, као и Шпер, користи руине да илуструје представе историје, традиције и место појединца у њима. Са друге стране, Вирилио (Virilio) у рушевинама налази поетику и застрашујућу лепоту деструкције – руине су за њега постале мит, присутан и одсутан у исто време (Virilio, 1975). Данас, мотиви руина су коришћени у многим уметничким делима како би објаснили идеолошке карактеристике капитализма“ (2021: 58). Ауторка је о феномену фрагментарности говорила и у докторској тези *Концепт фрагментарности и кодирање недостатака ка новим облицима архитектонске модерности*, инсистирајући на просторном капацитету фрагмената у постдигиталном добу, времену дестабилизације реалности виртуелним (в.: <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/18183>).

Иберову изложбу из 1767. Дидро [*Salons 1767*¹¹⁶] у сусрету са пејзажима где доминирају рушевине, нестали светови проналази сопствену пролазност, бујицу времена која носи народе на заједничко дно, док он стоји тик уз ивицу призора (Isto: 372). Гледалац „Велике галерије у руинама“ присуствује *поезији рушевина*, а његова машта надаље разбацује по земљи рушевине зграда у којима станујемо (Isto). Ова Дидроова формулација је важна, сматра германиста Јустуса Фечер (Justus Fetscher), јер субјекта из уоквирене сценографије платна пребацује у садашњи моменат (2010: 63). Све(т) постаје рушевина, дубоко укореењена у искуству модерне субјективности. Посебно је занимљиво у вези са Дидроовим текстовима о сликарству што, према мишљењу Жана Старобинског, покушавају да пронађу ново место за критику уметности у облику који је „близак афоризму“, у тексту који је „преломљен“, а који ће касније немачки романтичари назвати фрагментом (Starobinski 1994: 50; цит. према Fetscher 2010: 64). Отуда, закључује Ј. Фечер у есеју „Tendency, Disintegration, Decay. Stages of the Aesthetics of the Fragment from Friedrich Schlegel to Thomas Bernhard“ поступци теоретизације фрагментарног феномена и промишљања руина су међусобно повезани концептуално, али и афинитетима и облицима рефлексивности њихових аутора.

С овим у вези и амерички песник Едвард Хирш (Edward Hirsch, 1950–) у лексикону *Poet's Glossary* [*Речник песника*] из 2014. романтичарску страст за фрагментарним обликом коју подједнако деле, аутори и читаоци повезује са страхом за рушевинама, руинама, али и са читалачким укусом који фаворизује песничке старине:

In the medieval and Renaissance eras, fragments were often allegorical, suggesting something broken off from a divine whole. They were survivals from an earlier era. Readers had become so accustomed to reading unfin-ished texts by the early nineteenth century that it became acceptable and even fashionable to publish poems that were intentionally fragmentary. The passion for ruins as well as the taste for poetic relics and antiquities contributed to the acceptance of the romantic fragment, which we now recognize as a genre in its own right and a prototype of romantic poetry in general (2014: интернет).

Романтичарска мода писања намерно фрагментарних песама била је карактеристична и за српску књижевност. У песничком и прозном опусу Ђуре Јакшића (1832–1878) често су постављене графостилематске назнаке *ишчезлог и/или недотисаног текста*, на пример, у приповеткама „Неверна Тијана“, „Син седога Гамзе“, „У планини“, „Успомене“, али и у песничким текстовима: „Стража“, „Две заставе“, „Шваља“, „На гробу кнеза Михаила“ (видети: Ђ. Јакшић, *Целокупна дела*, књ. 1, приредио Јеремија Живојиновић) итд.

Такође, посебно је симптоматичан пример „Посвете праху оца Србије“ П. П. Његоша (1813–1851), писане у Бечу 1847. године, која отвара *Горски вијенац*. Песнички текст, наиме, броји 35 стихова, али су између њих уметнуте празнине. Кроз исписане стихове и кроз 24 белине суспрегнута је фрагментарним усецима повесна судбина вожда и, напоследку, њен симболични залог:

[...]
Од Ђорђа се Стамбол тресе, крвожедни отац куге,
сабљом му се Турци куну – клетве у њих нема друге.
.....
.....
.....

¹¹⁶ Књига је доступна на е-адреси:

https://books.google.rs/books?id=vLYDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

смрти празнини, али у бљеску текста¹¹⁸ у белинама, окупља се сва трансгресивност знака и (рифатеровска) моћ значења¹¹⁹ – вождов лик надраста појединачно, уско миметичко значење, постајући парадигматска слика испуњеног завета српске историје. Но, склопити завет на нивоу изреченог, поставља се недовољним, јер фрагментарност указује на алхемично јединство празнине и херменеутичке воље за значењем. *Све ће сјени и чудесни* тополског хероја, суверено саопштава лирски глас, у *вјекове биват дубље*, јер ауторитет фрагментарног исказа који преноси његов симболички улог, текстуално надилази просторна и временска ограничења. Није, дакле, неопходно лирским гестом изнети животопис Карађорђа у целини, већ и овако лирски *раскомадан*, испресецан дискурсом и/или празнинама, постаје *реликвијски знак* унутар симболичког поретка националног ослобођења и револуције. „Посвета праху оца Србије“ отуда (бес)коначно скраћена изискује довршење, затварање у пламу назначеног трага/поретка – испуњење завета који остаје трагично раздвојен. Међутим, иако прах оца нације постоји *мноштвеношћу* сопственог била, његова раздвојеност попут евхаристијског сабрања Христовог тела и крви ипостазира недељивост Једног учешћем у њему. Тек пробуђени дух, дух *poiesis-a* приводи фрагментарни дискурс *текстодицеји* која окупља симболичко тело Оца у целини довршења завета. Његошева високо хуманистичка мисао, крећући се дискурзивним празнинама, дакле, поставља питање разумевања слободе национа и његовог модерног родоначелника као питање *будности*, неодвојиво од свести о усецима, лакунама али које је готово мистеријски упућено на херменеутику уцеловљења, на непрекидну нит слободе довршења (поновног отпочињања), *бескрајног* тумачења као дуговеког, повесног разговора о суштини историјског посланства и задатка.

¹¹⁸ Ваља напоменути да је у литератури били опречних запажања у вези са *ишчезлим стиховима* из „Посвете праху Оца Србије“. Јевто М. Миловић у књизи *Стазе ка Његошу* доноси садржај истраживања Пера Шоћа преписа „Посвете...“ Милорада Медаковића по коме је она и штампана: „При врху прве стране табака великог канцеларијског формата, на коме је *Посвета*, налази се ознака Медаковића: [...] Између стихова: 'Сабљом му се Турци куну, клетве у њих нема друге? – ' и 'Да! Витеза сустопице трагически конач прати!' Медаковић је написао [на немачком језику, додала А. П.] својом руком: 'Код четири одвојене строфе морају и ове тачке да имају засебан простор' и напомену (на немачком) адресирану фактору у штампарије у Бечу: „Господине Факторе, При првом отиску [текста] словослагач је изоставио тачке које су, мјесто неколико стихова, [биле] унесене; према томе, требало би [то] исправити и довести у ред, као што сам то већ на истом оригиналу означио“ (цит. према Миловић 1983: 295–296; додао Ј. М.). Узимајући у обзир све ове напомене, аутор закључује: „На основу Медаковићевог текста може се претпоставити да су првобитно постојали неки стихови у *Посвети* на мјестима на којима се у првом издању *Горског вијенца* налазиле тачке, које је Његош из богзна каквих разлога изоставио“ (Исто: 296).

Са друге стране, Видо Латковић у тексту „О *Горском вијенцу* и досадашњим тумачењима појединих места у спеву“ износи неколика различита тумачења необичне појаве „празнина“ у стиховима: „Ст. М. Љубиша у предговору свог издања *Горског вијенца* (Задар, 1868) тврди да је *Посвета* 'осакаћена', јер је стихове који су стајали уместо тачкица 'укинула угасна цензура'. Вук Врвчевић у *Животу Петра II Петровића Његоша* пориче Љубишину тврдњу и каже како је на основу једног разговора са Његошем закључио да уместо тачкица није никада ни било неких стихова, него да те тачкице означавају '*почивателни дух сваког класичног поете*'. Највише забуне у цело питање унео је М. Медаковић, који у свом делу о Његошу (1882) прича да је Његош првобитно дело био посветио кнезу Милошу Обреновићу, па накнадно, због неког неспоразума, 'окрене ту посвету Карађорђу, из које се види да су остала нека места односећа се на подвиге кнеза Милоша“ (Латковић 1965; подвукла А. П.).

Имајући, дакле, у виду и песму „Мисао“ и стихове писане поводом упокојења Л. Мушицког, као и романтичарску лектуру песника, ми смо ближе ставу В. Латковића: „Судећи по сачуваном рукопису *Посвете*, највероватније изгледа да на местима где се сада налазе редови тачака није никада било неких стихова који би из ових или оних разлога били испуштени. Песник је и иначе имао обичај да низом тачака или цртица прекида своје излагање, хотећи тиме да наведе читаоца на размишљање о појави о којој говори, па је по својој прилици и овде исто хтео“ (Исто: 223), разумевши фрагментарност као намерну, а не принудну форму, те промишљен естетско-поетички чин.

¹¹⁹ У есеју „Референцијална илузија“ М. Рифатер (Michael Riffaterre), разбијајући миметичку равн значења песничког текста, показује како читалац у покушају да „протумачи референцијалност долази до бесмислености: то га приморава да тражи смисао унутар новог референцијалног оквира који даје текст. Тај нови смисао називамо моћ значења [...] односно сукоб са привидном референцијалношћу“ (Rifater 1990: 198).

Епоха романтизма, дакле, поред теоријског мишљења која фрагментарну форму узима по први пут *per se* у раду немачких филозофа, услед рецепције античких текстова и посебне наклоности према естетици руина, изнедрила је и засебну форму фрагментарности која је обликотворно захватила и прозни и песнички израз: романтичарску фрагментарну поему и форму песме као пушкиновског одломка (*отрывок*), и то у посебној социокултуралној динамици писања и читања, те односа литерарности и филозофије – *симфилозофије*, која је конституисала фрагментарност као засебан, међудискурзиван феномен. Занимљивост је да Јуриј Тињанов (Юрий Николаевич Тынянов, 1894–1943) испитујући одрживост појма жанра као статичне конструкције у есеју „Књижевна чињеница“ из 1924. управо на примеру фрагмента проналази његову варијабилност, покретљивост поетичких функционалности:

Али сам жанр није сталан, није инертан систем; занимљиво је како варира појам жанра у таквим случајевима када је пред нама одломак, фрагмент. Одломак поеме се може примати као одломак поеме – дакле, као поема, али се може примати и као одломак, то значи фрагмент може бити примљен као жанр. Таква перцепција жанра не зависи од самовоље личности, већ од доминације, или уопште од присуства овог или оног жанра: у 18. веку одломак ће бити фрагмент, у Пушкиново доба – поема. Интересантно је да су функције свих стилских средстава и поступака у зависности од дефиниције жанра: у поеми ће бити оно другачије него у одломку (Тињанов 1924; цит. према Petrov 1968: 92).

Фрагмент може према Ј. Тињанову бити примљен као жанр, али у зависности од епистемичких одредби, тј. од прерасподеле поетичких одредби унутар система. На другој страни, књижевноуметничка продукција у 20. веку, смена етапи модернизма и постмодерне дискурзивно је проширила већ сложену генеалогiju појма фрагментарног и густо премрежену таксономију фрагментарних форми, мултиплицирајући процедуре фрагментарног писма унутар поља обликотворних, поетичких поступака, при чему фрагментарност као и у романтизму захвата подједнако и епски и лирски род, широк спектар жанровских дезинтеграција. У лирици, како запажа Хуго Фридрих, у потезу од Малармеа, преко Верлена до Т. С. Елиота (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965), „појам фрагмената стекао је велико значење“, јер се њиме „предочава немоћ невидљивога и недовољност видљивога“ (2003: 214). Тачније, фрагментација модерног песничког израза „се посебно огледа у једном поступку који из стварног света узима фрагменте или одломке, да би их многоструко прерадио, пазећи при томе да им се не поклапају додирни рубови. У таквим песничким делима је реални свет прожет сплетом *тежких напуклина* и више није реалан“ (Исто: 214–215; истакла А. П.). И док песнички субјект *Пусте земље*, у почетним стиховима назначавача „[...] Сине човечји / Не умеш да кажеш, ни да наслутиш, јер *знаш једино / Хрпу сломљених слика*, где бије сунце [...]“ (Елиот 2022: 9; истакла А. П.), а у последњим, *крхотинама* подупире своје *развалине*,¹²⁰ онтолошки статус реалности и језика као њеног гаранта бива (неповратно) распршен на хоризонту конкурентних значењских фракција (уп. Фридрих 2003: 216).

Када је пак реч о прози, облици кратке приче, флеш наратије, фрагментализације приповедања било на унутрашњем плану реченице, као непрекинута, нелинеарна цојсовска, било као структурална разједињеност, обликовали су постмодернистичку поетику *микронаратива*.¹²¹ При чему је, почесто фрагментарна форма постала *интермедијални*

¹²⁰ У преводу Леона Којена: „Овим крхотинама сам подупро своје рушевине / Па добро учинићу вам. Хијеронимо је опет полудео. / Datta. Dayadhvam. Damyata. // Shantih shantih shantih“ (2022: 41).

¹²¹ Ален Монтадон у есеју „Formes brèves et microrécits“ [„Кратке форме и микронаративи“] из 2013. напомиње да је термин *micro*, иако примери микрофикције сежу далеко у прошлост, у француској књижевној критици новијег датума – збирка од пет стотина микроприча *Microfictions* аутора Режи Жофреа (Régis Jauffret) издата је 2007. године. Приликом дефинисања микронаратива, који обухвата широки распон кратких књижевних врсти

феномен. Од надреалистичких колажа, технике пастиша, па до филмске монтаже,¹²² фрагментација се обликује у разноврсним естетским модалитетима.

Према неким књижевнотеоријским увидима, моћ фрагментације као децентрализовање, парцелисање представља кључну спону, између романтизма и постмодерне, тј. „у скривеној или отвореној тежњи бројних аутора да изведу макар и фиктивну генеалогiju постмодерне“ (Vlaški 2018: 83). Тако, на пример, Хајнес Хорн (Haynes Horne) једначи модерност коју је романтичарски фрагмент донео крајем 18. века и постмодерног стања као краја „великих прича“ (Horne 1997: 289), тј. о нестанку поверења у њих о којем говори Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard, 1924–1998).¹²³ На филозофију постмодерне, коју ипак отимамо од фиктивног и задржавамо је велшовски у реалности и животном простору, као „стање радикалног плуралитета“¹²⁴ надовезују се и бројни погледи на фрагментацију перцепције стварности, фрагментацију субјекта услед технолошког и медијског развоја:

Другим речима, медијска имплозија нам намеће другачији став према свету и фрагментирани субјект с почетка двадесетог века је мутирао, он је ојачан новом, компјутерском технологијом али његов поглед је остао фрагментиран и још више неучвршћен у односу на свет (Jelić 2010: 87).

На другој страни пак претрајавање фрагментарности од модерне до постмодернизма знак је да модерност није успела да испоручи фрагментарност. Фрагментарност је, дакле, и даље ту, како пише Оливијер Секардин (Olivier Sécardin) у есеју „Le fragment comme jouissance de l’idiot ou pour une herméneutique de l’hybridité : – Mallarmé – Madonna“ и зато није важно дефинисати шта или где је фрагмент, већ проговорити о његовим праксама.¹²⁵ Иако се не бавимо детаљније, у овој прилици, феноменом фрагментарности у постмодерни истакнућемо, упркос наглашеним спонама, поетичку, естетичку и епистемичку разделницу између фрагментарности у периоду модернизма и постмодернизма. Наиме, код модерниста фрагмент као дискурзивна формација јесте (носталгични) знак недостатног и покрет га

од пословице, загонетке, анегдоте, вица, цитата, посвете, преко фрагмента, одломка до хаику поезије, аутор издваја категорију временског и просторног стезања / ограничења (*le resserrement de l’espace et du temps*). Наиме, како „кратка форма има посебан статус у текстуалном простору“, њено ограничење на одређен број карактера генерише посебне облике читања. Јер, микрофикција има ту способност да створи *специфичну стрепњу*, пише А. Монтадон, око читаоца чије око почетак и крај наратива може готово истовремено уочити (2013: интернет). Када се читаоци суоче са микронаративима, будући да пред собом нема континуирану причу, већ *материјале које прикупљају*. Отуда, иако су микронаративи дисконтинуирани, несистематични ентитети, они не искључују *унутрашњи поредак* који се постварује читалачком активношћу (Isto). Наравно, остаје врло деликатна (нерасветљена) дијалогска линија поетике (историје) читања и поетике микрофикционалности, под условом да се задацима когнитивне поетике могу издвојити њене значењске и књижевно-историјске компоненте.

¹²² Давид Албахари (1949–2023), који је у ауторској белешци уз *Опис смрти* навео како је „фрагмент једина поуздана целина“, јер прати живот који „протиче у низу фрагментарних збивања између којих, иако се дешавају нама, а не неком другом, и поред најбоље воље не можемо да повучемо спојне нити“, одговарајући на питање зашто му је фрагментарна форма једна од најдражих, бележи: „Пре свега, то је утицај филма, структуре филмског дела, јер је филм уметничко дело у целини састављено од фрагмената“ (Албахари 2017: 91).

¹²³ Опширније о постмодерном епиглогу фрагментарног дискурса видети Vlaški 2018: 82–85.

¹²⁴ „Уз то, морамо у целини бити начисто да постмодерна и постмодернизам нису проналазак историчара уметности, уметника и филозофа. Напротив, наша реалност и животни простор су постали 'постмодерни'. У доба ваздушног саобраћаја и телекомуникација, хетерогено је постало у тој мери лишено растојања да се свуда преклапа, а истовременост неистовременог је постала нова природа. Реално је свеукупна ситуација симултанитета и интерпретације различитих концепата и захтева. На њене основне захтеве и проблеме настоји да одговори постмодерни плурализам. Он ту ситуацију не зналази, већ је рефлектује. Он не одвраћа поглед, већ настоји да се прилагоди времену и његовим изазовима.“ (Велш 2000: 14)

¹²⁵ „La fragmentation est toujours là : la modernité ne livre évidemment pas le fragment. Ce qui compte, ce n’est donc pas tant de situer le fragment que d’en expliquer la pratique.“ (2002: интернет)

(изгубљеној) целини, а постмодерна, како то виде Андреј Бенет (Andrew Bennet, 1960–) и Никола Ројл (Nicholas Royle, 1957–) у студији *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* из 2004, подразумева нову врсту критике самих фрагмената и тоталитета која је одвела до фундаменталног пропитивања категорије оригиналности као „идеолошког фетиша“. Постмодернистичка фрагментације је стога „без порекла“, ослонца – она је „расипање у свим правцима“ (Benet, Rojl 250–251).

Појам фрагмената даље, у развојном луку од модернизма до постмодерне, постајући одређење за жанровску дезинтеграцију, природу рањиве, нецеловите субјективности, напушта дискурзивно поље поетичких особености књижевне форме, херменеутике субјекта и захвата поље теорије културе, уметности. Појам фрагментарног узима се често као синоним појму и/или опсегу појма постмодерне уметности,¹²⁶ постмодернистичком мишљењу и његовим процедурама. На пример, ауторка студије *Thinking fragments: Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West* Џејн Флакс (Jane Flax) замера постмодернистичком дискурсу искључивост према другим дискурсима. Ауторка не претендује на приступ истини „у целости“, међутим, налази да је фрагментарност постмодерниста дискурзивно циљана активност која брише, потискује, сузбија „неизбежне гласове и питања“:

Феминистичке и психоаналитичке теорије верују да ова искључена и потиснута грађа укључује многе идеје и друштвене односе која су есенцијална за разумевање сопства, знања. Отуд постмодернистички дискурс мора бити допуњен и происпитан другима (Flax 1991: веб).

„Ми смо сада сви фрагментаристи, чак и када пишемо складне књиге. То је у складу такође са нашим цивилизацијским стилем.“ (Sioran 2010: 17), тврди Е. Сиоран. Наравно, за фрагментарну слику постмодерног субјекта, парадигматичну улогу имао је есеј Ж. Бодријара „Свет видеа и фрактални субјекат“¹²⁷ чија ће становишта бити темељна у дефинисању естетичких, поетичких категорија постмодернизма у уметности. Тако, на пример, Мишко Шуваковић, састављајући одредницу „Фрагментарно и фрактали“ за *Појмовник умјетности* (Загреб, 2005), упориште проналази у поменутом француском мислиоцу:

Fragmentarno i fraktali su dobili karakteristično značenje u postmodernoј teoriji, kulturi i umjetnosti. U postmodernističkim pristupima teoriji, umjetnosti i kulturi polazi se od stava da su značenja i vrijednosti kulture i umjetnosti fragmentarni i nekonzistentni produkti. Fragmentarnost (nedovršenost, ne cjelovitost, nelegitimnost metajezika) i nekonzistentnost (neusuglašenost) svakog totalizirajućeg sistema je svojstvo koje postmoderna teorija razrađuje u rasponu od logike i matematike (kritika konzistentnosti deduktivnog fonalnog sistema) preko umjetnosti (kritike autonomije apstraktnog slikarstva) do politike (sloma totalitarnih jednopartijskih sistema). Fraktalna geometrija je matematička teorija koja opisuje i oblikuje prirodne i artificijelne kaotične i nepravilne sisteme. Nasuprot euklidskim, fraktalni oblici su promjenljivi i nepravilni u svakom (mikro, makro) mjerilu. Fraktalni oblici se mogu pronaći u prirodi (struktura rasta paprati i karfiola, oblaci, erozivni predjeli) i u digitalnim-kompjutorskim umjetno generiranim i simulacijski nastalim slikama. Zamisao fraktala je metafizička metafora artificijelnih, nepravilnih i beskrajno promjenljivih simulacijskih struktura (od strukture svijesti, izražavanja, do percepcije prirode i umjetničkog djela). Prema Jeanu Baudrillardu transcencija

¹²⁶ Станко Влашки у есеју „Трансцендентална филозофија у перспективама романтичарске фрагментарности“ износи тврдњу да је постмодерна уметност је потпуно фрагментарног карактера (2015: 85–86).

¹²⁷ У преводу на српски језик есеј је штампан у 11. броју вршачког часописа *Кошава*.

je razbijena u tisuće fragmenata, koji su kao komadići zrcala u kojima se još uvijek može uhvatiti vlastiti lik. Fraktalni objekt se odlikuje time što su sve informacije karakteristične za taj objekt uključene u najmanje pojedinosti. Fraktalni subjekt je jastvo koje se raspada u mnoštvo sićušnih istovjetnih ega. On teži podudaranju sa svojim dijelovima – on je istodobno Cijelo i mnoštvo u kojem se odražava Cijelo i zato je uvijek Ne Cijelo (odraz cjeline u pojedinačnom). Beskrajno izjednačavanje čovjeka sa samim sobom se ostvaruje beskrajnim umnožavanjem elektronske slike. Želja je usmjerena na nove, beskrajne, kinetičke, numeričke, fraktalne i artifičijelne slike. Objekt želje je slika slike. U tim slikama kao i u pornografskim slikama ne traži se imaginarno carstvo nego vrtoglavica i uzbuđenje njihove površnosti (površine kože, površine ekrana). (Šuvaković 2005: 237)¹²⁸

О процесима фрагментације говори и француски филозоф, марксиста Алан Бадју (Alain Badiou, 1937), дајући им препознатљив хомогенизујући предзнак механизма капитала, светског тржишта. Наиме, „постоји непрекидно ширење аутизма капитала“, бескрајно ширење само оног што може да се рачуна, али и „процес фрагментације на затворене идентитете и културалистичка и релативистичка идеологија, која прати ту фрагментацију“ (20). Међутим, савремени процеси фрагментације који разбијају идентитетска језгра немају силину отпора од системског устројства. Напротив, опомиње А. Бадју,

[о]ва два процеса су потпуно испреплетена. Јер, свака идентификација (стварање или крпарење идентитета) ствара облик, који чини материјал тржишног инвестирања. Ништа није тако подложно тржишном инвестирању, ништа није подесније за измишљање нових облика монетарне хомогености, него што је нека заједница и њена територија, или што су њене територије. Потребан је привид не-еквивалентности да би сама еквивалентност била процес. Каква неисцрпна могућност за трговачка инвестирања, коју чини појава, у облику заједнице, што потражује своје право и наводне културне особености жена, хомосексуалаца, хендикепираних, Арапа! А бескрајне комбинације предикативних црта, каква срећа! (Isto: 21)

Сржни проблем у креирању целине капиталистичке логике и мањинских групација, делова чини то што је таква целина израсла на насилном процесу, који је органски *без истине* (Isto: 22). Отуда је Бадјуова потреба да промишља о ангажману Светога Павла, о његовом креирању дискурса истине на темељу *говора лома, прекида*, повратак онтолошкој, политичкој и економско-тржишној, симболичкој виталности *реза* којим се конституише субјекат и догађај истине. Насупрот наоко супротстављеним пољима „равнодушне јединствености“ и фрагментисаних „затворених поља“, која су извитоперила онтолошку, епистемолошку и метафизичку отвореност природе фрагментарног, припојивши је тржишној потражњи, А. Бадју поставља благотворну реалност *универзалности* утемељену на антифилозофском делу Светог Павла. Премда је фрагменту одузета симболичка моћ разграничења од Целине, његова право на прекид и даље је спасоносни и једини пут ка истини.

¹²⁸ Погледати и одредницу „Фрагментарно, нецело и фрактали“ у Šuvaković 1995: 46–47.

1. 6. Јован Христић и одређење фрагментарног текста у српској књижевности

Јован Христић, српски песник, есејиста и значајан драмски писац у трећем делу есеја „Орално и писано песништво“, први пут публикованог на страницама четвртог броја часописа *Књижевност* 1965,¹²⁹ прибележиће како је фрагмент постао „потпуно нов начин литерарног остваривања, форма која има сва права на статус других књижевних форми“, утемељујући свој суд у запажању да фрагменти имају могућност остваривања „максималне имплицативности уз минималну експлицативност“, процеса који је особина модерног песничког израза, а води „ка све већем броју значења“ (1968: 102). Бивајући на трагу Хуга Фридриха (Hugo Friedrich) који је 1957. године у *Структури модерне лирике (Die Struktur der modernen Lyrik)* фрагментарност видео као једну од општих особина савремене поезије (2003: 20, 33),¹³⁰ Христић је, додуше, фрагменте нешто прецизније одредио као „прозни фрагмент“, јер „савремени песнички израз своје највиталније и најплодније узоре налази у прози“ (1968: 98; истакла А. П.). Истовремено, међутим, Христић жанровску судбину везује и за песничку форму, пишући како је то „нарочито песничка форма“, „имајући при томе на уму искидане, каткад мало јасне реченице које су нам остале од предсократовских филозофа“ (1965: 285), форма која брише, помера „традиционалне границе између поезије и прозе“ (Христић 1968: 98).

Христићевско методолошко лелујање између поезије и прозе у погледу жанровске одредивости фрагмента указује на важно књижевнотеоријско питање, питање моћи *динстинкције дискурса* које је неодвојиво од фрагментарног исказа. Јер, уколико је фрагмент парадигма модернистичког песничког гласа, његова виталност почива откривању песничког импулса у прозном исказу, односно на померању метричко-ритмичких образаца стиха *ка verslib*-у. Фрагмент, дакле, заузима управо оно међужанровско, дискурзивно место у развоју модерне поезије које рedefинише онтолошку разделницу између поезије и прозе.

Насупрот класичном естетичком, књижевнородовском становишту које епику и лирику, прозу и поезију сврстава у два засебна система, Ж. Рансијер (Jacques Rancière, 1940–) превредноваће њихове поетички опозитне половине ради дефинисања политике књижевног дела, те разноликих режимских устројавања уметности писања. Наиме, у студији *Политика књижевности (La politique de la littérature, 2007)*, осврћући се на онтолошку, епистемичку и естетичку разделницу која је традиционално постављена између прозног и песничког исказа, француски мислилац појашњава како разумева књижевну револуцију: „Оваква какву сам покушао да мислим, та револуција доводи у покушај динстинкције дискурса, представља рушевину опозиције између света поезије и света прозе“ (2008: 189). Речено рансијеревским језиком, дакле, фрагмент у књижевнотеоријском промишљању Ј. Христића упућује на траг догођене *естетске револуције* која је уклонила динстинктивну нит између прозе и поезије, а лирско биће провела мимо зидина повлашћеног, снажно утврђеног песничког простора.¹³¹

Но, ваља напоменути да Христић испрва, пишући за *Књижевност*, износи мисао о фрагментима, крећући се линијама развоја модерне лирике – од разматрања појаве „опадања

¹²⁹ Касније је нешто измењени текст објављен у књизи *Облици модерне уметности* (Београд: Nolit, 1968) под насловом „Облици оралног и писаног песништва“.

¹³⁰ Х. Фридрих романтичку теорију гротеске и фрагментарности проналази у каснијим делима Ш. Бодлера, А. Рембоа (Arthur Rimbaud, 1854–1891), Т. Готјеа (Theophile Gautier, 1811–1872), П. Верлена (Paul Verlaine, 1844–1896), Лотреамона (comte de Lautréamont, 1846–1870), маркирајући модернистичко наслеђе романтизма у његовој „деромантизованој“ форми (2003: 29).

¹³¹ Ж. Рансијер, испитујући топографију филозофског говора А. Бадјуа поводом Малармеових песама, примећује, међутим, да је оваква интерпретација незгодна, јер „меша поделу места и дискурса где је осигурана традиционална позиција филозофа“ (2008: 189). А. Бадју стога другачије види књижевну револуцију као „покрет раскида којим се језик одвија од својих репрезентативних функција“, јер тако виђен раскид, вели Ж. Рансијер, „чврсто смешта поезију у њен сопствени свет“ (Isto).

важности стиха“ (1965: 284), „нестанка великих песничких форми (Исто: 288), преко прозне синтаксе која је „еминентна одлика писаног песништва“ (Исто: 285), да би забележио и сумњу у именовање запажених поетичких промена: „[...] и како за сада нема прикладније речи, назваћу ту форму фрагментом, имајући на уму искидане, каткад мало јасне реченице које су нам остале од предсократовских филозофа“, али и око самог жанровског статуса: „Ако је форма уопште, фрагментат је принудна форма, *насилна форма* [...]“ (Исто; истакла А. П.).¹³² Ако *ту*, поновимо за Христићем, форму назовемо *фрагментом*, онда то чинимо у гесту принудног именовања које наступа на месту *поништеног (пред)појма*, означитеља укинутог активношћу „грозничавог немира језика“ (Bodrijar 1991: 218).¹³³ Ако ипак *то*, текстовно и текстолошко *искидано* нешто, откинуто од економије значења, дистрибуције жанровских јединица, тотализујуће енергије књижевних родова, назовемо *фрагментом*, чинимо то не толико да бисмо исцртали границе новог књижевног облика, колико да бисмо сачували сећање на чин писања у облику дискурзивног прекида, уломка, белине која настаје унутар (и око) његове активности, тј. да бисмо описали, како је до дефинисао М. Бланшо, *говор на граници* (Бланшо 2004: 189). Тематизовати дискурсни гест на границама жанра и језичких облика или сасвим изнад њих потражује истраживање *нултог степена текста*, односно процеса производње жанровских врста у једном „парапоетичком, надсвесном и метасвесном контексту“ (Бошковић 2018: 30)¹³⁴ које је увек питање дистрибуције „истине“ према „ауторитету времена, интересу писања“, тј. према моћи његове об/личке преображајности унутар простора књижевноуметничког дела.

Отуда Камелија Елијас у студији *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performativ Genre* предлаже разумевање фрагментата у кључу перформативног жанра као књижевни, читалачки чин и чин писања. Не претендујући на свеобухватну историју развоја жанра нити историју критичког дискурса о фрагментарном писању, истраживање је превасходно окренуто „случајевима у којима фрагментарни модел постоји као такав и где је најочигледнији“ (Elias 2021: 4).¹³⁵ Ауторка предлаже основ по коме је фрагмент перформативног карактера: онда када оспољава сопствену активност каква је, на пример, препозната у саморефлексивном писању, у тренутку ауторовог самопрепознавања у парадоксу. Инсистирајући на стваралачкој пракси насупрот књижевнокритичкој вољи да дефинише/издвоји фрагмент, концепт перформативности надилази тренутак субординираног положаја, где је фрагментарност мишљена метонимијски, увек спрам целине, књижевнокритичке етикеције жанровске припадности која увек долази *a posteriori* у односу на дело (Elias 2021: 3).¹³⁶

¹³² Цитиране наводе из другог и трећег дела есеја из *Књижевности* Ј. Христић није унео у Нолитово издање есеја.

¹³³ За француског мислиоца Жана Бодријара, из нужне природе поетског језика као активности поништења вредности проистиче поетско насиље и успостављене коренспонденције међу знаковима чији је једини циљ симболичка размена унутар самих речи. Супротстављајући се лингвистичком моделу поимања језика и утопистичкој визији преобиља, *неограничене дискурзивности*, Бодријар инсистира на ограниченом корпусу означитеља и револуционарном потенцијалу: „Револуција је присутна свуда где се успоставља размена која укида сврховитост модела, посредовање кода и пратећи циклус вредности – била то сићушна размена фонема и слогова у поетском тексту или размена између хиљада људи који се споразумевају у једном побуњеном граду. Јер, тајна друштвене речи, тајна револуције, скрива се такође у тој у тој анаграмској дисперзији инстанце власти, доследном укидању сваке трансцендентне друштвене инстанце. Разграђено тело власти се тада размењује као друштвена реч у песми побуне.“ (1991: 225).

¹³⁴ У студији *Нулни степен реализма* (2018) Драган Бошковић херменеутиком дискурзивне свести отвара поетичку, естетичку, интерпретативну *клопку* реалистичког концепта разумевања књижевности и њене истине, истражујући механизме „система одрживости економије дискурса – нултог степена“ (2018: 20) које одваја од чувене бартовске поставке и придодаје му дискурзивни чинилац.

¹³⁵ „It should be noted that I do not presume to present a comprehensive history of either the development of the fragment in its own right nor of the critical discourse on the fragment. Rather, I have chosen to select instances in which the fragment's modes of being as such, and becoming are most evident.“ (Elias 2021: 4)

¹³⁶ „Engaging with performativity means seeing fragments as acts: acts of literature, acts of reading, acts of writing. I suggest that the fragment is performative when it exhibits an agency of its own, as in the selfreflective writing which

Међутим, поставити задатак утемељења фрагментарног писања као форме дискурзивне и уметничке праксе пред књижевнотеоријско и књижевноисторијско поље (српске) науке о књижевности, захтева и промишљање једноставног генетичког питања порекла, конституције, природе (је ли реч о форми писања, жанровском облику), те потоњих питања термилошких претпоставки, поетичких и естетичких особености. Одговоримо, најпре, шта су фрагменти пред теоријом књижевности, а шта пред историјом књижевности и историјом писма, културе, онако како је то дефинисао аутор *Дневника о Улису* (1953).

За Јована Христића, вратимо се његовом есеју, чини се, насиље остаје у реону „препреке сликовитог наслова“ (Susini-Anastopoulos 1997: 24), те при/силне недостатности књижевнотеоријске терминологије, али и као уочени симптом модернизације система књижевних врсти – њена последица. Како је генеалогичка теоретика фрагментарног дискурса пропраћена невољама са термилошком хомогенизацијом услед постојања амалгама генеричких појмова,¹³⁷ тј. номенолошког плурализма (сентенца, максима, афоризам, апофтегма...) на месту фрагментарног феномена, фрагмент наступа доста касно у односу на друге фреквентне појмове и остаје миноран (Isto: 27). Да означитељска снага књижевног термина нема потпуну моћ прибављања жанровског легалитета фрагментарној форми, доказује и поетичка нераздељивост, испреплетаност појмовна испреплетаност термина „фрагмент“ и „песме у прози“ у тексту Ј. Христића:

Од Бодлерових *Малих песама у прози*, примећујемо како добар број песничких дела узима прозну конструкцију реченице као свој медијум. Не треба помињати Анри Мишоа и Рене Шара; код нас Васка Попу или Миодрага Павловића који поред песама у стиху – стиху који је најчешће синтаксичка, а не метричка форма – имају и добар број песама у прози (284).

Прецизније, Јован Христић поставља важно питање о могућности постојања „нарочитог облика писаног песништва“ тек пошто у историји европског песништва кристалише прозну конкретност стиха, „високу реторичку прозу“ започету стварањем Шарла Бодлера, а настављену у раду Анрија Мишоа (Henri Michaux, 1899–1984) и Рене Шара.¹³⁸ Но, повући паралелу између стваралачког опуса аутора *Париског сплина*, те А. Мишоа и Р. Шара код Христића је могуће пре на нивоу прозаизације поезије, у контексту разарања дискурзивних граница стиха и поетике верслибризма, него ли у домену профилисања специфичности фрагментарне праксе писања у модерном песништву. Остаје, међутим,

recognizes in itself the writer's experience of contradiction. I employ the term ""performative"" whenever there is a case in which determining the fragment's constitution relies on an act of identifying function with practice (such as when postmodern writers choose to imitate in their writing the aesthetics of the fragment itself) against the will-to-form of the fragment.“(Elias 2021: 3)

¹³⁷ Ф. Сузини-Анастопулос у поглављу „Les noms du fragment“ [„Име фрагмента“], „L'amalgame des termes génériques et la difficile homologation“ [„Амалгам генеричких појмова и тешкоћа хомогенизације“], самеравајући немачку и француску књижевну теорију фрагментарних форми запажа истоветна преклапања, изједначавања, историјску варијабилност у употреби истоветних термина која отежавају таксаномију и теоретизацију фрагментарног дискурса. Она „инфлацију појма, каква је беснела последњих година“ у пољу књижевнонаучног приступа, тумачи као „знак времена“, али и као последицу рецепције, низа „критичких читања немачког романтизма“ (1997: 24).

¹³⁸ Јован Христић својремено је преводио оба песника на српски језик. У Нолитовом издању 1976. године штампана је књига *Moji posedi*, док је његов превод Рене Шара на српски језик штампан 2001, видети *Bes i tajanstvo*, Београд: Paideia. У преводу на српски језик до сада су објављена и Шарова дела: *Архипелаг речи* (Крушевац: Багдала, 1964) у преводу Николе Трајковића и *Хипносови листови* (2021) у преводу Дејана Илића. Са друге стране, Анри Мишо је имао већу преводилачку пажњу: *Кловн*, превео Никола Трајковић, Крушевац: Багдала, 1962; *У земљи магије: песме у прози*, превео Јовица Аћин, Вршац: Књижевна општина Вршац, 1993; *Кинески идеограми*, превео Јовица Аћин, Вршац: Књижевна општина Вршац, 1997; *Ekvador: izbor iz kratke proze*, prevod Mirče Acev, Pančevo: Enigma, 1998; *Ћуди уснулог, ыуди будног*, prevela s francuskog Branka Novaković, Београд: Plato, 2002; *Варварин у Азији*, превела Иванка Павловић, Београд: АЕД студио, 2006.

поетички упитно јесу ли сви фрагменти песме у прози и, ако јесу, какав је онтолошки, дискурзивни статус фрагментарног проседеа у таквом тексту. У Христићевом разумевању споменутих француских аутора симптоматично је термилошко лелујање Састављајући поговор „Преводећи Рене Шара“ 2001. уз издање *Бес и тајанство*, Ј. Христић не помиње форму фрагмената, већ говори о *песмама у прози*.¹³⁹ Много раније, 1976. преводећи А. Мишоа, Ј. Христић у предговору постулира теоријски амалгам око појма фрагмент, замењујући га записом:

Они су писани једноставном прозом која се клони сваког реторичког украса, или стихом који нам се чини више као нотација унутарњег, психолошког ритма него као стварање једног естетичког облика. И кад пише прозом, и кад пише стихом, Мишо више *записује* него што ствара; тачније речено жеље за стварањем облика, које бисмо спремно назвали књижевним, код њега готово да и нема (1976: 8; истакла А. П.).

Будући да су Мишоови текстови *више записи* него естетичке творевине, књижевнотеоријској апаратури преостаје мирна капитулација, признање да „нотације унутарњег“, „психолошки ритам“ долазе са тамног дискурзивног места неоствареног естетичког облика, дакле до места нулте литерарности. *Запис*, графички траг унутарњег облика свести, уноси атопичност која га дисквалификује из (претпостављеног) трополошког и територијалног реда књижевноуметничке врсте и смешта у ванестетичко поље, тј. у поље непромишљених, невидљивих књижевнотеоријских феномена. Јер, да би оно што је детектовано као ексцесни облик књижевног језика (запис, фрагмент) аутентично присуствовало унутар естетичког реона захтевало би ширење поетичког хоризонта ка метадискурзивним активностима и преиспитивање арбитрарних структура теорије књижевних жанрова и реторике које почивају на појму целине и кохерентности.

Рони Ренгел, аутор студије *Mikrozofija: geneza moderne fragmentarne filozofije*, напомиње да сагледавање фрагмената као (намерно) прекинуте целине или изгубљених делова промашује њихову суштину, јер обе позиције мишљења почивају на „dogmatičkom zaključavanju“ које су, појашњава, „орčаране halucinacijom cijelosti (dovršenosti) svoje pozicije“ (2018: 13). Са друге стране, Ф. Сузини-Анастопулос примећује како је судбина фрагментарног текста да истовремено иритира и заводи, „осцилира између оцрњивања и апологије (*osciller entre le dénigrement et l'apologie*)“, последица његове природе, јер се „као вечито тангенцијални облик (*forme éternellement tangentielle*), помало као есеј, одмах сумњичи за мешање“ (1995: 29). Систематичан приступ теорије књижевних жанрова и врсти инхерентно је испреплетен са категоријом поетичке чистоте и транспарентности. Даље, као разлози двоструком приступу фрагментарној форми, наводи се и њено дељење усуда са свим кратким формама које „настављају да вегетирају у полуизолацији допадљивих жанрова“, јер су под „ударом срамоте“ класичне реторике од Аристотела до Бернарда Ламија (Bernard Lamu), те стечена теоријска навика изједначавања кратких/малих форми¹⁴⁰ са једноставним

¹³⁹ Иако на крају есеја из 1969. књигу *Хипносове белешке* Христић назива модерном *Илијадом* у „истрзаном облику расутих и неповезаних одломака“ (103), 2001. године аутор о песничком стваралаштву Р. Шара пише у жанровском кључу песме у прози: „Рене Шар је песник изузетне снаге. О том нам најбоље говоре посредна сведочења. Нико ко је писао о Шару није могао да се отме чаролији његових слика, и сви су – мање или више – уместо критичких текстова писали *песме у прози на Шаров начин*, опчињени и савладани густином и богатством његовог језика.“ (Hristić 2001: 99; истакла А. П.)

¹⁴⁰ Теоријом једноставних облика на Јолесовом трагу на простору некадашње Југославије бавили су се понајвише Зденко Шкроб (*Značenje igre riječima*, 1949; *Sitni i najsitniji oblici književnosti*, 1968; *Mikrostrukture stila i književne forme*, 1983), Миливој Солар („Vic као književna vrsta“ из студије *Ideja i priča*, 1974), Владимир Бити (*Vajka i predaja, povijest i pripovedanje*, 1981) који је и превео његово дело. У савременој кroatистици истиче се дело Јосипа Ужаревиха *Književni minimalizam* (Загреб, 2012), а у српској науци о књижевности истраживања Душана Иванића (*Српска приповијетка између романтике и реализма* (1865–1875), 1976; *Модел*

облицима какву налазимо у делима А. Јолеса (Andreas Jolles), К. Ранкеа (K. Ranke), али и у новијој класификацији Питера Бургела (Peter Bürgel)¹⁴¹ код кога фрагмент детектујемо само „унутар алузије, у оквиру историје афоризама, када евоцира 'оно што је названо романтичарским фрагментом', рођеном према њему 'из сладострашћа саморефлексије и, парадоксално, из езотеричне тежње ка тоталитету'¹⁴²“ (Isto: 29). Управо је Миливој Солар критиковао Лукачову теорију есеја¹⁴³ на темељу „негативних категорија“ и „малих форми“ који су увек представљени као опрека систему / великим формама, тј. јер мали списи попут *парерги*, споредних дела по Лукачу

по својој изражајној природи могу само пратити обликовање искуства епохе које је присутно у 'великим облицима'. Превласт 'малих облика' тако мора бити само израз распарчавања, па такви облици и поред све своје евентуалне обликоване савршености и важности за повијест културе не могу бити ништа друго до израз стеновите декаденције. (1985: 16)

Христићевско нерасветљено место термилолошких конвенција и изједначавања потиче, дакле, из књижевноисторијске, књижевнотеоријске, реторичке, књижевнокритичке, естетичко-поетичке матрице нечисте жанровске природе фрагмента, из његовог статуса жанра у одсуству жанра – „genre de l'absence de genre“ (Susini-Anastopoulos 1995: 29). Оно ће, међутим, задобити сопствени дискурзивни одјек у истраживањима *прозаиде* Бојане Стојановић Пантовић, али и у радовима Душана Маринковића о фрагментарном карактеру лирског и приповедачког опуса Иве Андрића. Но, пре него што промотримо овај методолошки гест изједначавања фрагментарног писања са једном књижевно-уметничком врстом: песмом у прози / прозаидом којим је, једним делом, симплификовано поље дискурзивне динамике писма, а другим елиминисан *жанр мисли* као естетичко-поетички белег фрагментарног писања, *микрзофије*, покушаћемо са становишта метакритике да успоставимо христићевску (испрекидану) линију заснивања фрагмента као жанра. Есеј из *Књижевности* доноси два драгоцене запажања о фрагменту као дисконтинуираној форми, с једне стране и однос „смишљеног и израженог“, са друге, који се, нажалост, не штампају на страницама *Облици модерне књижевности*:

књижевног говора. Из историје и поетике српске књижевности, 1990; *Облик и вријеме. Студије из историје и поетике српске књижевности*, 1995; *Свијет и прича. О приповиједању и приповиједачима у српској књижевности*, 2002). Индикативно је да су једноставни облици, иако иницијално везани за жанрове књижевног фолклора, одиграли кључну улогу, према мишљењу Д. Иванића, у смени усмене писаном парадигмом: „ЈО су обиљежили српску књижевност од друге до пете деценије 19. вијека, посебно отворену према „жанровима мисли“, и према малим наративним и комуникативним врстама неочекиваних обрта (шале, анегдоте, досјетке, питалице, питања/одговори)“, доделивши им протожанровски/наджанровски статус (Иванић 2007: 128). У вези са теоријским опсегом рада Д. Иванића, Немања Радуловић поставља подстицајно питање: „Да ли ЈО одређујемо као преткњижевне форме или као књижевне на *другачији* начин? То је опет питање универзалистичког или културалистичког схватања књижевности, што показује да нас ЈО заправо враћају темељном питању природе књижевности“ (2016: 163; ауторско истицање). Дакле, граница у језику која уоквирује мале форме, минимално језичког знака у максимуму поетичког учешћа, повлачи дискурсну поделу на књижевно и некњижевно, ванлитерарно генерисану.

¹⁴¹ Видети: Peter Bürgel, *Literarische Kleinprosa*, Literaturwissenschaft im Grundstudium 14, Tübingen, G. Narr Verlag, 1983.

¹⁴² „Bürgel n'y fait qu'une brève allusion, dans le cadre de l'histoire de l'aphorisme, lorsqu'il évoque « ce qu'on a appelé fragment romantique », né, d'après lui, d'« une volupté exacerbée de l'auto-réflexion et – paradoxalement – d'une aspiration (ésotérique) à la totalité » (1983: 125).“

¹⁴³ Ђерђ Лукач у писму Леу Поперу „О суштини и облику есеја“, писаног у Фиренци октобра 1910. године, између осталог, каже: „Есеј може спокојно и гордо супротставити своју фрагментарност ситним довршењима научне тачности и импресионистичке свежине, али и његово најчистије испуњење, његово најјаче достигнуће губи снагу када наиђе велика естетика“ (1973: 53).

У једном скорашњем огледу о романтичарском часопису *Атенеум* у *La nouvelle revue française*, Морис Бланшо обраћа нам пажњу на „сасвим нови начин остваривања“ који су увели немачки романтичари: „делима којима не могу а да не желе да се остваре, остају – рекла би се намерно – незавршена. Тако ће Новалис скоро симболички умрети не написавши други део Хајнриха фон Офтердингена [...] и Гете увек суморно мрмља: незавршене књиге, недостварена дела. Можда. Сем ако – тачније речено – један од задатака романтизма није био у томе да уведе сасвим нови начин остваривања [...]: моћ дела [...] да афирмише целину и фрагментарно, тоталитет, али у форми која [...] која не остварује целину, већ је означава тиме што је прекида, односно разбија.“ То предсећање нове уметности, уметности фрагмената, било је једно од „најсмелијих предсећања романтичара: тражење једне нове форме остваривања.“ Тако је немачки романтизам створио једну „дисконтинуирану“ форму, и та форма постала је готово основна форма модерне књижевности (1965: 237; изостављени делови текста су интервенције Ј. Христића).

Неће, међутим, бити отворено питање искуства дисконтинуираног у модерном духу модерности нити је романтичарско наслеђе пропитано унутар херменеутичке осе модернистичког субјективитета, али је Ј. Христић обележио „средишњи проблем модерног песништва“ у динамици мисли и писаног трага:

Фрагментарно свакако треба сматрати једним од видова романтичарске тежње ка бесконачном, која се не може остварити ни у једној постојећој књижевној форми, већ се мора навестити дисконтинуираним низом поетских релеванција, које се записују у својој свежини и непосредности своје спонтаности. Као књижевна форма, фрагмент нас упућује и на други могући однос: однос између смишљеног и израженог. У аудитивној комуникацији тај однос се не поставља као проблем, али постаје проблем у часу када је смишљено потребно прво записати: „Желео сам да запишем измаклу ми мисао“, каже Паскал, „али уместо тога записујем да ми је она измакла“ (37, Brunschwig). То нас уводи у један од средишњих проблема модерног песништва: да је оно што је записано само мали, и често незнатни, део оног што је смишљено и сазнато. Као да писање намеће неки сасвим нови и страни ритам нашим мислима и нашим искуствима: ми их доживљавамо као тренутне ревелације, али одмах затим све то мора да се повинује ритму спорог и развученог исписивања слова (1965: 287–288).

Онтолошка природа фрагментарне форме скопчана је са ритмом писања и когнитивном перцептуалношћу. Оно мало, записано разумева се као траг нечег ширег, наговештај дубљег гносеолошког и имагинативног регистра чија се доступност смањује/ограничава самим поступком писања, јер Ј. Христић подвлачи метричку разлику записивања и мишљења. Стих, песма јесу, дакле, попут фрагмента – њихово друго тело изложено парајезичким пределима, имагинативном хетерокосмосу који у графемама оставља тек свој незнатни део, обруб, криптограм своје целине.

Али ако књижевност нема снагу супсидијума наших мисли, збијања у текст укупности искуственог зрења и имагинаријума, ако изневерава своју архиварску и мнемотехничку функцију, она посведочава агоничну потребу свести да пронађе завичајност и уцеловљење у језику, да умакне издајству оловке¹⁴⁴ – технократији писма и његовим конвенцијама. „Био

¹⁴⁴ Први стих „Доба видовитих“ упућује на утопистичко време подударности мисли и исписаног трага: „Када оловка, која је издајица, не буде више издајица.“ (Мишо 1967: 31)

сам реч која је покушала да буде брза као мисао“, записује А. Мишо и наставља „Другарице те мисли дошле су. / Ниједна није хтела да се клади на мене, било их је шест стотина хиљада које су ме гледале и смејале се.“ (Мишо 1976: 28). Песнички пројекат самописања, писања сопства (*écriture de soi*) А. Мишоа одвија се као извесна вежба самопознања у превласти мисли спрам записивог, засенчена недостатношћу језика, односно агоничном ситуацијом у којој диспозитиву језика измиче укупност рефлексивне активности. Мишоово знање стечено кретањем кроз понор (*connaissance par les gouffres*¹⁴⁵) почива управо на понорној нејаднакости, тежини превођења мисли у писани исказ. На трагу Мишоовог познања понора и/или познања понором, двадесетих година 20. века Станислав Винавер бележи фрагмент који истовремено пропитује и језик и мисао, рефлексивно и лексичко: „Како је бедан језик да изрази мисли! Или, боље, како су бедне мисли кад ниси нашле бољи језик!“ (2012: 180), док Иво Андрић самеравајући сопствено искуство писања оставља у *Знаковима поред пута*:

При писању – у срећним тренуцима, наравно! – речи се нижу саме од себе, везују се и одбијају, померају и премештају, или потпуно бришу, док се све не сложе у праву и једино могућу слику коју човек жели да каже. Све изгледа као лака и аутоматска игра речи, по својој вољи и својој природи, саме по себи и саме за себе играју. Међутим, није тако, није то никако јалова игра ћуди ни случаја. У речима, као у дрветима и биљкама и свему што је живо, *кружи* невидљиви животни сок, и он је тај који их, као *неко унутарње сунце, креће и окреће, даје им боју и облик, снагу и израз. А човек који пише, он само пажљиво прати и мање или више вешто, мање или више срећно искоришћује појединости те несхватљиве и неухватљиве игре* (1981/16: 282; истакла А. П.).

Онда писање, према И. Андрићу, није ништа друго до праћења *кружења, окретаја унутрашњег сунца*, бележења *несхватљиве и неухватљиве игре између невидљивог животног сока и речи*. Писање, дакле, у својој онтолошкој залеђини поседује тај мистеријски поредак *кретања и окретања, прерасподелу*, наречено Бодријаром, али и подвижништво писма које сопствену т(р)опографију обликује у дугом праћењу, ослушкивању трага *невидљивог, живог* из које полази свако писање. У једном другом фрагменту И. Андрић пак записује: „Понекад се *чудан разговор* поведе између оног што, по унутарњем диктату пишем, и оног што и сâм мислим“ (1981/16: 279; истакла А. П.). Диктат(ура) писма спрам владавине мишљења одвија се негде у дубоким порамa несвесно језика, у фантазмама имагинарног и симболичког на чијем темељу израста *чудан*, хазардни разговор.¹⁴⁶ Артикулишући тајанство писања, И. Андрић утискује у исписиво језика онај покрет „којим се *унутрашње вечно враћа спољашњем* док се у њему упућује на моћ давања значења“ и, нужно, на „одмак који га увек од тога удаљава“ (Бланшо 2004: 197; истакла А. П.) – покрет који је увек неухватљив као и игра из које потиче и којој се враћа без коначног доласка. Нимало поетички и појетички случајно и С. Винавер и И. Андрић о питањима језика, стила, писања проговорају унутар фрагментарних форми. Јер, фрагментарно писање „у бесконачности свог расипања“ (Бланшо 2004: 194) разобручено од поетичких, жанровских, дискурзивних модела, у *форми праска*, како је то волео да каже Е. Сиоран у интервјуу са Фернандом Саватером (2010: 17), суочава писање са његовим унутарњим процедурама, начинима успостављања пребивања, деридијански казано.

Оно што Ј. Христић именује као „дисконтинуирани низ поетских релеванција које се записују у својој свежини и непосредности своје спонтаности“ дестабилише,

¹⁴⁵ А. Мишо је издао 1961. књигу *Connaissance par les gouffres* у форми интимистичких, лирских записа.

¹⁴⁶ О односу језика и мишљења погледати студију А. А. Ричардса и Ч. К. Огдена *Значење значања (The Meaning of Meaning)* у којој аутори, низом чланака, пропитују „спорне потешкоће“ око утицаја Језика на Мисао, при чему разматрање науке о симболима заузима жижно место истраживања. Издавачка кућа Зорана Стојановића је књигу са преводом Милорада Радовановића на српски језик издала 2001. године.

детериторијализује онтолошки крајолик књижевноуметничког регистра, тако да бележи тачке прелома, отпора, исписујући мапу фракталног, расејаног сазнајног покрета и, истовремено, мапу субјективности. Јер, фрагмент је

[...] највиши израз чињенице да живимо у свету који више не представља заокружену естетичку целину; за естетичку визију, свет је постао гомила фрагмената, и то је чињеница са којом се морамо помирити. Средишта – која би могло све да их окупи око себе – више нема, и обухватнији песнички облици могу се стварати само на мање или више вештачки начин, као што је, на пример, коришћење музичким облицима код Елиота, у *Четири квартета*. (1969: 102–103)

Распротрти по непрегледном простору, мимо заокругљене сфере, отргнути, како би П. Слотердајк рекао у другом тому *Сфера* од „морфолошког оптимизма који се манифестује у убеђењу да се све ствари садрже у беспрекорним старским круговима“ (2015: 593), модерни субјекти 20. века препуштени су искуству фрагментарног као јединој извесности. Христић у своме антрополошком сагледавању смисла фрагментарног, какво ће деведесетих година у Француској развијати Пјер Гариг, фрагмент постулира као Прометеја модерног света који од Бога-Целине отима ватру и излаже нас светлости – пукотинама што нас изручују постојању. Отуда је за њега песничка књига Рене Шара *Хитносове белешке* модерна *Илијада*

[...] која нам се више не приказује у заокруженом облику свога приповедања и воље богова што свакој епизоди даје смисао и значај, већ у истрзаном облику расутих и неповезаних одломака где речи блистају нестварним сјајем множине својих импликација, искрсавајући пред нас као блокови могућег смисла, пошто на штампаној страници речи и *јесу* блокови (Исто; ауторски курзив).

Међутим, ти преломи и парчад истовремено руше дијалектику целине и дела:

Он [фрагмент] није део нестале целине, већ наговештај могуће целине која се никада не остварује и која постоји само као могућност. Он је завршена и коначна форма, пошто се ни пре ни после њега не налази никаква актуелна целина у коју би се могао природно уклопити (Исто; додала А. П.).

Бојана Стојановић Пантовић примећује да Христић „фрагмент не тумачи као замену за целину, већ као *аутентичну кратку форму недовршености*“ (2016: 14; истакла А. П.). Међутим, доделивши фрагменту статус самосталног књижевног облика, Христић рокадом актуелне и виртуелне целине замрзава ентитет фрагментарности унутар поља могућег уцеловљења, не сугеришући притом ништа о путевима њеног реторско-онтолошког превоја. Тачније, христићевска мисао о фрагментарном облику остаје *наспрамна* питању целине,¹⁴⁷ променивши јој само онтолошки статус. Напоследку, овде се намеће проблемско место, ако

¹⁴⁷ О питањима целине и фрагмената Ј. Христић је писао и у есеју „Забелешке о пукотинама“ из 1960. из *Летописа Матице српске*, али са фокусом на нецеловитост уметнина као последице рада времена. Аутор посматрајући остатке античке уметности, *Афродите* из 5. века п. н. е., рањена рамена *Милоске Венере*, бележи: „Налазимо се пред јединим од највећих парадокса у уметности: дело које губи своје делове, које комад по комад нестаје, задржава ипак своју непомућену целину“ (1960: 425). Видевши у томе суштину уметности и њен „тавни пламен“, аутор закључује: „Оно што остаје нама то је тајна порука, недокучиви запис, нужност предавања предмету. Уметност као да само хоће, жели, и помаже земљи да уништи њене предмете. Она живи од тог нестајања, враћајући се пламену, ватри, чистој снази стварања, али и разарања, потпуности свог бића, али и мраку свога ништавила“ (Исто).

је фрагмент *форма недовршености*, како пише и Б. Стојановић Пантовић, с обзиром на коју тачку довршености се одређује њен негативан карактер? Односно, где је та високодискурзивна, епистемолошка, надзиратељска тачка из које се прецизно, књижевнотеоријски повлачи карактер *non-finito* неког уметничког дела? У светлу постављених питања, закључујемо да је христићевска мисао иако бланшоовски интонирана *уделом ватре* методолошки обележена граничном линијом пред проблематизацијом фрагментарног говора у искуству белине, пукотине као онтолошке непосредности језиковности.

2. Афоризам и/или (ауто)поетичке нелагодности фрагментарног писма

2. 1. Кратак осврт на античку и хуманистичку историју појма *aphorismoi*

Како смо до сада указивали, а уважавајући романтизам као изузетан књижевноисторијски и филозофски моментум за креирање фрагментарног писма и модерне субјективности као и важност децентрирања, дезинтеграције књижевних жанрова, покушаћемо ипак да фрагмент одвојимо од идеолошког притиска романтичарске залеђине и сагледамо га као неопонентну, самосталну поетичку форму, форму која има засебан континуитет у *генези писања*. Фрагмент као парадоксални облик писма, како је показала стваралачка и теоријска пракса М. Бланшоа и Р. Барта, више је у простору празнине, међуставу, него ли у самом тексту, те се интерпретативна истраживања морају кретати, у том смислу, изван и мимо тотализујућих замки целине, дакле ка наджанровским,¹⁴⁸ метадискурзивним, наддискурзивним механизмима писма и дубље ка матрици Жанра (уп. Susini-Anastopoulos 1995: 8). Са друге стране, постоји извесна аутореференцијална нелагода, поред оне осене романтичарске филозофије и праксе филозофирања, која прати пројекат фрагментарног писма о којој су се поједини филозофи и писци изјашњавали, желећи тиме да прекораче његова ограничења. И овде, као у погледу термилошке забуне, афоризам је један од извора нелагодности.

Афоризам (грч. *aphorismós*: одређење, ограничење) као књижевна форма има дугу историју која сеже до античке књижевности, али и специфичан интердисциплинарни, транскултурални и трансисторијски¹⁴⁹ положај. Умберто Еко, говорећи о афоризму и парадоксу у стваралаштву Оскара Вајлда, напомиње да је „овај грчки термин токов времена, поред 'ствари одвојене за приношење на дар' и 'прилога', попримио значење 'дефиниције, изреке, језгровите сентенције'“ (2015: 63). Витомир Теофиловић у есеју „Афоризам као књижевна врста“ истиче да није тек реч само о краткој форми већ „управо о *духу*, о

¹⁴⁸ Промислајући о могућностима фрагмента као жанра Мишел Гајар (Michel Gaillard) у есеју „Le fragment comme genre“ [„Фрагмент као жанр“], који је штампан у 120. броју часописа *Poétique* за 1999. годину, одбија његово одређење у смислу књижевно-теоријске есенцијализације. Наместо традиционалног жанровског дефинисања и типологизације, аутор предлаже проучавање фрагмента спрам перспективе читања, јер и читалац и аутор сnose исту одговорност, ако је фрагмент жанр: „si le fragment est un genre, l'auteur et le lecteur en portent à parts égales la responsabilité“ (1999: 391). Прецизније, аутор поручује (попут немачких романтичара) да је фрагмент истовремено фигура писања и фигура читања, јер је у надлежности читаоца фрагментација текста, моделирање и реинтерпретација значења, поретка који је оставио аутор, најављивајући у одређеном смислу теоријски приступ К. Елијас.

¹⁴⁹ Ендру Хуи (Andrew Hui) у монографији *A Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter* из 2019. инсистира на афоризму као трансисторијској и транскултуралној форми.

специфичној особености те *сажестости*“ (1992: 73; истакла А. П.). Међутим, док аутор бележи његову поетичку самосвојност, карактерише и његову *појмовну разумљеност*:

Ширину појма афоризам и његов преображај кроз историју као да је наговештавала разумљеност његове изворне значењске основе. Термин се развио од глагола „aphorizein“, који је имао читаву скалу значења – разликовати; одвојити, изоловати; лучити, издвајати; назначити, установити; одредити; одредити; решити... Посредством латинског превода и рецепције афоризма као одређења, установљења, дефинисања (*definitio*), све до XIX века афоризам се поимао као посебан облик научног исказа, понекад чак и као сазнајно привилегован (Isto: 73).

Премда „нема ничег мањег одредивог од афоризма“, како поручује У. Еко (2015: 63), његов развојни естетичко-поетички лук је књижевно-историјски опипљив. На генезу појма осврнуо се и Зденко Шкроб (1904–1985), пишући о повести афористичког облика у једном од поглавља *Књижевности и повјесног свијета* (1981), напомиње да је првобитна намена афоризма као и код епиграма, била практичне природе:

Termin je zadobio svjetsko značenje djelom koje se pripisuje Hipokratu, grčkom liječniku u doba Sokratovo, pod naslovom *Aphorismoí* [...] Pod Hipokratovim imenom sačuvana je gotova sva medicinska literatura 5. i prve polovice 4. prethrišćanskog stoljeća, više od stotine grčkih i tridesetak latinskih spisa. Stoljećima je Hipokrat, koji se slavio kao osnivač znanstvene medicine, uživao nesporan ugled i slavu sve do daleko u novi vijek. Djelo iz korpusa Hippocraticuma koje se sačuvalo pod nazivom aforizmi sadrži više od četiri stotine kratkih naputaka s čitava područja medicine, plod liječničkog iskustva. Ti su se Aforizmi uvijek ponovo izdavali, tumačili pa i oblikovali u stihove. [...] Karakterizirajući dojam Hipokratovih „aforizama“, čuveni je antički liječnik Gelen, poštovalac Hipokratova djela rekao: [...] u malom djelu velika snaga; i time je definirao ne samo funkciju Hipokratova djela nego i djelovanje kasnijih književnih aforizama (102–103).

Међутим, прелазак на књижевне афоризме са облика медицинских савета и изрека није се могао догодити без претходног редифинисања појма. З. Шкроб на овом месту помиње улогу романисте Јиргена фон Штакелберга (Jürgen von Stackelberg, 1925–2020) који је утврдио повесни развој термина у којем је рецепција Тацита код европских хуманиста имала кључну улогу.¹⁵⁰ С почетка 17. века, 1614. године у Мадриду штампан је превод Тацитових дела. Преводилац на шпански, правник и политичар, Балтазар Аламос де Берриентос (Baltasar Álamos de Barrientos, 1555–1640) основном је тексту додао коментаре у облику „nekoliko tisuća bilježaka, zasada ili maksima“ (Isto: 103), те је превод штампан под насловом *Tácito Español, ilustrado com aforismos...*, док

[u] dva službena odobrenja djela ti se aforizmi zovu [...] „sentencias braves...“ (kratke rečenice uzete iz događaja povijesti), a u drugom „maxima“. Sam autor

¹⁵⁰ Дивна Бијелић у монографији *Порекло и теорија афоризма* (2014) прихватајући Шкробове закључке, бележи: „На путу преласка из медицинског поља у филозофско, књижевно и политичко, афоризам је доживео богато искуство распоређено у три историјске трасе“ (11). Прва је свакако исписана на у преводилачким коментарима Б. Аламоса, а друга у хуманизму кад се афоризам преобразио у кратку књижевну врсту, бивајући захваћен процесима деструктуризације средњовековног мишљења у нове, ренесансне облике (Исто: 12). Трећи тренутак преласка афоризма у поље књижевног, филозофског дискурса ауторка проналази као и З. Шкроб у делу Френсиса Бејкона који је од афористичара захтевао и мајсторство стила (в. 13–14, 18–19).

tumači da je u svojim aforizmima htio sažeti duh i kvintesenciju Tacitove povijesti kako bi formirao opće zaključke o ljudskom djelovanju koji bi mogli poslužiti kao načela državničke mudrosti, a termin aforizam odabrao je zato što je htio time obilježiti zasade nove znanosti koje će poslužiti liječenju oboljelih država i vlada kao i njihovu održavanju, kao što je nekoć Hipokratova znanost služila liječenju ljudskog tijela i održavanju njegovoga zdravlja (Isto: 103–104).

Када су Аламосови афоризми преведени на италијански језик 1618. и придодати Тацитовом делу у преводу Филипа Кавријана (Filippo Cavriana), афоризам се у склопу тацитизма шири у новом значењу и у раду француских преводилаца, понајпре у делу *Tibère, discours politiques sur Tacite* (1684) историчара Николе Амелоа де ла Узеија (Nicolas Amelot de la Houssaye, 1634–1706) који ће заподенути полемику да ли је нужно проширити афоризам и на поље политичког живота (Isto: 104). Потпуни прелаз у књижевноуметничко поље, преноси З. Шкроб, афоризам је остварио у делу шпанског језуитског мислиоца *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* [Приручни саветник и умеће разумности узето из афоризама који је се налазе у делу Л. Г.] Лоренца Грасијана (Lorenzo Graciána, 1601–1658) 1647. године који је убрзо постао популаран широм Европе (105). За прекретнички 17. век у историји афористичког облика важну улогу је имао и енглески филозоф Ф. Бејкон који се афоризмом попут Еразма Ротердамског послужио као дидактичким средством: „No, i u jednom i u drugom slučaju, u Erazma i u Bacona, aforizam ostaje sredstvo znanosti, iako ne više same medicinske znanosti“ (107). Ф. Бејкон је, вели З. Шкроб, афоризму дао врховни значај на путу људске спознаје. Пада, међутим, у очи да иако је афоризам аутопоетички и методолошки заснован у филозофским промишљањима енглеског филозофа, није увек био коришћен као засебна и промишљена књижевна и филозофска форма у делима савременика. Два су изразита примера таквог случаја, казује З. Шкроб, *Мисли* Блеза Паскала који је писао апологију хришћанства и рад немачког физичара и сатиричара Георга Кристофа Лихтенберга (Georg Christoph Lichtenberg, 1742–1799) који није помишљао да сопствене каткад и набацане белешке штампа (109). Лихтенбергове забелешке настајале у периоду од 1765. до 1799. посмртно су штампане од 1800. до 1806. године под насловом *Sudelbücher*, док је 1902. изашла књига *Афоризама* [Aphorismen]. Као и код Б. Паскала и Г. К. Лихтенбергова (вишетомна) књига склопана приређивачким рукама, мимо ауторске воље, стекла је велику славу и поштовање.¹⁵¹

Сагледавајући развој афоризма као нововековне књижевно-филозофске врсте, З. Шкроб као и В. Теофиловић примећују да се његово жанровско језгро формирало и онде где нема прецизне номинације. Овде се, наравно, мисли на утицај Ларошфукоових *Максима* у европским књижевностима:

Опће је позната повјесна чињеница да је тај невелики француски сvezак постао узором европскога афоризма, како се све до у 19. ст. његовао нарочито у француској књижевности, а онда се раширио читавим културним светом. (110)

Но, З. Шкроб не доводи у питање дискурзивну и поетичко-естетичку разноликост Ларошфукоовог и Ничеовог афоризма који је завладао заслугом аутора *Тако је говорио Заратустра* и потиснуо све друге термине (Isto), те отуда омеђује, у класично филолошком и реторском смислу, афористички облик тежњама ка артикулацији друштвено-политичких садржаја и чистоти/савршенству стила (Isto: 111).

¹⁵¹ Белешке Лихтенберга су до сада на српски превођене спорадично, и то у часописима *Мостови* („Без повода: Лихтенбергови афоризми“ у преводу Александре Бајезатов, бр. 151, 2012, стр. 54–71) и *Поља* („Тефтери“ у избору и преводу Александре Бајезатов и Бојана Савића Остојића, бр. 522, 2020, стр. 70–85).

2. 2. Одриче ли се књижевност афоризма?

Поводом Андрићевих аутопоетичких записа у *Знаковима поред пута*

И док је по пореклу афоризам неодвојив од медицинских наука и терапеутских пракси, његов развојни лук провучен колико кроз европски хуманизам и његову политиколошку мисао, толико и кроз хришћанску апологетику и језуитски ангажман, у савременој естетичкој мисли, перципиран је двојачко: као филозофски и књижевноуметнички жанр. Хрватски естетичар и филозоф Иван Фохт¹⁵² у студији „Унутрашњи механизам афоризма“ штампан на страницама 7. броја часописа *Израз* инсистира на афоризму као филозофском и литерарном феномену:

Aforizam je jeste umjetnički oblik, ali nije samo umjetnički. On je ujedno i ne u manjoj mjeri i filozofijski oblik, tj. produkt jednog posebnog načina izlaganja filozofijskih misli – on je estetski svijet i estetski jezik filozofije same. Aforizam je jedinstven i totalan spoj umetnosti i filozofije – jedinstven utoliko što su i umjetničko i filozofijsko u njemu u jednom i istom elementu stopljeni, a totalan u tom smislu što je sve umjetničko prešlo u filozofijsko i sve filozofijsko u umjetničko, što nijednim svojim djelom ova dva ingrediensa ne ostaju po strani, odnosno samostalni (1962: 19).

Са друге стране, реторичар Радомир Животић афоризму приписује пандискурзивитет:

Афоризам је несумњиво најкраћи жанр у прози или стиху (ретко) којим се духовито, на уметнички начин, изражава језгровито нека мисао о животу човека. Дакле, битна одређења афоризма су: језгровитост, мисаоност, духовитост и актуелност. Тематски је најчешће везан за политику, друштво, етику и филозофију, али и за друге области човековог стварања (Животић 2004: интернет).

Упркос теоријским афирмацијама, међутим, афоризам¹⁵³ мимо деловања сатиричара и афористичара остаје непожељан у својој нечистоти. С овим у вези занимљиво је истраживање Ф. Сузини-Анастопулоси која описује (готово опрезну) динамику дискурзивног одвајања јенског романтичарског фрагмента од афоризма и наслеђа његовог имена. Иако Новалис користи појам *афоризам*, а рад Ф. Шлегела показује коришћење „дидактичког потенцијала афоризма“, комбиновање различитих генеричких појмова у „искуству менталне хемије“, „[р]омантичари из Јене“, пише ауторка, „имали су интуицију да афоризам већ као реч подразумева интелектуални приступ, метод дијаметрално супротан ономе што се намеравало фрагментом досегнути“ (1997: 14).¹⁵⁴ Наиме, сходно етимолошком предисловљу, *frangere* у романтичарским дискурзивним праксама значи и слободу лома – „ослобађање

¹⁵² О Фохтовом разумевању афоризма видети рад Zdenka Škreba „Teorija aforizma Ivana Fochta“ у Šreb 1985: 116–118.

¹⁵³ За дефиницију афоризма у германистичкој традицији видети Matulina 2016: 592. Рикард Симеон у *Enciklopedijskom rječniku lingvističkih naziva*, тому I (Zagreb: Matica hrvatska) афоризам дефинише на следећи начин: „Aforizmi su [...] jednostavne, lapidarne, jasne, pregnantno i slikovito izražene, potvrđene životnim iskustvom, izreke zamišljene samostalno, na nov i izvoran način, u kojima se očituje piščeva duhovitost i oštromnost u promatranju života i svijeta. [...] Za aforizam je jednako važno da izražava kakvu opću misao kao što je nužna za nj dovršenost i potpunost misli i izbrušenost oblika. [...] Ograničujući se samo na najnužnije i najizražajnije riječi, aforizam je sam po sebi posebno, samostalno djelo; u tome je sličan posloviци“ (Simeon 1969/I: 21; цит. према Matulina 2016: 592).

¹⁵⁴ „Cependant, les Romantiques d'Iéna ont eu l'intuition que l'aphorisme, déjà en tant que mot, impliquait une démarche intellectuelle, une méthode diamétralement opposée à ce que le « fragment » se proposait d'atteindre.“

форми брисањем линија (облика)“, док *aphorizein*¹⁵⁵ значи „ограничење“, „изопштење“ мисли од „бескрајног хоризонта и осећања“. Фрагментарни облик захваљујући пластичности мири романтичарске претке, Шамфора, Хесиода и немачког филозофа, хришћанског мистика Јакоба Бемеа (Jakob Böhme, 1575–1624), бивајући на тај начин „суштинска карика у преношењу сазнања откривеног Библијом“ (Isto).¹⁵⁶

Осврћући се на закључке Ханца Кригера (Heinz Krüger) из студије о Т. Адорну *Über den Aphorismus als philosophische Form* (1988), Ф. Сузини-Анастопулос подсећа на његове речи да фрагмент и афоризам раздваја *попор*, односно „смртно непријатељство између људи исте крви“, а њихов се конфликт може разрешити „драматично и без компромиса“ у делу Ф. Ничеа (Isto: 15). Како Ф. Ниче, видели смо, у афирмацији афоризма/фрагмента пише пратећи ритам крви, он предаје будућности, рекао би М. Бланшо, за разлику од романтичара, „питање дисконтинуитета и разлике као форме (1969: 435). Да Ниче то чини, потврдиће са своје стране и Х. Кригер који је поетичко и естетичко померање од романтизма ка ничеанском афоризму детектује унутар односа језика и истине. Док је у романтичарском фрагменту истина стизала као одредба и ствар конвенције, пише Х. Кригер, јер романтичари остају утврђени у језику, ничеански текст дарује истину као чин откривења (Кригер 1988, цит. према Susini-Anastopoulos 1997: 13).

Међутим, иако је ничеанско писмо, писмо честитости и подвижништва, изнедрило идеју плурализма која суштини придаје (делезовски) *нови смисао*¹⁵⁷ или, како је то прибележио М. Бланшо, „умножену истину и нужност мишљења многострукости“ (2004: 185), афоризам остаје суспектан пред погледом (из) будућности, пред истином. Француски филозоф Ж. Дерида пишући текст „Неправовремени афоризам“ („L'aphorisme à contretemps“¹⁵⁸) поводом паришке премијере *Ромеа и Јулије* 1986. године у режији Данијела

¹⁵⁵ Видети ендноту 112. у овом раду.

¹⁵⁶ „*Frangere* signifie pour eux que soit procédé à la brisure, à la libération des formes par effacement des contours, tandis qu'aphorizein signifie au contraire limitation stricte, extraction et « excommunication » de la pensée par rapport à un horizon infini et ressenti du même coup comme démesuré et inaccessible. Grâce à sa plasticité, le fragment allait donc être chargé de réconcilier tous ses ancêtres, Chamfort, mais aussi Hésiode et J. Böhme, maillon essentiel de la transmission d'un certain type de connaissance révélé par la Bible.“ (ауторско истицање)

¹⁵⁷ Жил Делез у студији *Ниче и филозофија (Nietzsche et la Philosophie, 1962)* појашњава филозофски домет ничеанског плурализма у рефигурацији смисла као недељиве једности / јединости: „Не постоји ниједан догађај, ниједан феномен, ниједна реч и ниједна мисао чији смисао није вишеструк. Једна ствар је час ово, час оно, час нешто компликованије, у зависности од сила (богова) који је својатају. Хегел се подсмевао плурализму, поистовећујући га са наивном свешћу која се задовољава тиме да каже 'ово, оно, овде, сада' – као дете које тепајући изражава своје најосновније потребе. У плуралистичкој идеји да једна ствар има више смислова, идеји да има више ствари, 'ово а затим оно' за једну исту ствар, ми видимо највеће постигнуће филозофије, освајање правога појма, њену зрелост, а не њено одустајање, или њено детињство. Јер процена овога и онога, деликатно мерење тежине ствари и смисла сваке од њих, процена сила које у сваком тренутку дефинишу видове једне ствари и њене односе са другим стварима – све ово (или све оно) спада у највећу уметност филозофије, уметност тумачења. Тумачити, па чак и процењивати, значи мерити тежину. Појам суштине се ту не губи, већ добија ново значење; јер сви смислови немају једнаку вредност. *Једна ствар има онолико смислова колико има сила способних да је присвоје.* Али ни сама ствар није неутрална, она има више или мање афинитета према сили која је актуално присваја. Има сила које једну ствар могу присвојити једино тако што ће јој дати ограничен смисао и негативну вредност. *Суштином ћемо, међутим, називати онај од многих смислова једне ствари који јој даје сила са којом та ствар има највише узајамног афинитета.* Ниче воли да наводи пример религије: религија нема само један смисао, јер она служи редом многим силама. Али која сила и религија имају највећи узајамни афинитет? Која је то сила за коју више не знамо ко је надвладао, да ли је она надвладала религију или религија њу? 'Тражите Х.!' Све то је за сваку ствар опет питање мерења тежине, деликатна али строга уметност филозофије, плуралистичко тумачење“ (1999: 9; истакла А. П.).

¹⁵⁸ Сања Тодоровић која је за 133. број *Театрона* превела Деридин текст поближе објашњава наслов: „*A contretemps* (u zao čas, u nevreme, u nedoba ...) je prevedeno odgovarajućim prilogom nepravovremeno, dok je *contretemps* (nezgoda, nepredvidena okolnost, raskorak...) prevedeno kao nepravovremenost, jer se prevodiocu čini da tako sa najmanjim gubitkom uspeva jednom rečju da pokrije sva javljanja izraza *contretemps* u tekstu. Uz to je, iz razumljivih razloga, čuvana veza sa našim prevodom Ničeovog naslova *Nesavremena razmatranja*. [...]“

Мезгиша (Daniel Mesguich, 1952), који се штампа на страницама књиге *Psyché: Invention de l'autre* (в. 1987: Derrida 501–515, Derida 2005a: 53–64), премда не полазећи из поетичког средишта афористичког облика, оставља неколика значајна запажања о контрадикторној снази именована: „Апсолутни афоризам: сопствено име. Без родослова, без најмање споне. Крај драме. Завеса [...]“ (Isto: 515¹⁵⁹). Афористички глас онај који потврђује и ограничава, раздваја „самоћом сопственог трајања“ (502), дакле, функционише као име, а име није никада далеко од смрти и неправовремености, синкопе (*contretemps*), попут Ромеа и Јулије, јунака који су се промашили. Име/афоризам¹⁶⁰ има способност опстанка у смрти, у животу после живота оних који су њима означени – јединствено заложени за непребројива понављања, калемљење имена (Isto: 515, 64). Односно Шекспиров комад, како каже Дерида, „је члан једног низа, живог палимпсеста, отвореног позоришта истоимених прича. Он их надживљује, али захваљујући њему они преживљују“ (Isto). Шта нам, међутим, овај деридијански говор о имену које надживљава именоване, али који у тој танатосоморфној сценичности *претрајавају*, саопштава о афоризму? Прво, „Афоризам је име сâмо“ (54), потом:

Један афоризам излаже неправовремено. Он излаже говор – испоручује га неправовремено. Дословно – јер препушта живу реч слову писма. (Ово би већ могло да се чита као низ афоризама, случајност прве анахроније. На почетку беше неправовременост. На почетку беше брзина. Жива реч и чин су *ухваћени брзином*. Афоризам добија на брзини.) (Isto, ауторска истициња).

Дакле, неправовремено прослеђивање живе речи писму које је у надлежности трећег, посредника, матичара маскира се брзином спуштања у дискурс, али је та брзина апоретично растављена од истине – она је *накнадна*, што ће аутор и образложити у предговору „Педесет два афоризма“.¹⁶¹ Изричући промишљања о вези архитектуре и филозофије, Дерида претреса афористички облик, приближивши се његовом нормативном смислу знака. Он у првом афоризму бележи:

Афоризам, обрезан својим садржајем једнако као и формом одлучује игру речи. Све иде само од себе и афоризам, као замена за дискурс пречесто изводи тривијалну очигледност ауторитативног једне реченице (1991: 449),

док у другом оставља следеће:

Очекује се афоризам који казује истинито. Он предсказује, прориче каткад, изриче оно што ће бити и што јесте, унапред одлучује у једној монументалној форми, али архитектуралној: раздвојеној и а-систематској (Isto).

Ж. Дерида је неумољив у покушају да одвоји афористичку, „обрезану“ форму од дискурса истине. Зашто обрезану? Чин обрезивања¹⁶² за француског филозофа и последњег Јеврејина

Napomenimo, na kraju, da u francuskom jeziku aforizam ima i pejorativno značenje praktičnog uputstva, pa i pretenciozne banalne mudrolije, te bi sam naslov (*L'aphorisme a contretemps*) imao i autoironični smisao nepravovremenog uputstva, naknadne pameti (Minervina sova) ...“ (2005: 64).

¹⁵⁹ У преводу Сање Тодоровић: „Апсолутни афоризам: властито име. Без генеалогije, без и најмање копуле. Крај позоришта. Завеса“ (Derida 2005a: 63).

¹⁶⁰ Ж. Дерида у 34. афоризму бележи: „Иронија властитог имена, онаква каква је дата и Јулијином анализом. Афоризам, пресуда истине која носи смрт, раздваја, и надасве ме раздваја од мог имена. Ја нисам своје име. Што значи да бих га могао надживети. Али, његова је намена, пре свега, да ме надживи. Оно ми тако најављује смрт. Неподударност и неправовременост између мог имена и мене, између искуства да се зовем или да ме зову и моје »живе садашности«. Састанак са мојим именом. *Untimely*, несавремен, у зао час“ (Isto: 63).

¹⁶¹ Текст је писан као предговор за *Mésure pour mesure. Architecture et philosophie*, а на српски га је превео Петар Бојанић 1991. за 394. број *Поља* (видети Derida 1991: 449–450).

¹⁶² Постоји ли *обрезаност*, пита се Ж. Дерида у 26. фрагменту *Cirkumfesiје*: „Zasada, riječ je samo o riječi, kojom se zabavljam na više ili manje kontinuiran način, a čemu nešto činiti, pripovijedati priče, pobuditi zanimanje (što je

како је себе пред крај живота називао, како сведочи у разговору са Франсоа Евалдом [François Ewald], врло је важан, јер подсећа на „ове наборе, ове свађе, ове референце (*références*) и ова преношења (*transférences*) које имамо као у кожи“ (Derida 2014a: internet). Афоризам као облик и садржај само/засечен присилом, са набором ране, са преношењем трага и измицањем од њега производи истину у самом дискурсу, те стога

[у]колико постоји истина архитектуре, она је двоструко алергична на афоризам: она се производи као таква, суштински, изван дискурса. Она се састоји од једне артикулисане организације, али мутаве организације (Isto: 459).

Како је истина наддискурзивна, а афористичка форма задире и/или пак симулира наддискурзивитет „ауторитетом једне реченице“, Ж. Дерида у метаафористичком гесту деконструише реторско и онтолошко право афоризма на истину и њене протоколе које су својевремено снажили немачки романтичари. На трагу Ф. Шлегела, аутор студије *О граматологији* утврђује парадоксалност самосталности афористичког текста и лекционистички активитет:

24. Један истински афоризам никада не упућује на неки други. Он се довољи на себи самоме, свет или монада. Али желели то или не, видели то или не, афоризми се привезују овде, КАО афоризми, и под број, нумерисаност. Њина серија наборава се у један ИРЕВЕРЗИБИЛАН поредак. У чему је без да је архитектурална. Читаоче, гледаоче, на посао! (Isto; ауторска истицања).

Подалје пак назначено је:

45. Постоји увек више од једног афоризма.

46. Упркос њином фрагментарном извођењу, они носе белег, сећања на тоталитет, у исти мах рушевине и здања. (Isto: 450)

Наравно, Дерида је овде начинио двоструку деконструкцију афоризмом: институцију предговора и сâм афоризам. Оба жанра је, дакле, довео на дискурзивни руб само/одржања:

20. Предговор сабира, привезује, артикулише, слуги прелазе, одбија афористичку дисконтинуираност. Постоји забрањени жанр за предговор, то је афоризам. (Isto: 459)

moguće udaljenijih) čitatelja ili čitateljica, uživati (u onome za što nemam pravi interes, ali zašto ne?), šivati se u trenutku svojega života u kojem sam slomljen, u kojem krvarim, u kojem sam krvav kako još nikad nisam bio: čak ni ruku sirotoga Elija, koji je bio pokraj mene u najgorem trenutku, nema više tu da bi me držale tijekom operacije, ako bih htio ganuti, opisao bih dijete, nesposobno u trenutku događanja artikulirati događanje, premda sve vidi i sve zna, tako da bi moglo beskrajno i bolje od svih drugih pripovijedati o tome, dijete koje je tijekom operacije palo iz Elijevih ruka, opisao bih sa svom potankošću taj užasan prizor, 'kum' koji dopušta da mu dijete lišeno imena tijekom obrezivanja ispadne iz ruka, krv, instrumenti, zgražanje prisutnih, koji se povlače, ili pak pomažu djetetu, i naposljetku nesnosno odbacivanje, jer u ovomu što pišem ima nešto što poziva: odbacivanje: nesnosno, ljubljeno, već viđeno, koje se ne da citirati, nego samo inkorporirati; mogu se skupiti u krug toga cum, u okružje circum, pred onim što tražim, bježeći pred njim, neprestance, pred očima konstituirajućeg svjedoka, koji će okončati Proteusovu patnju, kao što sam se sam, ugledajući se na jednog André Gidea, koji je za sebe tvrdio da mu je oduzet svaki neproteusovski identitet, pouzdao u svoj adolescentski dnevnik“ (<https://darkocvijetic.blogspot.com/2014/07/cirkumfesija-o-majci-jacques-derrida.html>; превод Марио Копић).

Силажење у дискурзивну и херменеутичку опну афористичког текста, за Ж. Дерида, значило је и пропитивање димензије просторности кроз аналогију између дискурса и „свих уметности исказаних простором“:

11. Архитектура не подноси афоризам и то је тако откад архитектура постоји као таква на Западу. Ваља можда закључити да афоризам дословно не постоји; он се не појављује, не да се видети у простору, не прелази, не обитава. Он није, уколико га уопште има. Како се он уопште даје читању? Ни између, ни као коб, он значи нема ни почетак ни крај, ни темељ ни довршење, ни горе ни доле, ни унутра ни изван [...] (449).

У парадоксалности да афоризам јесте, уколико није, ако га и има, афоризму је приписана онтополошка неадекватност структурисана његовом децентрираношћу, *атопичношћу* / *а-архитектуралношћу*. Јер, напомиње Ж. Дерида

[н]е постоји место за *обитавање афоризма*. Раздвајајућа снага не може се приставити у архитектонско дело до ли у тренутку где, са некаквим заједничким делањем, тајним или отказујућим, испушта се да интегрише у поредак једне приче, чију димензију потребује, у једној непрекидној историји, између почетка и краја, темеља и врха, пода и крова, тла и врха пирамиде (450; истакла А. П.).

Афоризам некако *пада* у дискурзивно постојање, *растаништен*, не одајући сопствене оквире и смер кретања, док поставља замке читању, замке ауторитативне истине. Управо о замкама афоризма говори и Иво Андрић у *Знаковима поред пута*, али из перспективе његове тривијалности:

Облик афоризама, то је неприметна и опасна замка за сваког од нас. Афоризам изгледа на први поглед лак и пријатан израз којим најбоље и са најмање напора можемо да покажемо наше животно искуство, које нам увек изгледа велико и тешко, и нашу памет, о којој обично имамо најбоље мишљење. Али ту се најчешће и највише варамо. Афоризам је танак лед на који нас наводи наша жеља да јефтино и брзо покажемо шта знамо и шта све можемо и умемо. Он је огледало у које ми хватамо људе и свет око себе, а при том не примећујемо да се у њему огледамо и показујемо *и ми сами, са свим нашим помислима и намерама* (1981/16: 296; истакла А. П.).

За аутора *Проклете авлије* афоризам је премда јефтин у лаконој вештини обликовања, истовремено и опасан, насилан, јер хвата и заробљава више од изреченог/показаног. Његов ход надвишен над речима, устремљен ка оним *над*, догађа се за један онтолошки степен више изнад њему одређеном, припадајућег текстовног и дискурзивног крајолика. Отуда, Андрић бележи да је њиме ухваћен не само миметички стендаловски свет већ „и ми сами, са нашим помислима и намерама“, а Ж. Дерида како је афоризам „замена за дискурс“. *Огледалска замка*, дакле, стоји на месту укупности дискурзивне праксе, премашујући жељену, добро наштимовану реалистичку топику и фигуралност¹⁶³ у смеру паратекстуалног пробоја инстанце гласа, искуства субјективитета, те фукоовски говорећи, *дискурзивне решетке*, одакле допире.

¹⁶³ Стендал на почетку 13. главе првог дела романа *Црвено и црно* ставља као мото реченицу француског историчара из 17. века Сен-Реала: „Роман: то је огледало које се носи на путу“, да би у 19. глави II дела, обликујући аутопоетички исказ, написао у парентези: „Е, господине, роман је огледало што се носи по великом

Међутим, овде ваља поставити још једно питање, питање с обзиром на линије субјективације и дискурс истине. Ако у афоризму, како пише Ж. Дерида, „тријумфује логосоцентрична филозофија архитектура“ и даље: „[a]форизам заповеда, почиње и завршава: архи-тектонично, архи-есхатологија, архи-теологија. Он уједињује у себе, повезује Пра-пројекат, вештину извођења, извођење дела. Он негира отпор материјала“ (450), може ли се медитативно сопство *Знакова поред пута* заиста самоизложити у целини бивања и говорења, тј. склања ли се глас у не/моћи саморепрезентације пред тријумфалним маршем логоса, остављајући сопствене комад(е) дискурзивној тмини? Или је пак овај аутопоетички

путу. Оно у вашим очима одражава час небеско плаветнило, час блато по каљугама на путу. А ви би да човека који у котарици носи огледало оптужите као неморална! Његово огледало показује блато, а ви оптужујете огледало! А било би боље када бисте оптуживали велики пут на коме се налази каљуга, или још пре надзорника путева који допушта да се скупља вода и ствара каљуга.“ (Stendal 1981: 420). Компаративно читање стваралаштва И. Андрића и Стендала дала је Јелена Новаковић у два рецентним студијама: *Иво Андрић и француска књижевност* (Београд: Филолошки факултет: Народна књига, 2001; видети поглавље „Субјективни реализам: Стендал“, 133–145) и *Ivo Andrić: la littérature française au miroir d'une lecture serbe* (Paris: L'Harmattan, 2014; видети поглавље „Une réflexion sur le «tiers monde»: Stendal“, 138–145). Са друге стране, Предраг Плавестра је назначио сличности И. Андрића и Стендала у „њиховој стваралачкој биографији“, тј. у Стендаловој навици писања радног дневника, те записа у књизи *Самотничке успомене* (1981: 170).

У погледу литерарних релација опуса Стендала и И. Андрића занимљива је и чињеница да се сâм Стендал такође служио фрагментарним формама, и то у *L'Histoire de la peinture en Italie* [*Историја италијанског сликарства*] из 1817, па и у есејистичком делу *О љубави* (*De l'amour*, 1822), док је у наслову Наполеонове биографије, *Vie de Napoléon: fragments* [*Наполеонов живот: фрагменти*] штампане 1876. године, аутор нецеловитост животописа назначио речју „фрагменти“. С тим у вези, Мари-Пјер Шабан (Marie-Pierre Chabanne) пише у раду „Du fragment dans le discours esthétique. L'histoire de la peinture en Italie de Stendhal“ [„О фрагменту у естетичком дискурсу. Стендалова *Историја италијанског сликарства*“] како је књига писца *Црвеног и црног* о италијанском сликарству „снажно обележена дисконтинуитетом, нарочито у уводу, другој, четвртој и петој књизи“, те да је „логичан континуитет“ затамњен, али не само у динамици низања поглавља већ и у саодношењу наслова и садржаја појединачних делова. Наиме, ауторка налази да је поглавље LXVIII «Philosophie des Grecs» [„О филозофији Грка“] „опскурни фрагмент“, јер нарушава кохерентност дела и отежава његово разумевање говорећи о јадиковању „траве коју прождире чудовиште које људи зову 'овца“ (2016: 147–148). Пратећи даље исклизућа из естетичког дискурса, Мари-Пјер Шабан напомиње да је Стендал *логокласт* [термин П. Кињара], јер „елеминише логичке чивије“ (149) на рачун елиптичног исказа. А управо је реторика елипсе одговорна за посебну лекционистичку активност *довршења, повезивања*, која је поверена читаоцу. У поменутом делу *О љубави* аутор оставља, на пример, читаоцу да сам допише између *редова* пет или шест речи које недостају (149). Наравно, и у Стендаловом случају веза са немачком романтичарском поетиком је јасно уочљива: он је 1813. прочитао, појашњава ауторка, Шлегелову књигу *Cours de littérature dramatique* коју је на француски превела Некер де Сосир (Necker de Saussure). Немачки филозоф је овде, између осталог, назначио принцип ауторског одбијања давања објашњења ради учвршћивања везе између „скривене духовитости“ и дела читалачке публике, који касније преузима Стендал у *Историји италијанског сликарства* (150). Међутим, о стендаловској фрагментарности можемо говорити пре у смислу протопоетичког ракурса који естетичко искуство обликује у лирско, насупрот строгој дидактичкој форми (уп. Chabanne 2016: 154), те стилског и наративног манира анимирања инстанце читаоца у реторском простору елипсе, него ли као о поетичком и естетичком пројекту. И сâма Мари-Пјер Шабан примећује стендаловску фасцинацију романтичарским идеалом незавршивости („l'idéal de la non-oeuvre“), бескрајности у *Историји италијанског сликарства*, али та фасцинација није поетички и естетички закономерно дистрибуирана унутар обликотворног начела књиге (уп. Chabanne 2016: 159), што је, на концу, и потврђено резултатима истраживања до којих јед дошла ауторка. Са друге стране, Стендал у „Трећем предговору“ за књигу *О љубави* моли читаоца „да не буде строг према необичном облику ове *Филозофије љубави*“ (2007: 12), алудирајући тиме и на слабашну рецепцију дела које је имало за циљ да о љубави говори неромантично, нероманескно већ у кључу филозофске расправе како је то појашњено у првом Предговору (1826), док на почетку „Разних одломака“ аутопоетички појашњава форму са становишта настанка рукописа: „Склопио сам под овим насловом, који сам желео да направим још скромнијим, не сувише строг избор између три до четири стотине карата за игру, на којима сам нашао забелешке писане оловком; често је оно што треба назвати оригиналним рукописом, из недостатка простијег израза, прављено од комадића хартије разне величине исписаних оловком, а које је Лисио везивао воском да их не би морао поново преписивати. Једном ми је казао да не вреди труда да се поново преписује ништа од онога што је забележено. Поменуо сам овај детаљ у нади да ће ми он послужити као извињење због понављања“ (Isto: 204). Како забелешке које су оригинални рукопис нису имале потоњу естетичку обраду, штампане су као „одломци“ уз пропратна понављања. Такође, у фрагментарној форми Стендал преноси и 31 суд *Законика љубави* из дела капелана Андреа (2007: 266–269).

отпор афористичкој форми, одбијање при/казивања целине сопства остављање простора слободе измаком од репресивног деловања оквира апсолутног знања и његове исцрпности? Јер, „[а]форизам резимира, неподељивошћу себе самог као апсолутно знање. Не поставља више питања“ (Isto), док, на другом крају, оно што је измакло *огледалској присили* и/или афористичкој тоталној структури остаје *ничеански невино*,¹⁶⁴ тик уз ивицу видљивог, попут линчовских црвених застора-граничника, задржавајући право на онтолошку и метафизичку другост – на многострукост истине и многострукост фрагментарног писма. Остајући делом ван огледала, незаробљен одразом и знаком форме, андрићевски субјекат задржава право на дубину, на бескрајност гibaња – настајања смисла унутар дискурзивног и текстуалног невидела. Једноставније, андрићевски одмак од афористичког облика иде у корист стваралачке продуктивности, слободе и могућности на уштрб глатке и позитивне рефлексije.

Динамизам поетичке и епистемолошке тоталности у афоризму запазио је и француски теоретичар књижевности Антоан Компањон (Antoine Compagnon, 1950), и то у тексту који је посвећен Сиорановим афоризмима из дела *Ecartèlement* (1979), „Eloge des sirènes“ [„Похвала сиренама“], а штампан 1980. на страницама 396. броја часописа *Critique*. А. Компањон, наиме, цитира ауторе *Књижевног апсолута*, „[ф]рагмент је део, он је све“, али и додаје „[н]е само да почиње целину, он је и сâм целина, *систематичнија и тоталитарнија од збира*. Његова реч је одмах појам, вредност: он је бог који израња на рубовима тишине, заузимајући им место“ (1980: 469; истакла А. П.).¹⁶⁵ У њему као жанровској фигури, „део се издиже над свиме, довршава у афоризму“, а ту је „[р]еч бог, јер у дијалектици афоризма дела и целине, она трансцендира саму себе и одмах се претвара у једно универзално“ (Isto: 470).¹⁶⁶ Афористичка Реч-Бог, њена „универзалност [...] је *неуклоњива, насилнија, постојанија и реалнија* од било које речи другог жанра“ (Isto)¹⁶⁷. А ова еруптивна снага, реалност афористичког израза која онтолошки превазилази саму себе представља опасност, *кратак спој* како је то видео Иво Андрић:

Волим да читам афоризме, али ми се неколико пута десило да на ивицама таквих текстова запишем нешто као афоризам, на пример „афоризам — кратак спој“, или „*Писац афоризама — потенцијални паликућа*“, или: „Афоризам, исто као да кажете кратак спој, то јест: несмотрен покрет — *заслепљујући блесак — вечита тама*“ (1981/16: 318; истакла А. П.).

Управо из потребе да се писмо очува у кући језика, и Ролан Барт попут Андрића избегава *коначан суд* чије давање би, додаје А. Компањон било „[п]утовање према тишини“, јер „афоризам јесте Страшни суд“.¹⁶⁸ Аутор студије *Демон теорије* (*Le Démon de la théorie*, 1988) на овом месту не препушта да појасни откуд афоризму толика реторско-онтолошка, трансцендирајућа снага значења: „ниједан облик није ауторитарнији, већи ласкавац речима и

¹⁶⁴ „Невиност је истина мноштва“ записао је Ж. Делез у студији *Ниче и филозофија* (1999: 30), док сâм аутор *Воље за мој* појашњава: „Невиност је игра постојања, силе и воље. Потврђено и цењено постојање, неодвојена сила, неудојена воља, ето то је приближно невиност“ (Ниче; цит. према Делез 1999: 31).

¹⁶⁵ „Le fragment est partie, il est tout [...] Non seulement amorce du tout, il est lui-même un tout, plus systématique, totalitaire que la somme. Son mot est immédiatement concept, valeur: il est le dieu qui surgit aux confins du silence, on il en tient lieu.“

¹⁶⁶ „Dans le fragment en tant que genre, la partie s’érige sur-le-champ en tout, elle s’achève dans l’aphorisme. Le mot y est dieu car, dans la dialectique aphoristique de la partie et du tout, il se transcende lui-même et se convertit aussitôt en un universel [...]“

¹⁶⁷ „L’universalité du mot aphoristique est *inélectable, plus violente, plus subsistante et réelle* que dans aucun autre genre.“ (истакла А. П.)

¹⁶⁸ „Acheminement vers le silence, l’aphorisme est un Jugement dernier.“ (1980: 470)

већи идолопоклоник глагола од афоризма који их претвара у чуда и изреке, речи Божије на сласт сирена“ (Isto).¹⁶⁹

Вечита тама књижевноуметничког дела наступа онда, према И. Андрићу, када блесак ослепи, када снага језика бивајући све и узимајући све, не оставља другог трага за собом осим тоталитарног круга самодовршења/самоиспуњења. У том смислу, афоризам је „ознака наше коначности, која се увек приближава хоризонту у сталном измицању, увек видљив, а никада опипљив“ (2019: 16¹⁷⁰), како је записао Едру Хуи (Andrew Hui), аутор монографије *Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter*. Е. Хуи такође бележи да је афористичка форма, кратка изрека која ограничава саме границе мишљења – *horos* (χώρας)) дискурса. На овај ватрени круг плеса, заслепљујућег блеска, али и потпуног мрака, како је прибележио Андрић, алудирао је и А. Компањон: „Афоризам је бацање коцке, плес са смрћу“ (1980: 472).¹⁷¹ Отуда се српски нобеловац аутопоетички јасно одриче афоризама: „Изнад Знакова поред пута требало би написати: 'Уђите и разгледајте! Слободно! Овде нема афоризама.'“ (1981/16: 301). И док И. Андрић проговара метафориком ватре, исписујући тренутак ишчезавања језика, А. Компањон посеже за комплексом Медузе: „Idéal de l'effacement du mot, l'aphorisme est sa pétrification“ (1980: 470), али код обојице афористичка форма довршава се самоукинућем речи, потентне снаге језика.

Но, без обзира на разорну линију ватре или пак камени праг (немогућег архитектонског дела) на који нас активност афористичког деловања у свом довршењу поставља, фрагментарно, његова реч ипак остаје, налазимо то код Мориса Бланшоа у тексту „Parole de fragment“ [„Реч фрагмента“], поглављу *Бесконачног разговора*, тј. не престаје да опстаје, већ изазива језик „у прекиду, паузи која му припада (*la rupture qui lui appartient*)“ (1969: 374).

Језику припадајући прекид, дакле, реторско-онтолошки обликује крајолик фрагментарног писма, а Андрићево зазирање и деридијанска алергија остаје резервисана само за случај афоризма који је једна, рецимо тако, радикално остварена, пооштрена,¹⁷² крајња форма фрагментарног писма, те противно полазишту А. Компањону у разумевању Сиорановог стваралаштва, задржавамо мишљење да афоризам не може бити исходиште сваког фрагментарног облика. Уосталом и студије Ф. Сузини-Анастопулос и К. Елијас показују методолошке замке термилошког превладавања једног појма за укупност фрагментарне праксе писања, али и стваралаштво Иве Андрића у луку од књиге *Ex Ponto, Немира до Знакова поред пута* потврђује немогућност једначења модалитета фрагментарног

¹⁶⁹ „[...] aucune forme n'est plus autoritaire, adlatrice du mot et idolâtre du verbe, que l'aphorisme qui le transsubstantie en prodiges et adages, paroles de Dieu à la douceur des sirènes.“

¹⁷⁰ „An aphorism, in this sense, is a mark of our finitude, ever approaching the receding horizon, always visible yet never tangible. It pushes us to the edge of what can be grasped; it reaches for the *je ne sais quoi*. Beyond the horizon of language, thinking can go no further. A vector that simultaneously points within and without the boundary — *horos* — of discourse, the short saying limns the very boundaries of thinking itself.“ (2019: 16; ауторска истицања)

¹⁷¹ L'aphorisme est un coup de dés, une danse avec la mort.“

Компањова фигурација бацања коцки у овом контексту ближа је малармеовском моделу нужности, укидања случаја но ли ничеанском. Ф. Ниче наине у *Тако је говорио Заратустра* баца коцке са боговима, и то на два стола – земаљском и небеском: „Ако сам икад за божанским столом Земље бацао коцке са боговима да се земљаљуљала и ломила и пламене реке дахом подизала – / – јер земља је сто богова и дршке од нових стваралачких речи и божанског коцкања [...]“ (Ниће 2011: 205). Потом, „О, небо нада мнош, небо чисто и високо! То је за мене сад твоја чистота што не постоји вечни паук и паукова мрежа разума: – што си подијум на којем плешу божанске случајности, што си божански сто за божанске коцке и играче!“ (Isto: 81; цит. према Делез: 33). Ж. Делез коментарише како „ова два стола нису два света“, већ „два часа једног истог света, два тренутка истог света, поноћ и подне“, јер „[б]ацање коцка потврђује настајање, и потврђује биће настајања“ (Делез 1999: 33–34). О сличностима, али и суштинској разлици у игри коцкама Ничеа и Малармеа, у погледу случаја, дакле, видети Делез 1999: 41–43.

¹⁷² Аутори монографије *Књижевни Ансолут* истакли су радикалност фрагмената у односу на дискурс, пооштрење дискурзивитета у њиховој реторско-онтолошкој задатости: „[...] *Fragments* are a radicalization or exacerbation of the *Discourse*“ (1979: [46]).

писања са афористичким обликом,¹⁷³ као и поетички заокрет од романтичарског ка ничеанском фрагменту. Уђимо, дакле, и разгледајмо, у *Знаковима...* нема афоризама,¹⁷⁴ у оној мери у којој је фрагментарно писмо *облик безобличног*, стичући свој интегритет непрестаном кретањом, дискурзивним *превојем* у расипању од једне ка другој поетичкој форми, у тражењу места.¹⁷⁵ Наравно, пут којим Безоблично ступа ка естетском је варљив и почесто заврши у ванестетском пределу, бивајући тек *упадица* како је то прибележио И. Андрић:

Има писаца који целог живота раде, пишући песме, чланке, романе и свакојаче друге саставе без одређеног имена и облика, а сва њихова дела, сабрана уједно, могла би да носе као наслов једну једину реч, позајмљену од скупштинског речника: Упадице (1981/16).

Афоризми нису тек упадице ни у Андрићевим очима, али јесу оптерећени дискурзивним режимом где је кретање истине унапред реторски и онтолошки ограђено. У светлу Деридине интерпретације, јасно је да афоризам као књижевна форма изневерава след плуралистичког тумачења, али то не важи за ничеанско писање као што ни *Знакови поред пута* Иве Андрића не носе тоталитарни белег затвореног, петрификованог смисла, јер су унутар себе покренули, поетички агилно, метатекстуални процес *фрагментаризације фрагментарног*, прецизније субверзивну фрагментаризацију традиционалног афористичког облика.¹⁷⁶ Зато ће наше тумачење, надаље у дисертацији ићи у ничеанском смеру бацања коцки, присвајања поетике постојања, истине, теогонистичне речи, линијом афоризма, пропитујући места (*topoi*) дискурзивне и поетичке актуелности фрагментарног која повија, *фрагментаризује* афористичку ивицу, ивицу апсолутног ка *отвореном* простору лирског бића. Управо ка хоризонту где се одисејевска лукавост и постојаност супротставља опојном зову коначности – зову сирена.

¹⁷³ О рецепцијској невољи са афористичким обликом пише и Рони Ренгел, примећујући да мистика афоризма, те „podrž(a)vanje onanije beskonačne semioze“ води до безвредног читања (2018: 80; ауторска истицања). Зато аутор *Микрозофије* задржава „staro značenje riječi i shvaćam je kao fragment – kratki jezički ekspeze“, маркирајући да је реч о „diskontinuiranoj vrsti“, „nesistemskoj [...] ili višesistemskoj vrsti“, јер афоризам поред филозофске методологије почива и на књижевним поступцима (Isto: 79).

¹⁷⁴ К. Немец у поговорном тексту хрватског издања *Знакова поред пута* Андрићев аутопоетички исказ треба схватити „ironijski i dovesti je u kontekst opasnosti koju nosi izražavanje u aforizmima, pogotovo kad se oni shvate kao gotove formule i sinteze“ (2014: 581). Са друге стране, Жељка Матулина у закључку рада „Ima li u Andrićevu djelu ZNAKOVI PORED PUTA aforizama?“ истиче „Među otprilike 1.800 tekstnih fragmenata u čitavome korpusu jednu trećinu čine aforizmi u najužem smislu te riječi a to znači da ih ima otprilike 600. Oni udovoljavaju kriterijima definicije aforizma jer sadrže barem pet tipičnih kategorijalnih obilježja“ (600). Обележја која ауторка помиње су поетичке константе афористичког облика: *фикционалност, текст у прози, писани медиј, изолираност, једнореченична структура, концизност, језичка и тематска поентираност*, а утемељене су на основу лингвистичке дефиниције (в. 2016: 592–593).

¹⁷⁵ Сходно свом филозофском полазишту Ж. Дерида завршава предговор 52. афоризмом: „Одржавати упркос искушењима, упркос свим могућим развлашћењима, шансу за афоризам, то је чувати у прекиду, без прекида, обећање давања места, ако је потребно. Али оно није дато“ (459) чиме ставља тачку на могућност присуства истине у (афористичком) тексту. Занимљиво је да ће Компањоново тумачење Сиорановог афоризма као форме песимизма потврдити и статус истине, али тек унутар поетичког геста форме: „Лаж његовог значења је истина његовог облика“ (1980: 371).

¹⁷⁶ Хераклитови фрагменти су, бележи М. Бланшо у предговору за књигу филозофкиње К. Рамно (Clémence Ramnoux, 1905–1997) *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots* (1969), згражавали поједине античке читаоце, попут Теофраста, „полузавршеним реченицама, реченицама које се нису слагале“, управо јер су они поетички резултат узајамне жанровске контаминације афоризма и фрагмента која брише традиционални гномски облик (Garrigues 1995: 67).

3. Конституисање жанра *мисли* у српској књижевности модернизма и дискурс фрагментарности. Жанр мисли и (с)мисао једне речи

L'écriture ne lit jamais, elle pense toujours.
Паскал Кињар¹⁷⁷

На трагу загонетке презентности фрагментарног текста српска теоријска мисао одређује, видели смо, инхерентну природу фрагментарног у кључу „несавладивости предмета о којем се говори“, како је то наведено у термилошким одредницама *Речника књижевних термина* (Светозар Кољевић, Тања Поповић). Међутим, уколико се фрагментарна форма одреди као расутост, расцепканост услед епистемолошке и поетичке немоћи обухватања објекта, ван књижевноисторијског видокруга одреднице остају дела с почетка 20. века попут *Мисли*¹⁷⁸ филозофа Божидара Кнежевића (1902), дела *Под животом* (1905) и *Vita fragmenta* Милутина Ускоковића (1908), предратног преводиоца Ларошфукоа, те књига *Мисли* Станислава Винавера (1913), па и *Сапутници* (1913) Исидоре Секулић. Ван видокруга остају и остварења попут *Импресија из књижевности* (1912, 1924, 1935¹⁷⁹) Бранка Лазаревића, појединачних фрагмената Нике Бартуловића са страница *Књижевног Југа*, па и нешто каснија издања Ксеније Атанасијевић *Филозофски фрагменти* (1929), фрагменти и записи Момчила Настасијевића, писани од 1915. до 1935, који су први пут публиковани 1938. године у књизи *Мисли* (други том Целокупних дела¹⁸⁰) и *Раним причама* (осми том Целокупних дела, 1939), али и дела експресионизма (нпр. *Дневник о Чарнојевићу*, *Приче о мушком* Милоша Црњанског), те каснијег надреалистичког стваралаштва у техникама пастиша, колажа.¹⁸¹

¹⁷⁷ „Писање никад не чита, оно увек мисли.“ П. Кињар

¹⁷⁸ Мала књига Б. Кнежевића, како је назива Ксенија Атанасијевић у издању из 1931. године, „у најсажетијем изводу“ даје разматрања из основне идеје из главног списка, *Принципа историје*, „али има и рефлексивна аутобиографског садржаја“ (2001: XX). Чини се да је ова ауто/рефлексивност допринела популарности Кнежевићевог дела, али и њеној естетској особености. Радован Марјановић с правом маркира *време разлаза* мисли и афоризма у Кнежевићевом остварењу, јер док су *Мисли* су „мали есеји“, афоризам данас губи карактеристику „мудре мисли“, постајући концизна, духовита мисао, облик који посве одговара данашњем „животу у трку“ (Исто: VIII).

¹⁷⁹ Б. Лазаревић је критичарске белешке штампао у трима свескама у назначеном редоследу, док је П. Палавистра 2003. приредио обухватно издање *Импресије из књижевности и позоришта* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства).

¹⁸⁰ Издање *Мисли* уредио је Милош Радојчић који је аутор и предговорног текста. Новица Петковић у *Сабраним делима Момчила Настасијевића* (1991) четврти том посвећује есејима, белешкама и мислима, укључујући и записе који су остали непубликовани, растурени по свескама (*Сива бележница I*, *Сива бележница II*, *Зелена бележница*, *Узгредне белешке*, *Белешке успут* итд., видети Настасијевић 1991/4).

¹⁸¹ Прилог надреалистичкој поетици фрагментарног текста дала је Снежана Николић у есеју „Појам фрагментарности у књижевности и његова поетичка улога у делу Душана Матића“. Ауторка води рачуна о истакнутој позицији романтизма када фрагментарност заузима важно место, јер долази до „развијања тоталитета“ и „сумње у целину“. Фрагментарно писање сагледано је кроз опонентни однос са завршеним, систематичним целинама, античким идеалом целовитости. Повлачећи лук од романтизма до постмодерне, фрагментарност је описана као „промена парадигме у књижевности, која је најпре започела *дезинтеграцијом родова* и жанрова у романтизму, затим *дезинтеграцијом традиционалних модела и система* у модерној уметности, идући у корак са дисхармонијом, деперсонализацијом, херметичношћу итд., да би на крају постала синоним за постмодерну уметност [...] (Николић 2021: 344; истакла А. П.). Но, дефиниција фрагментарног поступка у смислу облика „пратећих појава револуционарног сламања класичних модела мишљења које је започело са романтизмом променом формалних начела у књижевности [...]“ (2021: 352) у књижевноисторијском и књижевнотеоријском погледу је недостатна, узимајући у обзир савремена истраживања фрагментарности у литератури.

Мартин Хајдегер, завршавајући есеј о најстаријем сачуваном античком фрагменту, о загонетној реченици Анаксимандра из Милета (Ἀναξίμανδρος, 610–546. п. н. е.) која се опире превођењу, пише да нас

[...] фрагмент никад неће ословити све док га објашњавамо историографски и филолошки. Он ће се огласити тек када сопствене захтеве уобичајеног представљања оставимо по страни, питајући се у чему се састоји садашња замршеност судбине света (2000: 296).

Пред фрагментом било Анаксимандра, било Хераклита мора доћи, хајдегеријански говорећи, до *спевавање истине*, до дијалога мисли/мислилаца да би се његов глас распознао. Међутим, и сâм аутор *Бића и времена* како је то запазила филозофкиња Џоана Во (Joanne V. Waugh) у чланку „Хераклит: постмодерни предсократовац?“ [„Heraclitus: The Postmodern Presocratic“] из 1991. заборавља да хераклитовске изреке следе усмено-поетску перформативну традицију, тј. још увек неподељени дискурс филозофије и дискурс књижевности (1991: 610–613; уп. Elias 2004: 40). За нас понуђена фразеолошка и реторска анализа усменог говора којим се Хераклит користи овде није пресудна, али ћемо се задржати на овом *неподељеном* говору, говору који поетски мисли, чије се мишљење поетски посредује. Џоана Во прецизира да је то још увек предлогосоцентрични говор, говор који није подлегао писаној форми чији су представници Платон и Аристотел (1991: 619). Он је, дакле, ослобођен метафизике и његов жанр је сродан ничеанском исказу, филозофирању чекићем које брише „границу између филозофије и књижевности“ (Isto). Најзад, према П. Гаригу читање и разумевање Хераклита, ужарени херменеутички круг његових исказа, „у срцу је савремене поетике фрагмената: и Бланшо, и Шар, и Сиоран и Жабес могу из њега да извуку, на различите начине, исти подстицај: изворну троједност мисли, уметности и фрагмента“ (1995: 70¹⁸²).

Од хераклитовске мисли која *изворно* сједињује литерарни и филозофски акт до немачких романтичара чије је стваралаштво обележио „задатак филозофије који се од књижевности не сме тражити“ (Vaser 2016: 37), чини се, утиснут је снажан покрет дискурзивног узглобљавања књижевно-уметничког дела и филозофске мисли. Но, уколико поставимо питање шта књижевности значи улог у рефлексивну, а шта филозофији улагање у реторику и присвајање естетског искуства, попут хајдегеријанског усвајања Хелдерлина (Friedrich Hölderlin, 1770–1843) или Деридиног читања поезије Пола Целана (Paul Celan, 1920–1970), то питање нас враћа заједничкој територији на којој се обликује одговор – искуству језика и процедурама писања. Управо на њој ваља потражити и жанровско одређење споменутих дела из српске књижевности.

Већ смо показали у одељку посвећеном српском драмском ствараоцу, песнику и књижевном критичару, Јовану Христићу да фрагмент као књижевна форма упућује на однос (с)мишљеног и израженог (видети Христић 1965: 287–288), те да је модернистичка путања књижевности да каже *све* обележена потрагом мисли за завичајем у језику, у књижевном облику, односно приближавањем диспозитива језика укупношћу рефлексивне активности, при чему се одолева технократији писма и његовим жанровским конвенцијама. Међутим, не може само бити речи о једносмерном превођењу мисли на писани дискурс, о мишоовским „другарицама мисли“, јер писање није тек обавеза пријатељства са рефлексивном, већ оно само *мисли*.¹⁸³ Ј. Жубер¹⁸⁴ је својевремено забележио 1804. године, а И. Андрић пренео у

¹⁸² „Une telle lecture d'Héraclite est évidemment au cœur des poétiques du fragment contemporaines: aussi bien Blanchot, que Char, Cioran ou Jabès peuvent y puiser, de manière dissemblable, une même incitation: dès l'origine, la pensée - l'art - est fragment.“

¹⁸³ Нешто слично је изразио Божидар Кнежевић у *Мислима*: „Религија зида, фантазија слика, ум пише“ (17).

Бележницу бр. 1 „Не глачам ја своју реченицу, већ своју мисао“ (Андрић 2001: 40). У поетичком и поијетичкој активности мишљења књижевни дискурс, дакле, успоставља специфичну форму о којој је истраживао испрва Радоман Рацо Станишић (1955–1985) поводом Андрићеве књига *Знакови поред пута* и *Свеске* (в. 1984, 2021), а потом и А. Јерков у раду „Рађање модерности из духа мишљења – О немогућем идентитету“ из 2005. године. Р. Р. Станишић појашњава да Андрићеве фрагменти из *Знакова поред пута* припадају, најшире дефинисано, жанру медитације или пак жанру мисли:

Посматрана жанровски, мисао је језгровита, сажета, кратка, док је медитација један слијед мисли повезан одређеном темом; у мисли је дат суд, у медитацији неко рашчлањивање или објашњење; по својој природи медитација је опширнија и она често гравитира ка есеју, док мисао задржава свој жанровски идентитет (2021: 12).

Станишићева контекстуализација мисли, међутим, чврсто је и помало анахроно срасла са моралистичком традицијом¹⁸⁵ и претпоставком објективности суда, која изузима искуство модернистичког субјективитета, те отуда долази до издвајања фрагмената исповедног тона (саморефлексија и исповедних медитација) у којима је акценат на субјективном, где је „експлиците присутно пишево ја, без тежње за уопштеношћу“. Мисли попут „Ја се не бојим невидљивих светова.“, „Ја сам подлегао у животу, али ја нисам побеђен, него надигран“ (Андрић 1981: 28, 31, нав. према 2021: 19), пише Станишић, „имају више карактер помисли него мисли“ (Исто; истакла А. П.).

За разумевање смисла сажимања текстовне материје, реторско-онтолошког отклона или пак отпора¹⁸⁶ према интегралним, *in continuo* формама у предратним и поратним годинама у српској књижевности 20. века, међутим, важно је, како је приметио Александра Јерков у поменутом тексту, уочити тренутак обликовања *жанра мисли*, „жанра у којем треба препознати судбину модернизма“, а који у књижевноисторијском смислу „стоји између романтичарског и експресионистичког фрагмента“ (2004: 183). У *Мислима* С. Винавер записује: „Један од основних проблема уметности: затворити мисленост у просторност, стезати љуску простора и јачати и будити утамничену, необуздану клицу мисленог“ (фрагм. 170; 2012: 225). Управо је фрагментарност као вид дискурзивне платформе омогућила појаву књижевног жанра са „епохалном улогом“ захваљујући којем мисленост ступа у поетички облик, а књижевноисторијски лук модернизма наткриљује и повезује раног и позног И. Андрића, те Милоша Црњанског од *Дневника о Чарнојевићу* до дела *Код Хиберборејаца, Ембахада* (Јерков 2004: 183). Међутим, премда аутор пише како жанр мисли може „бити оно средиште изван средишта“ у распону мишљења од антике до Лакана и Дериде (Исто: 184), он са неопходном херменеутичком опрезношћу приступа његовој генетичкој, књижевноисторијској контекстуализацији, те потоњој књижевнотеоријској артикулацији:

¹⁸⁴ Детаљније о Андрићевом читању Ј. Жубера видети у радовима Ј. Новаковић: „Жуберове мисли у огледалу Андрићевих записа“, *Иво Андрић у своје време*, 1. Научни састанак слависта у Вукове дане, 22, 1992, стр. 279–287. и на француском језику: „Les Pensées de Joubert dans les notes d'Ivo Andrić“, *L'homme dans le texte: mélanges offerts à Stoyan Athanassov à l'occasion de son 60e anniversaire*, 2008, стр. 366–376.

¹⁸⁵ О Андрићу као писцу моралија писао је и Драган М. Јеремић у раду „Иво Андрић као моралиста“, *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд, 1980, стр. 559–586.

¹⁸⁶Е. Сиоран на питање Леа Жилеа откуд му та склоност ка фрагментима, одговара мотивацијом отпора: „Ја сам рођен у фрагментима. Писао сам и ја дуже текстове, али нема потребе да их цитирам. Сада пишем само афоризме: ја сам жртва сопствених идеја. Јер, све што сам радио, то је било да бих направно књижевност, да бих напао живот, да бих напао Бога. Зашто бих у тим околностима човек писао нешто континуирано? Да би доказао – шта? То је била неумољива логика која ме је довела до тог става, а то одговара мом темпераменту.“ (2010: 61; оригинално истицање).

Појава *мисли*, овде дакле схваћене као књижевног жанра, повезује српску књижевност са европском и јужнословенским литературама у том одсудном распону од романтизма, као духовног стремљења пре реализма и натурализма, сцијентицизма и позитивизма друге половине деветнаестог века, и експресионизма, као најоштрије, чак сурове реакције на тврди и самоуверени облик имагинације у којем је деветнаести век полагао највеће право на целину и свеобухватност. Ако бих желео бити још прецизнији, онда би заправо жанр *мисли* требало видети између симболистичког стиха у прози и експресионистичке прозе без приповедања, између симболистичке носталгије за обликом и експресионистичког разарања сваке тежње за коначним уобличењем. Између симболистичке целине која измиче свим појединачним елементима и експресионистичког елемента који измиче свакој целини остаје таман тај незаузети простор који дозвољава да се дискурс ослободи граница. Зато жанр *мисли* поетичке границе и поступке који воде до испуњења симболичког простора који је унутар једне културе разграничен не успоставља, а самим тим се скрива и остаје тешко уочљив. Штавише, ако му се приступи из књижевноисторијски одређене перспективе, он се лако претвара управо у поље оних књижевноисторијских дејстава које смо назначили, а осим експресионизма, симболизма – па чак и реалистичке цртице – те романтизма, лако се спушта у историју записа, дневника и писама, а преко есеја допире до антике, до Марка Аурелија, Горгије и Питагоре. (С обзиром на овог последњег јавила се и идеја „питагорејског жанра“.) У први мах учиниће се да то поткопава нужну везу жанра *мисли* и модернизма, али зар ишта може бити заиста важно ако му се корени не могу тражити чак у антици? Тако ово парадоксално растварање једне појаве у историји заправо потврђује њен смисао и духовноисторијски значај (*Isto*; ауторско истицање).

Књижевнокритичко препознавање жанра *мисли* према мишљењу А. Јеркова оптерећено је, са једне стране, дискурзивном, поетичко-естетичком *мреном* која је условљена његовим трансгресивним постојањем на (жанровској) међи и преко ње, а са друге, историјском бременитошћу која традицију *мисли* спушта чак до антике и историје записа, истим, дакле методолошким потешкоћама у одређењу фрагментарног о коме говоре и К. Елијас, Ф. Сузини-Анастопулос, П. Гариг. Као форми која је „изван и мимо свих жанрова“ (*Isto*: 196) или, како би то П. Гариг забележио а пропо Бланшоовог, инспирисано Батајом, схватања фрагментарног, безобличан облик – „une forme informe“ (1995: 34), А. Јерков модернистичкој *мисли*, коју још назива *апоскептичком* (насупротив теодоксичној и етноисторијској), додељује дискурзивну моћ стварања *новог поетичког поретка књижевних жанрова*, али и рефигурацију имагинације у сусрету са самом собом. Даље, апоскептична књижевна мисао модернизма јесте средишњи догађај епохе, али не само на начин појављивања, јер то не онтолошки промашило суштину модернизма, већ и као његово измицање, скривање, јер је „[тек] одсутни жанр *мисли* коначна модернистичка фигура“, а „у неостваривости као таквој жанр *мисли* остварује оно што се не може остварити“ (Јерков 2004: 196). Отуда, модернистички дискурс се сагледава као облик *подрхтавања* смисла, предатог распршеним *мислима*. Све, дакле, рекао би Ролан Барт на страницама *Ролан Барт по Ролану Барту*, „одјекује, праска и бљеска“, „никада не попримајући коначан облик знака жалосно отежалог од његовог означеног“, али стављајући интерпункцијски знак двотачке као знак парадоксалне истовремености, наставља „то је срећна и идеална тема, јер тај идеално подрхтавајући смисао бива немилосрдно покупљен од очврслог смисла (смисла Доксе) или од ништавног смисла (смисла мистика о ослобођењу)“ (1992: 116). Отимајући се од чврстине смисла која је увек претећа и исходишна, од рецепцијско-интерпретативних линија поопштавања, *одсутни жанр* присуством у дискурзивним линијама по(д)влачења, изневеравајући и разграђујући себе „онолико колико апоскептична основа епохе захтева“

(Jerkov 2004: 196), открива бит модерног у модернизму, потврђујући тиме и своју непатворну наддискурзиву природу у игри граница, одговарајући тиме захтеву фрагментарног који Морис Бланшо дефинише на следећи начин у једном од фрагмената *Корак (не) на ону страну*:

Захтев фрагментарног: пошто није знак границе као ограничавања нас самих или говора у односу на живот или живота у односу на говор, даје се, међутим, измичући, као игра граница, игра која још увек није у односу ма са каквим ограничавањем. Захтев фрагментарног: игра граница у којој не игра никакво ограничавање; *фрагментарно, раздвајање границе и ограничавања, баи као што одређује одступање од закона који је такав да то одступање није преузето, обухваћено у закону који је, међутим, схваћен као одступање* (2022: 73; истакла А. П.).

И пре ове језгровите експликације природе фрагментарности у њеном динамизму разобручења границама од ограничења, француски критичар инспирисан стиховима Р. Шара „La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce?“ („Стварност без енергије дислокације у поезији, шта је то?“) на страницама *Бесконечног разговора*, дејство фрагментарног је препознао управо у снази брисања, потирања. „Говор о фрагменту: тешко је приближити се речју *фрагмент*“, пише М. Бланшо при почетку IV поглавља („Parol de fragment“), јер је то именица са снагом глагола, „упркос томе што је одсутна“. То је, у истом низу, једначи интерпункцијски, бележи даље Бланшо, „подеротини, сломљености без крхотине, прекиду као говору када заустављање прекида не престаје да постаје, већ га напротив потиче унутар прекида који му је припадајући (la rupture qui lui appartient)“. Зато „[к]ада кажемо фрагмент не треба само рећи фрагментација већ постојеће стварности, нити тренутак целине која још долази“. Уколико би наш говор имао само наречено у референтном пољу, тј. уколико је управљан једино знањем о целини која је била или ће касније бити, наше мишљење бива, наглашава М. Бланшо, заточено „између две границе“, унутар „имагинације есенцијалне целовитости“, ¹⁸⁷ остајући без могућности шаровског обећања.

Сагледавајући поставку А. Јеркова о *жанру мисли* у светлу бланшоовских поставки о фрагментарном, својство *апоскептичности* указује се управо унутар поетике фрагментарног захтева, у мери ослобођења од догматизма целине и/или у „рефлексу презрења целине“ (Велш 2000: 182), у мери којом се пропитује симболички, онтолошки и реторски априорни поредак књижевности као такве, њена традицијска утврђена територијалност. Трагајући за другачијим начином испуњења об/лика, фрагментарни говор, дислоцирајући се и од себе самог, *страсним линијама померања увек умереног* (Blanšo 2022: 80), брисања и *поетског насиља*, изнутра, дакле разобручењем, постварује реалност (дискурса) као учинак многострукости. Ону реалност, дакле која је положена у сáму моћ говора као продора мимо, како би рекао Ж. Дериде, додељене јој игре смисла.

¹⁸⁷ „Parole de fragment : il est difficile de s'approcher de ce mot. «Fragment», un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient. Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir. Cela est difficile à considérer par suite de cette nécessité de la compréhension selon laquelle il n'y aurait connaissance que du tout, de même que la vue est toujours vue d'ensemble : selon cette compréhension, il faudrait que, là où il y a fragment, il y ait désignation sous-entendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement ou le sera postérieurement – le doigt coupé renvoie à la main, comme l'atome premier préfigure et détient l'univers. Notre pensée est ainsi prise entre deux limites, l'imagination de l'intégrité substantielle, l'imagination du devenir dialectique. Mais, dans la violence du fragment et, en particulier, cette violence à laquelle il nous est permis d'accéder par René Char, un tout autre rapport nous est donné, au moins comme une promesse et comme une tâche. «La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce?»“ (1969: 374).

На једном месту у *Знаковима поред пута*, у фрагменту који је претходно штампан у *Борби* за 28–30. новембар 1967. под насловом „Са Сунцем и без њега“ Иво Андрић прижељкује управо такву реч, реч која би пренела живу, покретљиву мисао:

Осећам неодољиву потребу да брзо, као да стојим пред одласком или преким крајем, кажем нешто од оног што ме сада испуња свега и нагони да говорим.

Ја мислим на све што ниче и живи у овом малом васионском пределу под влашћу сунца и сталном сменом дана и ноћи, и годишњих доба. Шта је то што бих хтео да кажем, *кратко и задихано брзо*, коме било, па ма само глувој земљи или високом небу, који ме чути ни разумети не могу? *Неколико речи свега*, али таквих речи које би сачувале и даље пренеле моју *несигурну али живу мисао* и оно мало људске тоpline што сам са много напора пренео кроз живот. *Да то кажем без увода и објашњења, без закључка и сврхе. Без наде* (1981/16: 262; истакла А. П.).

Андрићевску страст за језгровитим и (бартовским) *јуришом*, говором који прати ритам дисања Морис Бланшо ставља, понављајући га, у завршни фрагмент књиге *Корак (не) на ону страну*. „Ослободи ме преопширног говора.“ (2022: 81, 185), записује француски филозоф, и та молба за благост краткоће парадигматски одаје фрагментарно као „фантазму дискурса, сев жеље“.¹⁸⁸ Једино фрагментарно писмо *без увода и објашњења*, јер је онтолошки, семиолошки и, напослетку, текстовно обрубљено празнинама, урођено у *магновење*, рекао би Р. Барт или пак „затворено као јеж“ како је то писао Ф. Шлегел, ставља реч ван логосоцентричног захтева и сврховитости, враћајући јој ауторитет на основу ње саме. На основу тога што је ту, дакле већ помакнута од себе, *безнадежна* у томе да пронађе своје лежиште у означеноме, да се ослони на откровењски заматак дискурса, ова Андрићева *реч из гериле* успоставља обећање с ону страну логоса, где одјекује елементарност дисања, топлоте, задиханог такта – моћи рећи *свега неколико речи*. Рећи тако, дакле, да се подигне сав напор бића у говору, она „страсна схватљивост интуитивне врсте“ по С. Винаверу, да се остане доследан нагону говора „као да стојим пред одласком или преким крајем“, да се говори као да ничег другог на свету нема сем судбине и дубоке, али једино истини оданој, правичности у језику. При чему, *правичност* у опсегу деридијанског капацитета *моћи рећи све* и одређује књижевност као фиктивну институцију, али тако да су њене снаге окупљања, формализовања тоталитета истовремено и порив пркоса, укидања закона – растемељења сопствене темељитости.¹⁸⁹ Андрићевско казивање *без увода и објашњења, без закључка и сврхе*, стога метадискурзивно претпоставља, на једној страни, књижевност која себе собом *преплављује*,¹⁹⁰ изнова открива мимо оквира, а на другој, фрагмент као парадоксалну поетичку територијалност где моменат екстатичности допире до језика, свести.

И један други писац, Паскал Кињар нема сумње у погледу моћи једне речи као установљења институције књижевности. Напротив, у првом фрагменту књиге *Rhétorique spéculative* [*Спекулативана реторика*] подсећа колика је потреба за њом древна. Позивајући се на одломак писма које је римски реторичар Фронтон упутио 139. године пре Христа свом ученику, Марку Аурелију, француски писац цитира ово место: „Fronton écrit à Marcus: »Il se trouve que le philosophe peu être imposteur et que l’amateur des lettres ne peut l’être. *Le littéraire*

¹⁸⁸ Фрагмент као 'хаику' је *магновење*; он подразумева тренутну насладу : он је фантазма дискурса, сев жеље.“ (Bart 1992: 111–112; ауторска истицања)

¹⁸⁹ Погледати интервју Ж. Дериде „THIS STRANGE INSTITUTION CALLED LITERATURE“ у Derrida 1992: 33–75.

¹⁹⁰ „It is an institution which tends to overflow the institution“ (Derrida 1992: 36).

est chaque mot.»¹⁹¹ (1997: 13; истакла А. П.). Књижевно је свака реч, реч са ауторитетом литературе, преноси П. Кињар, да би се потом надовезао на суштину књижевне слике, метафору и њено памћење. Симптоматично је да ће и Станислав Винавер у *Мислима* често говорити о скраћивању као особини човека док природа расипа, а 115. мисао посветиће управо том феномену, везујући га за судбину генезе песме:

Све се скраћује.

У дугим песмама слављена су *некадашњих (некад) дела јунака*. То је било нешто далеко, туђе, страно, и требала је епска опширност да би нам што боље изнела ствар, да би је разумели што боље.

Индивидуализирала се песма. Она је почела износити нас, а не друге. И стога смо је боље разумели. И стога смо је брже разумели. Са мање речи смо је, ближу нама, разумели.

Још даље ишла је песма. Она није више износила општа места за нас, заједничка свима, за које је ипак требала нека опширност, јер су та проста осећања широка, општа, пространа (Иго, Мисе, Ламартин); износила је појединце и, ако смо то били ми, брже смо разумели. Износила је моменте појединаца и ако смо ми имали у себи њих, преживљавали смо те моменте и била је још краћа, јер нас је само призив требало да опомиње.

Још даље ишла је песма.

У моментима има много разних елемената – све стварно што чини подлогу за духовно, песма је издвајала из самих момената и узимала је само мирис¹⁹² – настрој (штимунг). Песма у прози. А ту је била сасвим кратка, јер ми не располажемо са великим бројем личних штимунга¹⁹³ и сви они – преживели смо их толико пута – бде негде у нама и чекају на свој повољни тренутак. Кратка је била, јер је довољан био сâм далеки ехо из туђе душе да га доведе из чекања у наше време.

А сад ће можда песма мешати штимунге и ствари диференциране нове од суптилно поређаних старих. Реченице неће бити потребне, довољни ће бити и разни фрагменти.

Довољно ће бити поједине речи.
(2012: 204–205; истакао С. В.)

Да би далеки ехо из туђе душе био овремењен, доведен из чекања у садашњост нису, дакле, потребне ниске обједињених реченица, јер песма је већ ту – у *појединим речима*, у обручу који се све више стеже око израза или, како би то рекао М. Бланшо, у *окончању присуства* као целине логоса (2022: 70), у *разним фрагментима*. Јер, „писање се тиче фрагментарног“, напомиње аутор *Корака (не) на ону страну*, „када је све речено“, када (би требало) „да дође до исцрпљивања речи“ (Isto). Поједине речи биће довољне као носиоци штимунга у разговору међу душама, у њиховом *од-говарању* еху. „Једну реч – тако сам уснио – *свега једну реч*“, пише И. Андрић у *Знаковима поред пута*,

могу да кажем људима и свему око себе. То треба рећи одмах, и *од ње зависи све* остало, ја и моја судбина.

¹⁹¹ „Фронтон пише Марку: 'Чини се да филозоф може бити варалица и да љубитељ писама не може. *Књижевно је свака реч.*'“

¹⁹² „Маларме: *parfum de tristesse*. Алфред Момберт, дивни божанствени песник атмосфера. Матерлинк, Матерлинк, Матерлинк, слатки, тужни, меки, једва чујни, прости, далеки, мили...“ (подбелешка С. Винавера)

¹⁹³ „Ја сам у себи добројао седамдесет.“ (подбелешка С. Винавера)

Пошто сам осетио сву тежину тога судбоносног тренутка, ја сам рекао ту реч – да ли је била моја? – и она је на, мој ужас, зато што није била права, остала без одговора и одјека.

Тада је наступио други тренутак – једнак вечној вечности – тренутак јасног сазнања да је све свршено, изгубљено, и то неповратно, непоправљиво (1981/16: 273; истакла А. П.).

Моћи рећи одмах такву, једну једину, праву реч – беседу крви,¹⁹⁴ дакле, подлегнути *сеvu жеље / удару жига* (Bart 1992: 112), значило би остварење фрагментарног као фантазме дискурса. Андрићевска реч би била она теогонистична реч, реч која бива на почетку, из које креће и препочиње *све*, која је сама себи законодавна, али и Судњи час дискурса када би се разрешиле све судбине и значења. Говорећи бодријаревски, андрићевска сањана реч је апсолутизација *поетског насиља*, јер доследно укида сваку трансцендентну инстанцу друштвене и симболичке моћи својим постојањем (1999: 225). Међутим, примећује И. Андрић, *све [је] свршено, изгубљено, и то неповратно, непоправљиво*, јер права реч није изговорена – она, питаће се, она је ли била моја? А чија је? Чији је говор *страсне гнозе*,¹⁹⁵ ако нам се одузме (рикеровско) херменеутичко поуздање да је говор припадајући субјекту, да се кроз реч, па и ту, *апокалиптичну* реч, сопство самоконституише?

Док Мишел Фуко на приступном предавању на Колеж де Франсу не буде отворио питање *контроле дискурса* 1970. године у беспощедној постхерменеутичкој анализи, остаће да лебди ова меланхолична потрага за свемоћном, отуђеном *једином речју* као што је уосталом остало и име Бога у језику: „чисто име које не именује него је пре увек нешто што треба именовати, име као име, без моћи именитеља“ (Blauš 2022: 78). Но, оваква моћ говора, говора немог Говорника/Творца, са жигом инхибиране болне жеље, са изгубљеним *омфалосом*, да се послужимо фразом П. Гарига, својствена је путу прекорачења, померања, путу који се одвија у сопственим линијама разграничења, развлашћења, линијама бега, у страстеном гесту писања као *вечном враћању* у отворену рану постојања, Жељи Писма, препочињању поретка – почелу текстуалности и, на крају, симболичкој размени и дискурзивном поретку.

¹⁹⁴ „Треба се плашити веровања да се речима може све казати. Права реч – то је беседа крви!“ (Јандрић 1977: 26)

¹⁹⁵ Фрагментарно писање, бележи Ф. Сузини-Анастопулос поводом Р. Барта у поглављу „Fragment et gnose passionnelle“, „могло би се сажети у једну врсту *страствене гнозе*, обележене повратком афективности, са свим оним што она доноси за субјект, писање и знање“ (1997: 114; истакла А. П.).

**ОСЛУШКИВАЊЕ ТАМНОГ СРЦА
ЛИРСКО-РЕФЛЕКСИВНИ И/ИЛИ ФРАГМЕНТАРНИ
ДИСКУРСИ У РАНОМ ДЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА**

1. Методолошке напомене уз навођење стихова из критичког издања *Лирике* И. Андрића (2019)

Сабрано лирско стваралаштво Иве Андрића први пут је постхумно објављено 1976. под насловом *Шта сањам и шта ми се догађа: песме и песме у прози* (Београд: Просвета) и као део 11. тома *Сабраних дела: Ex Ponto. Немири. Лирика*. Прво издање приредио је Петар Цацић који је и аутор поговора и напомена, а друго група приређивача Сабраних дела. Нажалост, у оба издања било је значајних пропуста у погледу аутентичности текста о чему је посебно говорио Душан Иванић у раду „*Ex Ponto* Иве Андрића – питања успостављања основног текста“ (1980: 377–389). У каснијем издању *Сабраних дела Иве Андрића* из 1981. чији су приређивачи Вера Стојић, Радован Вучковић, Мухарем Первић и Петар Цацић, обухвативши Андрићеву рану лирику, *Ex Ponto, Немуре*, књиге које за пишчева живота нису имала поновљена издања, приређивачи су уврстили и поезију објављивану у периодици као и необјављене стихове из рукописне заоставштине, исправивши донекле текстолошки проблематична места из ранијег издања.

У дисертацији Андрићева лирика биће навођена према Критичком издању дела Иве Андрића, књ. 15, односно према решењима основног текста које је понудио приређивач Милан Потребих у складу са „Начелима за критичко издање дела Иве Андрића“. Како су споменута посмртна издања Андрићевих песничких остварења показала недостатним и текстолошки мањкавим, одлучили смо се за критичко издање *Лирике* из 2019. чија је посебна врлина у томе што доноси обједињену рукописну грађу из Личног фонда Архива САНУ и грађу која се чува у Задужбини Иве Андрића, а сагледану у достигнућима досадашње издавачке и приређивачке праксе. Посебно истичемо прецизно хронолошко датирање и попис објављених и необјављених песама за пишчева живота које је приређивач понудио читаоцима чиме је описао целоживотно песничко стваралаштво И. Андрића као и јасно раздвајање ауторских песама од преписа. Наиме, међу грађом која се чува у Личном фонду у фасцикли са стиховима (ИА 139) налазе и две песме, нерашчитане до Критичког издања, „Бјели ветри“ и „На мјесечини“ за које је установљено да су преписане Андрићевом руком, а припадају аутору који се потписивао псеудонимом М. О. Narcis (в. Потребих 2019: 374) на страницама мостарског часописа *Бисер: лист за ширење просвете међу муслиманима*¹⁹⁶ из

¹⁹⁶ Власник часописа је био Мухамед Бекир Калајџић (1892–1963), оснивач *Муслиманске књижнице*, а углавном га је уређивао песник и преводилац Муса Ђазим Ђатић (1878–1915) чије почетке налазимо у *Босанској вили*, а потом у Загребу у тзв. Матошевом песничком кругу. Како Критичко издање нема разрађене појмовнике, индексе имена у којима би се поближе разјаснили друштвено-политички, историјски контекст, личности, прилике у издаваштву и културној политици Андрићевог времена (в. Шеатовић 2019: 237–250) затражили смо разрешење псеудонима у монографији Емине Мемиде и Ламије Хаџиосмановић *Biser: književno-historijska monografija i bibliografija*, где је песник Муниб Османовић наведен као аутор који стоји иза псеудонима М. О. Нарцис / Нарцис (1998: 125–126). Остаје, међутим, непознаница како су ова два аутографа преписаних песама завршила међу Андрићевим стиховима. Како је садашња систематизација песничког фонда и изглед, садржај

1918. Рад М. Потребиха на Андрићевим аутографима резултирао је и рашчитавањем два лирска текста [*То јест, пише Аца*] и [*Ја сам од тича од оних Давича*]¹⁹⁷ у којима се писац опробава у надреалистичком певу својственом Александру Вучу (1897–1985) и Оскару Давичу (1909–1989), експериментишући са формом слободног и везаног стиха (в. Потребих 2022: 89–99).

Приликом нашег навођења места која буду тражила додатна објашњења интерпретативна тумачења, биће обележена и прокоментарисана у фуснотама, а тицаће се понајвише текстолошког третмана штампарских грешака које су, нажалост, пренете у основни текст песме. Ради илустрације навешћемо прву строфу песме „Свитање“:

Мá, ова зора никако не личи
Зори мојих дана неких сањаних и драгих.
З о] звоно пара таму ходника; неки потајни ветар;
Будне зликовчеве очи: челик ћутања и самоће
На дну зелених вода.
Шушти слама лога; Снило ми се море
И сузе горке слане;
Шушти слама лога. Нигђе је зора
Вани, Бог се купа у бијелом валу;
Буде се и голубови и дјевојчице
и! много лијепих ствари обећаје југово јутро.
(2019/15: 30; подвукла А. П.)

Приређивач је за изворни облик основног текста узео прво часописно издање из *Мисли* 1920. године када су се поткрале две штампарске грешке у уводној строфи, коју ће сáм И. Андрић исправити у личном примерку, додајући „л“ графитном оловком које недостаје и дописујући „негде“ уместо „нигђе“ (в. коментаре приређивача Андрић 2019/15: 151). Овде се поставља питање зашто је ауторска воља (у хронолошком смислу) корумпирана акциденталношћу штампарске грешке и који су филолошки разлози због којих није испоштована пишчева исправка која постоји на нивоу чињенице (14433 / ИА 135). Напоменимо да приређивач педантно одваја елементе штампарских узуса онога времена из часописа и антологија какво је, на пример, писање завршне тачке у наслову песама, не преносећи је у коначни облик. Међутим, када је реч о укључивању песама у прози „Мостови“, „Стазе“, „Вино“ и „Летећи над морем“, а које су део ауторске фасцикле „Песме у прози / оригинал“, споменуте у напоменама П. Џацића за постхумно издање (Џацић и др. 1981/11: 270), несачуване, нажалост, у том облику у Андрићевој заоставштини (Архив САНУ и збирка Задужбине И. Андрића), приређивач се позива на сагласност И. Андрића (последњу вољу) да текстове штампа 1969. у оквиру 10. тома *Стазе, лица, предели*. Уз Џацићеву одлуку да помену те текстове и 1981. остави уз целину *Стазе, лица, предели* приређивач није отворио расправу у којој би се виделе и друге лекције, тј. друга филолошко-интерпретативна решења, премда је Јован Делић у студији *Иво Андрић: мост и жртва* разматрао могућност враћања

фасцикли другачији од онога што је описао П. Џацић, не може се поуздано говорити о томе која их је рука придодала ауторским стиховима И. Андрића. Напоменимо још да се часопис *Бисер* као и песме М. Османагића не налазе у фонду библиотеке Спомен-музеја Иве Андрића.

¹⁹⁷ Поред тога што су ова два Андрићева стиховна текста прилог његовом разумевању стилских праваца у поезији, они се могу посматрати и унутар лекционистичке праксе, као елемент поетике и историје читања нобеловца. Наиме, Андрић је читао и Давича и Вуча, чему сведоче и њихова издања на полицама библиотеке у Спомен-музеју Иве Андрића: *Ако се једном сетим* (1967; сигн. IV–516), *Момак и по хоћу да будем* (1970, сигн. IV–517), *Алге* (сигн. IV–518), *Позив на маштање* (1965, сигн. IV–519), *Сан и јава храброг Коче* (1957, сигн. IV–520), А Вуча, те *Тропи* (1959; сигн. IV–522), *Вишња за зидом* (1950, сигн. IV–523) и *Зрењанин* (1949, сигн. IV–524) Оскара Давича.

поменутих песама у прози лирском стваралаштву.¹⁹⁸ Јасно је, дакле, да постоји раслојавање у разумевању основног облика ауторског текста, везујући га покаткад за последњу ауторску вољу, али и за *editio princeps*, а покаткад за дословну материјалност:

[...] основни текст смо давали *доследно онако како стоји у рукопису или штампаном издању које смо одредили као извор за штампани текст* а свако одступање, у писму, прелому стиха, правопису, форматирању наслова и сл., истицали смо и образлагали у напоменама за основни текст (Потребић 2019: 360; истакла А. П.).

Но, проблем са уношењем штампарских грешака није везан само за издање *Лирике* већ се системски појављује као проблем *Критичког издања Дела Иве Андрића* о чему је већ говорио Душан Иванић у тексту „Уз Критичко издање Андрићевих дјела“ за 164. број *Књижевне историје*, а потом и за 36. број *Свезака Задужбине Иве Андрића* (Иванић 2018: 335–385; 2019: 195–210). Наиме, приређивачка методологија М. Потребића саображена је тексту „Начела за критичко издање дела Иве Андрића“ који је предложила Зорица Несторовић¹⁹⁹ и који је темељит за критичку апаратуру штампаног издања, док је дигитализација остала по страни (в. Тутњевић 2019: 219–220). У вези са садржајем *Начела*, Д. Иванић се, коментаришући првих пет књига Критичког издања, посебно осврнуо на смисао и текстолошки статус штампарске и правописне грешке, подвлачећи текстолошки став да штампарским грешкама није место у основном тексту,²⁰⁰ јер је „материјални, а не и

¹⁹⁸ Јован Делић у поглављу „Иво Андрић, пјесник“, рачунајући да садашње стање архивске грађе одговара опису који су дали приређивачи 1976. и 1981. године, бележи: „Писац се, истина, приклонио идеји приређивача да, приликом приређивања *Сабраних дела* у 10 томова (1969) издвоји књигу *Стазе, лица, предели* четири текста, ауторском руком сврстана у 'песме у прози': 'Мостови', 'Стазе', 'Вино' и 'Летећи над морем'. То је одредило мјесто наведених текстова у свим каснијим издањима Андрићевих *Сабраних дела (дјела)*: приређивачи су водили рачуна да не разоре концепцију књиге *Стазе, лица, предели*.

И то је, можда, добро. Али сигурно није добро што се тиме смеће с ума и ставља у други план да су четири наведена прозна текста била – према ауторовом плану и осјећању ствари – сврстана у пјесме у прози. А то морамо имати на уму када говоримо о поетици Андрићеве лирике, односно пјесме у прози.

Наш предлог је да се размотри могућност да се објаве двије књиге Андрићеве поезије према фасциклама које је оставио у сређеном стању: прва под насловом *Стихови* и друга – *Песме у прози*. У додацима би се могли штампати стихови“, односно „песме у прози“ који нијесу ушли у поменуте фасцикле, односно у пјесничке књиге онакве какве је писац замислио. Можда би се тада стекли услови за аргументованији разговор о пјесниковим критеријумима и поетичким начелима. Управо због тих поетичких начела инсистирамо на четири поменута прозна текста која су од 'песама у прози' постала својеврсне „приповетке“ у књизи *Стазе, лица, предели*; због тих начела инсистирамо и на критици досадашњих издања поезије, односно на потреби за новим издавачким пословима на Андрићевој поезији“ (2011: 241). Андрић пак у разговору са Љ. Андрићем говори о *свески стихова*: „Од мене је, ваљда, доста оно што сам написао. Остаће штагод и после смрти: она свеска стихова, *Знакови поред пута*, *Кућа на осами*, делови ове књиге [односи се на незавршени роман *Омер-паша Латас*] и још понешто“ (1976: 370).

¹⁹⁹ Неприкосновеност очувања аутентичног стила и језика као водећи принцип Критичког издања који је истакнут у „Принципима и начинима приређивања“ (Несторовић 2019: 347) доводи се у питање на нивоу дефинисања основног текста и текста варијаната, јер је предвиђено да је чине само „супстанцијалне разлике у односу на основни текст“ (Исто: 345), тј. само она промена (штампарска, рукописна) која би унела промену у смислу, што случајна коректорска омашка не чини.

²⁰⁰ „Зна се да штампарска грешка не припада тексту и да се отклања/поправља, а ако је отворена двосмисленом или вишесмисленом тумачењу, приређивач се опредјељује за лекцију (читање), у коментарима наводећи изворни облик. Не може се (може, али не треба) у критичком издању понављати штампарска грешка као дио 'канонског текста'. Ни дипломатичко издање не трпи штампарске грешке, јер грешка је оно што не треба да буде у тексту. То је још један од недостака или једно од слабих мјеста овог издања – што нису одвојене ствари различитог нивоа или различитог типа. Нећу рећи да све треба класификовати по категоријама, већ да читалац (није тешко предвидјети колико има читалаца ове врсте послова) одмах добије класификацију одређеног аспекта текста (варијанта, редакција, шт. грешка, сигла извора, локализовање и сл.). Дакле, кад се утврди да је неки облик у основном извору штампарска грешка, он се не уноси у основни, приређени текст критичког издања, већ се само у критичком апарату констатује да је то мјесто штампарска грешка. Чудо је да су такве грешке остављене у основном тексту, уп., књ. 1: *У мусафирхани*, напомене 24, 94; *Ноћ у Алхамбри*, напомена

духовни дио текста“ (381–382). Имајући у виду образложење Д. Иванића као и рецентне примере из француске филолошке и издавачке праксе, на пример, текстолошке узусе којима су се руководили приређивачи при издавању *Илуминација* А. Рембоа у којој су правописне грешке али и грешке преписивача остављене по страни уколико не уносе полисемантичност,²⁰¹ дакле, мимо коначног графичког лика песме, Андрићев текст како из *Лирике*, тако и из *Ex Ponta* и *Немира*, рекосмо, наводимо без њих са одговарајућом подбелешком уколо је нужна.

2. Рецепција раноандрићевског стваралаштва у књижевнотеоријским перспективама фрагментарног дискурса и жанровске дијаде *епско : лирско*

Иво Андрић као сарајевски гимназијалац на сцену српске књижевне продукције ступа песмом „У сумрак“ коју је објавио тадашњи уредник, песник, филозоф и књижевни критичар Димитрије Митриновић (1887–1953) уз посредовање Милоша Видаковића (1891–1915; в. Palavestra 1981: 18) на страницама 18. броја *Босанске виле* за 30. септембар 1911. године. Месец дана касније, на истом месту, у 20. броју штампана је песма „Блага и добра месечина“, а следеће, 1912. објављена је и „Лањска пјесма“ за 7. број као и „Тама“ за 8, те „Потонуло“ за двоброј из јула месеца (13/14). У предратној години И. Андрић је објављивао стихове још у *Вихору*, *Хрватској њиви* и *Савременику*. Предратни период обележила је и антологија *Хрватска млада лирика* (Загреб: Друштво хрватских књижевника, 1914) у којој је

83; *Љубав у касабима*, напомене 111, 122). Наводимо примјере из прве књиге, али је и у другим књигама проведен исти поступак, слиједећи упутство у *Начелима*. Ствар је толико погрешна да о њој не треба трошити ријечи. Изгледа да је дошло до неспоразума између мог става (у *Основама текстологије*) о штампарским грешкама (који цитира Зорица Несторовић) и поступка у овом издању. Штампарске грешке не треба да се нађу у приређеном тексту. Уколико није јасан смисао таквог мјеста (ријеч, синтагма), већ се приређивачка исправка или стање у тексту мора тумачити, тада је потребно и да се обиљежи (експонентским бројем или на други начин у апарату издања) и да се евентуално расправља о понуђеном рјешењу.“ (Иванић 2018: 381)

²⁰¹ Навешћемо један познатији пример из Рембоових *Илуминација* када грешка, тј. оно што је приређивачки прочитано као грешка захтева коментар и у коначном, тзв. *канонском тексту*. У једном од редова-стихова из текста „Животи I“ („Vies I“) приређивачи су реч *campagne* (ж. р., село, дивљина), сматрајући је омашком, променили у *compragne* (ж. р., другарица, сапутница, партнерка) и тиме допринели његовој „разумљивости“. Реч је о следећем делу стиха: „la main de la ca[o]mpagne sur mon épole“ („рука дивљине на мом рамену“ / „рука сапутнице на мом рамену“). Међутим, у издању Адама Антона (Adam Antoine) из 1972. враћен је првобитни (затечени рукописни) облик стиха, али са остављеном напоменом у коментару текста која даје сажети преглед тумачења датог места. Андре Гијо ову приређивачку интервенцију види пре као интерпретативну потребу обуздавања херметичности А. Рембоа него ли као чист филолошки, текстолошки чин припреме текста за штампу (Gyаux 1985: 177). Отуда, када Никола Бартолино буде преводио Рембоова *Сабрана дела* на српски језик, будући да располаже текстолошки ваљаном рашчитаним и адекватно описаним проблемским местом, он преводи: „Сећам се сребрних и сунчаних часова, око река, *руке поља на моме рамену* и наших миловања кад смо стајали у равницама зачињених бибером.“ (Rembo 1991: 163; истакла А. П.), уз коментарисање ендноте: „У рукопису стоји јасно: *la main de la campagne*. Међутим, већ приликом првог објављивања у часопису *Vogue*, као и у следећим издањима, приређивачи су вршили 'исправку': *campagne* (поље) претварали су у *compragne* (другарица). На тај начин 'постају схватљиви' и *рука на рамену* и *миловање*, о коме је реч у наставку реченице. Жил Муке, у коментару за Плејадино издање, каже: 'Ми смо усвојили ту исправку (*compragne* уместо *campagne*, прим. Н. Б.), која је очевидна.' Занимљиво је да у тексту *Плејадиног* издања из 1954. исправка ипак није извршена ваљда омашком?.. – Та појединост илуструје упорну тежњу да се Рембоов израз некако увуче у зону схватљивости, иако би поменута Рамена (*рука другарице на моме рамену* уместо *рука поља...*) значила очевидно, осиромашење и банализовање“ (1991: 281).

објављено шест Андрићевих песама по избору аутора,²⁰² и то на почетку панорамског приказа²⁰³ савременог хрватског песништва: „Лањска пјесма“, „Строфе у ноћи“, „Тама“, „Потонуло“, „Јадни немир“ и „Ноћ црвених звијезда“ (Andrić 1914: 13–18). У биографској белешци поменутог издања о Андрићу је записано:

Najčudesniji Sarajlija: bez i najmanjeg turskog atavizma: nježan, bijel i bolnotanko mirisave duše kao oni bijeli njegovi cvjetovi što zare slatku tugu njegovih ženstveno čežnjivih snova. Odviše bez energije, da bi pisao duge članke. Kratak kao prolaznost avanturističke ljubavi. Princ bez dvorca, paževa i princeze. Zimi se nadiše kavanskog zraka, da bi se u proljeće liječio dahovima razbujalih livada. Nesretan kao svi artisti. Ambiciozan. Osjetljiv. Ukratko: ima budućnost (Isto: 147).

Ознаком песника кратких форми, „без енергије да би писао дуже чланке“, И. Андрић започиње прву стваралачку фазу коју разматра Жанета Ђукић Перишић у поглављу „То је град: Сарајево“ студије *Писац и прича*:

Андрић је до Првог светског рата, када је писао само поезију и када је искључиво као песник и био прихваћен, објавио дванаест песама и седам превода. Све те песме, као и оне потоње, писане слободним стихом са тенденцијом слободније организације материјала, са извесном наративном цртом, представљају прву еволутивну тачку на дугом Андрићевом путу преображавања лирског у епско. Следећа степеница је лирска, поетска проза *Ех Ронта* и *Немира*, чије ће се језгро, онда када Андрић у потпуности начини заокрет у прозу, очувати до краја у медитативним записима *Знакова поред пута* (2012: 146).

Али да би прве књиге И. Андрића нашле своје поетичко и естетичко исходиште у *Знаковима поред пута*, да би дакле лирско попут *зна, клице* било спуштено у тај рукопис који настаје још од треће деценије 20. века, оно је морало имати и једну другу линију која не би била само *преображај у епско*²⁰⁴ већ аутономно поетичко и естетичко начело, које опстаје управо на оној ученој граници у раној поезији, „на граници лирског записа и слободног стиха“, јасно показујући „склоност ка *сажимању рефлексивне и емотивне сфере*“ (Isto: 144;

²⁰² У напомени уредништва на крају издања стоји податак да осим песама Јанка Полића-Камова (1886–1910) које је одабрао В. Черина (1891–1932) све друге песничке текстове су бирали сами аутори који су одредили и њихов број (1914: 157).

²⁰³ Приређивач и песник Љубо Визнер (Ljubo Wiesner, 1885–1951) јасно наглашава у предговору да *Хрватска млада лирика* није антологијски одабир: „Ova knjiga među redovitim izdanjima Društva Hrvatskih Književnika nije antologija nikakva ; pregled je najmladje lirike hrvatske. Pregled taj je nepotpun, bez sumnje: u okviru kratke informativne skice teško je bilo podati cjelovitu sliku pokreta, koji ne ima značenja jedne škole pjesničke, a isto bi teško bilo odredjivati mu i smjer, dok se za nj jedino to može kazati sa sigurnošću, da je još u razvoju“ (1914: 5). Књига је доступна и у дигитализованом формату на е-адреси: https://archive.org/details/hrvatska_mlada_lirika_1914-savremeni_hrvatski_pisci/page/n3/mode/2up.

²⁰⁴ Претпоставку о уметничком преображају лирско-рефлексивног стила у приповедачки подржавају и истраживања Бранка Милановића (1930–2011) о Иви Андрићу још из шездесетих и седамдесетих година 20. века. Као аутор прве одбрањене дисертације о српском нобеловцу (Загреб, 1961), *Андрићева есејистика и његово књижевно дјело*, Милановић је издао монографију *Андрић* (Загреб, 1966), те низ есеја „Andrićevi književni роџеси“ (*Putevi*, 1962, бр. 5, стр. 463–468), „На маргинама *Травничке хронике*“ (*Израз*, 1962, бр. 7, стр. 68–71), „Проблем израза и суштина уметности као теме у приповеткама Иве Андрића“ (*Израз*, 1964, бр. 12, стр. 532–547), „Роман *Госпођица* Иве Андрића“ (*Трећи програм Радио Сарајево*, 1975, бр. 9, стр. 383–389), „Андрићева *На Дрини ћуприја*“ (*Зборник радова о Иви Андрићу*, уредио Антоније Исаковић, Београд, 1977, стр. 585–599), „Одједи рата у хроникама Андрићевим“ (*Пулс Гласа Српског*, 1995, бр. 29, стр. 7) и др. као и студију *Од реализма до модерне* (1972), где проматра *дух и природу првих књига* И. Андрића (в. Milanović 1972: 123–137).

истакла А. П.). Односно, неопходно је да се окоштала интерпретативна навика жанровске дијаде, деобе на епско и лирско у Андрићевом стваралаштву проблематизује, разглоби у смеру разумевања процедуралности писма, ауторског геста и, даље, ка промишљању *мултистабилности* дискурса.

Драгиша Живковић још 1962. године у тексту „Епски и лирски стил Иве Андрића“ тумачи тематско-мотивске склопове који се преносе из раног дела у приповедачко стваралаштво нобеловца:

Андрић је већ у својим раним лирским записима испољио и фиксирао у лирском исповедном тону готово све своје „немире од вијека и сву своју једину поузданост у сталној мени овога света: духовну „баштину својих дједова. Све те теме и расположења он је унео и у своју епску прозу. Усамљеност човекова, осећај тескобе и изгубљености, страха и немира пред „невидљивим и непознатим“, али „неизбежним ударцем“, трагично осећање човекове пролазности, несигурности и непостојаности, са смрћу као јединим поузданим и сигурним завршетком свега; погрешан живот на погрешном месту и у погрешном времену; осећај странца пред самим собом и пред другима, па отуда и инферналне ситуације у којима се човек налази у животу; болести и ратови, тиранија и инквизиција, нетрпељивости, ускогрудости – то су све чести мотиви Андрићевог приповедачког дела од „Пути Алије Ђерзелеза“, његове прве приповетке, па до неких потоњих приповедака објављених тек пре неку годину („Труп“, „На обали“, „Екскурзија“, „Излет“, „Свечаност“, итд.) (1962: 306).

Наше истраживање, дакле, постављено спрам интерпретативног тропизма *лирско : епско* у Андрићевом стваралаштву, окренуто је питању поетичких мена у раном делу Иве Андрића. Шта се дешава са слободним стихом од прве Андрићеве песме у прози, преко лирских песама до *Ex Ponta* и *Немира*? И даље, може ли се књижевнотеоријски именовати, поетички енкодирати оно што је *на граници лирског записа и слободног стиха*, а које је постало конститутиван поетички догађај у *Знаковима поред пута*? Из задатих питања, крећући се ка генези именована прелазног / несталног облика раноандрићевског дискурса, модел фрагментарности као књижевно-уметничка, филозофска, трансдискурзивна, интермедијална пракса писања подривајући жанровски систем завршених и целовитих форми, указује се и као нужан моменат херменеутичке интервенције у процесима дебиопларизације и дистанцирања од интерпретативне (тоталне) топице лирско/епско, која је имплицитно по/делила Андрићево стваралаштво на разједињене половине. Проблем жанровске и стилске поделе на епско и лирско у опусу Иве Андрића, уочио је још П. Палавестра, напоменувши да континуитет Андрићевог лиризма, „стваралачко претапање и мешање различитих лирских облика у тражењу најприкладнијег начина да се саопшти узнемирена и замишљена интимна исповест“, доказује да „Андрић није од лиричара постао епичар, већ напротив да је он лиричар увек био и остао, мада прерушени лиричар“ (1981: 81–82).

Међутим, назначени проблем не тиче се само својеврсно лаконог академског тропизма у српској науци о књижевности, који се формирао унутар путања рецепције дела нобеловца, већ смера ка ширим перспективама разумевања природе жанра, тј. ка разумевању књижевности у тзв. систему жанрова. А управо је генеративност фрагмената јенских романтичара и њихово постављање питања књижевности као питања самопрезентације посткантовске филозофије, естетског приказивања умственог мимо систематске структуре, како је то обзнанила студија *Књижевни Апсолут* Ж. Л. Нансија и Лаку-Лабарта, подривала аристотеловску жанровску тријаду. Након објављивања њихова књига не подстиче само питање природе односа између књижевности и филозофије већ постаје поприште

сукобљавања дивергентних теоријских ставова о појму књижевнога жанра, тј. о доктрини књижевних родова.²⁰⁵

Наиме, Ж. Дерида 1979. одговара на Женетово разумевање жанровске тријадне организације на међународном симпозијуму у Стразбуру о књижевном роду (*Le Genre*), управо у време након објављивања монографије о теорији књижевности немачких романтичара, чије је издавање затражио Цветан Тодоров (Цветан Тодоров, 1939–2017). Односно, на почетку осме деценије 20. века у часопису *Poétique* под уређивачком палицом Ж. Женета и Ц. Тодорова (посебно након 1974. године), у коме суделују Ж. Дерида, М. Бланшо и Лаку-Лабарт, створен је простор за промишљање односа књижевности и филозофије који постаје платформа за „реинтерпретацију модерне под знаком немачког романтизма“ (Lorent 2020: 5²⁰⁶). Лаку-Лабарту се придружује Нанси пошто усвоји сугестију Тодорова да се уместо превођења песничког дела Ж. Пола (Johann Paul Friedrich Richter, 1763–1825) посвети превођењу Шлегелових фрагмената (Исто: 8). Међутим, након публикације *Књижевни Апсолут*, како показује Фани Лорен (Fanny Lorent) у раду „Genèse et réception de *L’Absolu littéraire*. Les échappées d’une commande“, уредници, Ж. Женет и Ц. Тодоров држе се по страни, тј. мимо идеолошког и естетичког концепта који заступа филозофски двојац. Већ наредне, 1979. године Ж. Женет објављује, на основну чланка «Genres, “types”, modes» из 1977, *Introduction à l’architexte* (Увод у *архитекст*²⁰⁷), студију у којој реконструира порекло родне тријаде жанровске структуре. Развезујући епистемолошки чвор „теорије о три фундаментална жанра“, епско/лирско/драмско, који је настао у „срцу западне реторике“, Женет инсистира на модернистичкој интервенцији и реинтерпретацији која је инспирисана романтизмом. Враћајући се изворним античким текстовима Платона, Аристотела и Квинтилијана (Marcus Fabius Quintilianus, први век н. е.), дајући исцрпан хронолошки преглед разумевања жанровског питања до 20. века, француски наратолог износи епистемолошку нестабилност појмова (лирика, епика, драма) који се у савременој теорији често узимају „здро за готово“. Оно шта М. Бахтин (Михаил Михаилович Бахтин, 1895–1975) 1938. види као неупитну хармонију жанрова у класичним поетикама Аристотела, Хорација (Quintus Horatius Flaccus, 65. п. н. е. – 8. п. н. е.) и Боалоа (Nicolas Boileau, 1636–1711), које су непоновљива целовита пуноћа и неисцрпна поетика (Bahtin 1989: 438; уп. Genette 1992: 1–8), у истраживању Ж. Женета, описано је терминолошком перфорацијом. Како се Женетова оптика задржава по површини материјалности филолошких докумената, учвршћујући морфолошки разгранато стабло књижевних жанрова на уштрб широко распрострањене тропске гране, његов *архитекст* је пре археолошко издвајање скрајнутих, заборављених чињеница са полица историје реторике и поетике него ли мисаоно задирање у реторско-онтолошку, антрополошку утемељеност појма *жанр*. „Подсећајући на ове често непознате очигледности, нисам никако имао намеру да књижевним жанровима порекнем сваку 'природну' и трансисторијску основу“, бележи Женет. Наравно,

²⁰⁵ Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866–1952) у књизи *Поезија. Увод у критику и историју поезије и литературе* (*La poesia*, 1936) истиче однос прескриптивичког и уметничке праксе у теоријској мисли. „Граматичке схеме, дефиниције из речника“, напомиње италијански историчар уметности и естетичар, „морају бити схваћене с опрезношћу, не као заповест, већ као подсећање и упозорење да се води рачуна да извесни одређени изрази постоје и да се њихова реалност, делотворна као свака реалност не може занемарити“. Међутим, укрупњавање перцептивичких схема у критици литературе чини штету, јер „критика, постојања у критеријуму родова, запушила је уши пред песмама сирена чаробница и предавала се, неумољива, својим узвишеним пословима извршитељке правде у покорности разуму, несвесно пародирајући Платона који је из своје државе протерао песнике, ожалостан, али неумољив, јер га је 'логос' на то приморао“ (1995: 132–133). Отуда, мимо свих подела и апстрахованих структура, треба изнова и изнова афирмисати недељивост лепоте, „једину категорију суда“ (Исто: 93).

²⁰⁶ Број цитираног места у раду Ф. Лорен „Genèse et réception de *L’Absolu littéraire*. Les échappées d’une commande“ односи се на број параграфа који је преузет из ПДФ-а, са е-адресе <https://journals.openedition.org/contextes/9651>.

²⁰⁷ Мирјана Миоциновић 1983. преводи делове Женетовог рада на страницама *Књижевне критике: часописа за савремену југословенску књижевност*, видети: Ženet 1983, Ženet 1983a.

инсистирајући на „односу инклузије који повезује сваки текст са различитим типовима дискурса“ (1983а: 84), аутор, потврђујући *природност основе*, устаје против метафизичке природе књижевности која се стапа са хоризонтом Апсолутног у *двосмисленом/неразлучивом* додиру са филозофијом, те је јасно да његова методолошка монолитност потиче од дистанце према модернистичкој, пост/романтичарској вулгати.

Када се пак Жак Дерида у реферату *La loi du genre* [*Закон жанра*] окрене питању књижевног рода и високој ниши под којом се формирају појединачни књижевни жанрови и врсте, он одмах на почетку истиче нешто ваздушасто, *ехоично*, нешто неодрживо (до границе смеха) у захтеву немешања жанрова:

НЕ МЕШАЈТЕ жанрове.

Нећу мешати жанрове.

Понављам: не мешати жанрове. Ја то нећу чинити (1980: 251²⁰⁸).

При чему, када се аутор/говорник повуче од својих говорних чинова који остану да одјекују, међу слушаоцима се појављују две могуће претпоставке о значењу операције „немешања жанрова“. У једном случају може бити речи о фрагментарном дискурсу – аутор је изрекао, описно, не обавезујући се ни на шта, на неутралан начин, без оцењивања, препоруке, не присиљавајући друге на строгост у избору, дакле, само објединивши праксу „немешања жанрова“ у фрагментарном исказу. Будуће време, вели Ж. Дерида, „овде описује оно што ће нужно уследити као догађај, али то мене не присиљава ни на шта“ (Isto: 252²⁰⁹). Друго разумевање, друга врста слушања, међутим, исказ „не мешајте жанрове“ види као ауторитативни подсетник на постојање закона: „Чим чујемо реч *род (genre)*, појављује се граница“, а када се она појави не чека се дуго до норми, забрана (Isto). Тачније, у другом слушању реченица се чује као покорност, заклетва пред законом жанра који и у процесу мешања жанрова потврђује аксиом њихове чистоте.²¹⁰ Отуда, говоримо о два појма жанра: неутралан појам жанра – *констативан* и други појам, жанр као неко правило које треба поштовати – *перформативан*. Како њихово стапање није могуће, о жанру говоримо као о *противуречном* и *амбисалном појму* (Milić 1987: 123–124).

²⁰⁸ Деридин текст преузет је са сајта: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>. Штампано издање је доступно и у књизи: *Glyph VII*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, стр. 176–201.

„NE PAS MELER les genres.

Je ne mêlerai pas les genres.

Je répète : ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas.

Supposez maintenant que je laisse ces énoncés résonner tout seuls.

Supposez : je les abandonne à leur sort, je libère leurs virtualités aléatoires et les livre à votre écoute, à ce qu'il leur reste et que vous lui donnez de mouvement pour engendrer, sans que je me tienne derrière eux pour en répondre, des effets de toute espèce.

J'ai seulement dit, puis répété : ne pas mêler les genres, je ne les mêlerai pas.“

²⁰⁹ „Le temps du futur décrit alors ce qui va sans doute avoir lieu, comme vous pourrez le constater, mais il ne constitue pas pour moi un engagement.“

²¹⁰ Новица Милић (1956) у раду „Појам хибридног жанра у савременим књижевним теоријама“ из 1987. дели слично полазиште, пратећи проблем хибридности у теоријском потезу од М. Бахтина, преко Н. Фраја, па све до Ц. Тодорова, М. Бланшоа и Ж. Дерида. У закључку есеја, аутор наглашава да је говор о хибридности жанрова суштински плеонастичан, јер историја књижевности, теорија родова не поседује аријевски савршено чисто дело, непомућеног рода: „Теорија жанрова *описује* жанрове, јер их *задаје* као правила, и она као *правило* има ово задавање правила. То је све. Као хибридни жанр, спој правила и описа, она је и сама опис једног противправила; не прописивати, но описивати. Она мора да постави то немогуће правило – хибрид – да би га оповргла тиме што је поставити правило чистог жанра, и тиме говорити о жанровима, установити сопствени језик. А тиме што не може да пропише хибрид, или, друкчије речено, тиме што прописујући хибрид изневерава себе као теорију, она болно и драматично указује на фундаменталну истину коју нам открива свака теорија свесна својих основа: да је правило истине да нема истинског описа тог правила.

Или да је истинско фиктивно: књижевно“ (1987: 124; ауторска истицања).

Оно што Дерида назива *законом закона жанра* изграђено је на *економији паразита, учешћу без припадања*. Смештајући се на страни која је страна „терминолошкој опијености“ и „бујности таксономије“ каква је природна мисли аутора *Фигура*, са свешћу о *Књижевном Апсолуту* као догађају уз чији текст додаје своје напомене, Дерида одбацује могућност постојања књижевног жанра, и то у корист бланшоовских покрета *претапања, закона преливања* (256). М. Бланшо је, наиме, 1971. издао *Le livre à venir* где поводом Џојсовог тзв. одступања од романеског жанра, пише:

Све се дешава као да, у романеској књижевности, а можда и у читавој књижевности, никада нисмо у стању да правило препознамо осим преко изузетака који га укида: правило или тачније средиште чије је извесно дело – неизвесно потврђивање, манифестација већ деструктивна, тренутно и ускоро негативно присуство (1971: 160; цит. према Milić 1987: 119).

Истовремено и двоструко кретање према и од жанра омета установљење закона дефиниције. И романтизам, вели Дерида, кога Женет оптужује за погрешку, не може се више дефинисати на начин једноставне епохе у историјској путањи, јер је он „понављање набора који се сами по себи спајају, повезују“, делећи *genos*, великодушну моћ рађања и *physis*, припадност генеалогiji, класификацији кроз жанр, „вишак жанра“, „преливања жанра“. И ова расправа може бити *ефекат романтизма*, напомиње филозоф (258–259). Дакле, Деридини приговори на могућност жанровске класификације дати су не само због стваралачке продуктивности и богатства, коју поседује књижевни текст одређене епохе, већ због *начина* самог учешћа, партиципације у жанру – припадања без припадности, ефекта кода и генеричког знака. Означивши себе као жанр, текст се повлачи од њега (264²¹¹).

Деридина нефигурабилна фигура на месту закључка оставља трајно отворен простор тексту пред „смртним звонима генеричности“ (265), јер род је у свим жанровима могао играти игру принципа поретка, аналогija, идентитета и разлика, смисла и разума, али текст Приче²¹² разоткрива лудило жанра. Њено писање га порађа у најблиставијем смислу, вртећи ружу жанрова (*la rose des genres*), прекривајући ивице које раздвајају књижевне модалитете и родове, ивице које су поделиле литературу од других форми исказа (287).

Идући трагом полемике Женет–Дерида, примичући се бланшоовском закону који и није закон, пламтећој ружи књижевности што у самоизмицању, рађању у тренутку нестанка обликује своје биће, указали смо на домете књижевноисторијског и књижевнотеоријског разумевања проблема рода/жанра који је пак израстао на позадини процеса рецепције јенског романтичарског дискурса с почетка осме деценије у француској култури, тј. из процеса проблематизације односа феномена фрагментарности и литерарности, с једне стране и односа филозофије и књижевности, с друге. Премда се разнолика и драгоценна читања Андрићевог опуса у последњим деценијама 20. века и с почетка 21. нису огледала у дискурзивној оштрини књижевно-теоријске полемике о концептуалности рода, управо покушај да се жанровски дефинишу његове ране књиге *Ex Ponto*, *Немири*, а потом и постхумни *Знакови поред пута*, тј. да се у целини стваралачке праксе опише овај сегмент Андрићевог рада, кристалишу фигуралне црте измичућег жанра фрагментарног писма – његове тангенционалне тачке на кривама поетичких и жанровских система. Дакле, без

²¹¹ „Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du trait de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. Si la remarque d'appartenance appartient sans appartenir, *participe* sans appartenir, *la mention de genre ne fait pas simplement partie du corpus*.“ (ауторско истицање)

²¹² Дерида овде интерпретира Бланшоову књигу *La folie du jour* (1973).

намере да изнесемо аргументе о користи и штете теоријске атрибуције књижевних жанрова у рецепцији дела И. Андрића, описаћемо генеалошку линију разумевања дискурзивних модалитета његовог раног стваралаштва како бисмо се приближили тајни његове лирике – „специфичној динамици која не робује сама себи“ (Bandić 1963: 47).

Александар Петров (1938–2021) у студији *У простору прозе. Огледи о природи прозног израза* (Београд: Нолит) из 1968. анализира записе *Ex Ponta* у кључу поетског израза у прози као својеврсни вид поетичко-естетичке категорије поетског и имагинативне делатности. Иако издваја примере који се називају и читају као песме у прози са одговарајућом анализом композиционе и ритмичке схеме, те графичке знаковности као носиоца *лиризма* андрићевске реченице, аутор задржава терминолошку одредницу *запис* (42–67). Дефинисавши три основне групе записа: дневничко-есејистички и записи новелистичке тенденције, дакле, као малу *књижевну форму*, А. Петров у њима проналази *оријентацију на фрагмент*, тј. остваривање „распона од коначног до бесконачног (у романтичарском смислу)“, примењујући дефиницију фрагмента германисте Вилперта²¹³ (Gero von Wilpert, 1933–2009) као свесне књижевне форме. Како је суштина поетског, „у одређеној активности имагинације, која је условљена одређеном структуром“, А. Петров закључује да је „фрагмент 'формула' поетског у записима *Ex Ponta* (а то се исто може рећи и за записе *Немира*)“, те да се и у већим прозним целинама уочавају сегменти који „имају тенденцију да се уобличе у засебне фрагменте“, не губећи ништа од свог значења (95–96). Интерпретација Александра Петрова, издвајајући суштину поетског у прозном дискурсу, ситуира феномен фрагментарности у домен дискурзивног проводника, преносиоца значења са појединачног на општи план, из затворене целине (конкретног) дела у отворену структуру семантичких низова са тзв. универзалном вредношћу.

Жанровски двогубе примере које аутор наводи из приповетке „Јелена, жена које нема“, „Пут Алије Ђерзелеза“, те романа на *Дрини ћуприја* итд., који, дакле, могу бити и одломак/фрагмент и везани текст унутар књижевног дела уочио је и Душан Маринковић (1949). Овај изучавалац раног дела Иве Андрића у каснијем, прозном делу српског нобеловца проналази фрагмент као жанр, али тек пошто је престао бити фрагментом:

У Andrićevim proznim djelima, na primer, ima takvim mjesta koja svojom poetičnošću odstupaju od uobičajenog postupka i odlikuju se većom ili manjom samostalnošću. Ti fragmenti u prozi karakteristika su Andrićevog umetničkog postupka uopće, ali izdvojeni iz većeg proznog teksta mogu samostalno stajati i ne doživljavaju se kao fragmenti nego kao celina za sebe. Jezik u njima funkcioniра drugačije nego li u djelu kome je fragment samo dio. Међутим, интересантна је појава да *istrgnut iz veće cjeline fragment prestaje biti fragmentom; postaje žanrom* па се размићу и релације између ријечи (1984: 42; истакла А. П.).

Оно што Д. Маринковић овде на нивоу дискурзивне интуиције назначавача одредиће, видели смо, Д. Меланфи у раду „Fragmentality (thinking the fragment)“. Уколико фрагмент одговори *позиву на форму* који га изнутра опседа, мами попут аутодеструктивне силе да се самоизложи, он се неминовно прекида (1998: 83). Ако се, дакле, фрагментарност захвати кодификацијом жанра, она губи сопствени онтолошки статус (*informé*). У дисјунктивном суду *или–или* (жанр или фрагментарност) Маринковић изабравши право на жанр, међутим, задржава мисао на фрагмент као *могућу* форму, па тако у есеју „Uloga proznog fragmenta u

²¹³ Г. фон Вилберт је аутор речника књижевних термина *Sachwörterbuch der Literatur*: Иако А. Петров не назначавача изворник, оставља део Вилбертове дефиниције фрагмента: „Одређени фрагменти као свесна књижевна форма показују бесконачност предмета или теме, која у конкретном обликовању може да буде само уже изложена“ (1968: 94).

delu Ive Andrića“ из 1981.²¹⁴ аутор појашњава поетичке условности стилематског и семантичког осамостаљења одломака – *фрагментоморфност* андрићевског наратива:

Andrićeva proza nije fabulativna (ili je to veoma rijetko), ona ne plijeni dobro sačinjenom i provedenom pričom, nego je priča tek povod da bi se ispričao jedan smisao. Zato njegovi romani i pripovijetke obiluju fragmentima esejističkog tipa i aforizmima, oni „zarobljavaju“ junaka, depersonalizuju ga. Junaci nisu osamostaljeni na način kao što su to junaci poslednjih šezdesetak godina – stupanj samog pripovedanja određuje im autor. I upravo u tim fragmentima i aforizmima, tim kondenziranim iskustvenim porukama, uvodi u svoje delo mudrost ironizujući junakove iskaze i proširujući draž svoga pripovedanja (1981: 228).

Наравно, јасна је реторско-онтолошка залеђина премиса које аутор излаже – пасивни дискурзивитет литературе, текста у односу на смисао који долази извана – из саме ауторске воље да ток приче, јунака подјарми унапред задатој логосоцентричној схеми. Но, овде нам није толико важан, премда он по себи јесте пресудан, фокус на вишак рефлексивности који продукује *мисао* књижевности, која се задаје тек пошто настане у нужности и неодгодивости своје процедуралности, већ интерпретативно, књижевнотеоријско тежиште да се фрагментарност одреди као жанр у односу на линију спуштања, довођења (универзалног/тоталног) смисла у текст и истовременог осамостаљења захваћеног смисла у односу на појединачно дело. Напослетку, и сâм ће аутор, пишући текст „Rani Andrić u konetkstu književnosti svoga doba“ за двоброј часописа *Gesta* 1983. године, назначити динамичну црту отворености, трагалачку црту смисла књижевности И. Андрића – њену неосмишљеност: „Literarna zbilja Andrićevih tekstova inzistira na svojoj neosmišljenosti. Andrićevo stvaranje nije traženje odgovora, a pogotovo ne prema modelima iz izvanliterarne zbilje, nego žudnja za dovođenjem svesti do spoznaje o svojoj usamljenosti, očajnoj ljudskoj egzistencijalnoj upitnosti“ (97). Андрић *dijalogizira*, вели аутор, смисао прозног и лирског, изневеравајући „totalitet jedne svesti“, те „u njegovoj umetničkoj radionici *istodobno žive diskurzivno i lirsko*“ (Isto: 98; истакла А. П.).

Уметнички говор првих Андрићевих књига је дијалогичан, јер помера, нарушава, доводи у питање жанровске карактеристике књижевних облика (Isto: 99). Наиме, Маринковић попут Радована Вучковића у *Великој синтези* маркира поетичку сродност *Дневника о Чарнојевићу* (1921) М. Црњанског, *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома* (1921) Растка Петровића – сродност на „novom proznom oblikovanju“ који је утемељен „na lirskom diskursu“ (Marinković 1983: 96; Вучковић 2011: 297). Међутим, утемељеност на лирском дискурсу двојица аутора различито артикулишу: Радован Вучковић говори о морфолошко-синтаксичким вредностима уметничког језика, о уделу библијског стила код Андрића и Петровића, те о дневничким цртама прве Андрићеве књиге, док Д. Маринковић скреће пажњу на поступак нарушавања „хармоничног књижевног дискурса“ / „затворене форме“ увођењем лирског дискурса који је већ био познат у делу А. Г. Матоша, Милутина Ускоковића, Петра Кочића, Динка Шимуновића (Marinković 1983: 96):

I za *Ex Ponto* i za *Dnevnik o Čarnojeviću* karakteristična je fragmentarnost, a ona je omogućena novom koncepcijom pripovjedača i lika te govora. I za jedno i za drugo djelo značajno je da izriču lirski doživljenu literaturnu zbilju. Slika zbilje ne

²¹⁴ Занимљивост је да Душан Маринковић истоветни текст штампа у оквиру монографије *Рано дело Иве Андрића* уз уводну напомену: „Одјелјак *Fragment u djelu Ive Andrića* уврштен је у рад, иако може стајати самостално и *potpuno 'ne pripada' zadanoj temi*, да би се указало на то да је Andrić стечено искуство и те како користио у свом каснијем стваралаштву. О аспектима лирског у прозним djelima *nije se govorilo*, јер то је веома добро учинио Aleksandar Petrov у расправи *Poetsko u Andrićevoj prozi* (1984: 8; истакла А. П.).

tvori se čvrstim osloncem na fabulu realističkog tipa, jer se vrijeme ne shvaća linearno i među događajima se samo pokadšto uspostavlja smisljena uzročno-posljedična veza to je veza bitno lirskih, fragmentarnih izričaja. Fragmentarnost se doduše dovodi u vezu s dnevničkom strukturom, ali se ne radi o tome, jer: niti *Ex Ponto* niti *Dnevnik o Čarnojeviću* ne dovodimo u vezu s dnevnikom kao samosvojnomo proznom žanru, već s romanom i pripovijetkom. Svijet se više ne da osmisliti kao cjelina, on se kao vatrometne krijesnice rasuo i svaki dio samo čuva slutnju uspomene negdanjeg jedinstva (96).

Симптоматично је, међутим, да након споменутих есеја, аутор штампа студију *Рано дело Иве Андрића* (1984) у којој прве Андрићеве књиге жанровски сагледава искључиво као песме у прози, одбацујући могућност појмовног означавања фрагмента као облика књижевног исказа, „За нас је *Ex Ponto zbirka pjesama u prozi*“, назначава Д. Маринковић на почетку анализе Андрићеве прве књиге, „[у] пјему се налазе сви типови пјесама у прози: од пјесме до приче“. Међутим, већ страницу потом аутор записује, пошто је утврдио процес осамостаљивања појединачних текстова:

Ex Ponto se zato može читати на два načina: а) као прозно дело необично структуре и б) као djelo у којем се сваки поједини текст чита самостално. Подржава ли се читањем свијест о томе да се чита прозно djelo, онда се сваки појединачни текст modificира: елементи прозног избијају у први план. Интереснатно је да у том случају cijeli niz пјесама у прози постаје мање cjelovit, постаје fragmentom па се potpora и zatvaranje тражи у текстовима који сlijede: fragmenti jedan други nadopunjuju. У другом случају tekstovi су самостални и могу се прихваћати као самосталне cjeline (1984: 63–64).

Аутор, дакле инсистира на жанру *песма у прози*, тражећи интерпретативно прибежиште од „нецеловите, незавршене форме“ коју назива фрагментом. Наиме, Д. Маринковић је, читајући Христићев текст о фрагментарном исказу, дословно схватио природу отворености фрагмента: „Hristić pod fragmentom ipak podrazumeva nešto nedovršeno“, истовремено му одричући лирски потенцијал (премда се Ј. Христић јасно позива на француске песнике, на А. Мишоа и Р. Шара): „Očigledno da Hristić misli na prozni fragment [...]“ (Isto: 36–37). Такође, Маринковић одбацује и термине *запис* и *цртица* са појмовног становишта жанра песме у прози [не и природе Андрићевог текста], јер се њима подразумева мали облик који „se ничим не карактеризира“ (Isto: 37). Међутим, када посматра улогу прозног фрагмента, аутор препознаје његово *песничко порекло*:

У romanima и novelama otkrit će се оријентација на fragment, посебно на fragment esejističkog tipa, dok се тенденција к poetskom otkriva у краћим novelama и lirskim prozama. Fragment је управо погодан, sretno pronaden и iskorišćen. (Svoj izvor fragmenti имају у пјесми у прози којом се Andrić srećno служио још од *Ex Ponto*, nasljedovanje је iskustva stečenog у првој stvaralačkoј фази. [...]) (Isto: 102).

Сагледано мета­критички, Маринковићево тумачење у студији *Рано дело Иве Андрића* одвија се у парадигми хегемоније мисли о целовитим, довршеним формама, те се унутар оваквих епистемолошких оквира феномен фрагментарног и не може уочити као засебна, „отворена“ поетичка појава:

Пјесма у прози именује се и fragmentom, али ни тај термин није најпогоднији јер у себи садржи одређење које пјесми у прози у потпуности не припада. Пјесма у прози није dio

neke veće cjeline, izgubljene ili hipotetične, nego oblik koji teži da bude „zatvoren“. Fragment je „otvoren“ i ma koliko da bi bio cjelovit, ne može sam sebe zatvoriti (Isto: 36).

Схвативши фрагмент као искључиво прозни жанр, термин се „не чини погодан за означавање pjesme u prozi као жанра“ (Isto: 37). На овај начин аутор завршава кратку расправу о појмовном односу песме у прози и фрагмента (Isto), сачувавши пак фрагментарност за описивање процеса поетизације у Андрићевој прози – за одређење жижне тачке „prelamanja svih bitnih značajki dela“ (Isto: 104).

Ова врста књижевнотеоријског лелујања око статуса фрагментарног, коју запажамо у истраживањима Д. Маринковића у временском луку од 1981. до 2003, само потврђује радикалну онтолошку издвојеност и наджанровски статус феномена фрагментарности – *струјање расцепа* (уп. Mellamphy 1999: 83) у књижевнотеоријском дискурсу, што провоцира појачану интерпретацију и потрагу за херменеутичким тежиштем. Фрагмент, забележио је Дан Меламфи, није никакво стабилно биће, већ је биће постајања, „и у овом постајању оно јесте увек у пролазу (*in passing*)“ (Isto: 92). Но, то што струји дискурсом, оставља за собом многоструки, унивокни шум у настајању који се (неминовно) одбија од дискурзивних решетки, а начин на који одзвања, на који је чувен одређује његово описивање. Тако, на пример, промишљајући о могућностима фрагмента као жанра Мишел Гајар (Michel Gaillard) у есеју „Le fragment comme genre“ [„Фрагмент као жанр“], који је штампан у 120. броју часописа *Poétique* за 1999. годину, одбија његово одређење у смислу књижевно-теоријске есенцијализације. Наместо традиционалног жанровског дефинисања и типологизације, аутор предлаже проучавање фрагмента спрам перспективе читања, јер и читалац и аутор сносе исту одговорност, ако је фрагмент жанр: „si le fragment est un genre, l’auteur et le lecteur en portent à parts égales la responsabilité“ (1999: 391). Прецизније, аутор поручује (попут немачких романтичара) да је фрагмент истовремено фигура писања и фигура читања, јер је фрагментација текста, моделирање и реинтерпретација значења, дискурзивност поретка који је оставио аутор у надлежности читаоца, најављујући у одређеном смислу теоријски приступ К. Елијас у студији *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*. Дакле, питање да ли је појединачан текст у књижевности одређен као фрагмент тиче се првобитно читалачких перформанси. И зато, када Д. Маринковић 2003. године саставља предговор²¹⁵ за издање *Ex Ponta* и *Немира* (Загреб: Конзор), сумирајући резултате књижевно-критичког тумачења,²¹⁶ пише да је прво дело нобеловца

[...] knjiga pjesama u prozi, lirskih proza, ispovjednomolitvenih zapisa, kratkih priča i lirskomeditativnih zapisa. Podijeljena je u tri nenaslovljena poglavlja (ciklusa): prvi ima 26, drugi 25, treći 88 zapisa (fragmenta); sa završnim Epilogom, dakle, 140 zapisa. Zapisi su međusobno odvojeni naglašenim bjelinama i jedino je posljednji (Epilog) naslovljen.

²¹⁵ Предговорни текст „Андрићева лирска потрага“ доступан је на е-адреси: <https://fenomeni.me/ex-ponto-i-nemiri-andriceva-lirska-potraga-tema-andric/>, одакле су и наши цитати у раду.

²¹⁶ „Milan Bogdanović govori o »lirizmu tekstova koji su pisani prozom, tj. proznom rečenicom«. Nikola Milošević govori o »knjizi stihova« i o »pesničkoj prozi«, a D. Živković o »lirskim isповestima«, »lirskom zapisu«, lirici i lirskoj prozi. Za Franju Grčevića to su lirske proze, a za Radovana Vučkovića pjesme u prozi i dnevnički zapisi. Aleksandar Petrov smatra također da se radi o pjesmama u prozi i lirskoj prozi. Sumarno: pojmovi pjesma u prozi za prve dvije Andrićeve knjige i termin pjesnička (lirska) proza najčešći su oblici. Fragmentarna kompozicija teksta i poneke osobine pojedinih zapisa navodila je kritiku da govori o tome kako je *Ex Ponta* niz prikrivenih dnevničkih zapisa i da se njihovim pukim adiranjem oblikovao svojevrsan hibridni proznolirski tekst. Drugo mišljenje zastupa stav da je to zbirka pjesama u prozi i lirske, odnosno lirkorefleksivne proze i da autor nije imao nikakvu namjeru da formira veću jezičnu strukturu, nego bi se ona konstituirala tek na razini intencionalnog učitanja elemenata prozne strukture“ (Marinković 1984: 59, 2003).

Квалификацијом да су то махом лирско-рефлексивни записи покушало се, појашњава аутор, с једне стране, „odrediti njihov žanrovski oblik (fragmentarna struktura komponirana malim formama)“, а са друге, темељни стилски комплекс. Пропитујући однос између поезије и прозе у раном стваралаштву, Андрић је „neizbježno »kliznuo« u lirski i prozni zapis što će rezultirati *Ex Pontom* i *Nemirima* i ostati trajno obilježje njegove poetike i u velikim proznim strukturama“ (Marinković 2003: интернет; истакла А. П.; уп, Marinković 1984: 59).

Са друге стране, напоменули смо, Радован Вучковић у студији *Велика синтеза* о Иви Андрићу поводом *Ex Ponta* и његовој форми говори као о дневничкој, хибридној форми лирске прозе која је, међутим, сродна приповедачким фрагментима М. Ускоковића и дневничким забелешкама И. Секулић:

Још је Милутин Ускоковић своје прве приповедачке фрагменте (*Под животом*, 1905. и *Vitae fragmenta*, 1908) написао у стилу кратких скица лирске прозе. [...] Слична је збирка кратких приповедака *Сапутници* (1913) Исидоре Секулић. Но, за разлику од Ускоковићевих кратких сентименталних лирско-прозних записа, које је диктирала сентиментална емоција, Исидора Секулић писала је, како су то приметили још Скерлић и Матош своје *Сапутнике* са наглашеним смислом за рефлексiju. [...] Неки од тих записа подсећају на праве дневничке забелешке (као што је то, на пример, „Литургија“) и слични су и расположењем и обликом неким деловима Андрићевог *Ex Ponta*.

Има се утисак, када се *Ex Ponta* пореди са овим књигама, да је у Андрићевом делу синтеза емоција и рефлексija чвршћа, да је остварена уз велико учешће стварне патње која је у сваком исказу, у виду богате и местимично барокне и реторичне сликовитости, позајмљивала изглед нечег новог, што није само рефлексija ни чиста емоција. *И на том новом и другачијем синтетичком лирском облику, који је преображавао песникова лична расположења у нешто више, заснивала се моћ дејства овога дела у оно време када се појавило (а и данас): моћ чија тајна лежи у изузетној сензибилности и оригиналности писца који га је створио* (2011: 123–124; истакла А. П.).

Иако аутор поближе не појашњава поетичка својства забелешки, фрагмената као ни њихову улогу у конституисању „новог синтетичког лирског облика“, његов реторски и књижевнонаучни исказ открива дискурзивно присуство, деловање фрагментарног у формирању критичко-методолошке, интерпретативне апаратуре у приступу раном стваралаштву И. Андрића.

Међутим, овај нови и другачији, синтетички облик на који упућује Р. Вучковић, проучаван је и надаље у контексту песме у прози. Премда је Душан Маринковић 2003. имплицитно кориговао закључак о жанровској природи *Ex Ponta* изложен у студији *Рано дело Иве Андрића*, појмовно обухвативши разноликост поетичких облика првог Андрићевог дела кровним термином лирско-рефлексивни запис, његова првобитна анализа, али и претходна разматрања Милоша И. Бандића *Ex Ponta* и *Немира* као збирки песама у прози на страницама студије *Иво Андрић: загонетка ведрине* (1963: 47–48) трасирала су пут потоњим истраживањима. Тако Бојана Стојановић Пантовић (1960) у књизи *Песма у прози или прозаида* (Београд: Службени гласник), штампана 2012. године, уочава фрагмент као облички чинилац, али га жанровски и поетички подређује истраживању песме у прози, маркирајући његову особину (жанровске) трансгресивности, прекорачења поетског језика и приближавање другим кратким прозним облицима:

У главни цртама она [песма у прози, прим. А. П.] се може означити као *кратак састав (фрагмент, микроцелина)* која се од лирике пре свега разликује по спољашњој форми, која је најближа ритмичкој и лирској прози. Њен основни израз није стих, већ исказ, односно реченица. [...] У погледу дужине, песма у прози креће се у распону од сасвим кратког фрагмента, до текста дужине странице, или две, у неким случајевима и дуже“ (2012: 12–13; истакла А. П).

Песма у прози се, дакле може означити као фрагмент (по мерилу дужине текста²¹⁷), али фрагмент није увек песма у прози, јер иступа од ритмичко-музикалне организације која јој је својствена. Додељујући фрагментарном *протожанровски* статус, Бојана Стојановић Пантовић и када је реч о делу Иве Андрића, оставља мимо истраживачког фокуса поетичко-естетички динамизам слободног стиха и процедуралност фрагментарног писма (уп. Палавестра 1981: 160), иако су детектовани „различити типови лирских фрагмената“ у књигама *Стазе, лица, предели, Шта сањам и шта ми се догађа, Знакови поред пута, Свеске* (Isto: 102).²¹⁸ Књиге *Ex Ponto* и *Немири* према мишљењу ауторке структурисане су „путем монтажно-тематског уланчавања“ облика песме у прози, „који су драматуршки и композиционо у њима различито постављени“ (Isto: 102), с тим да Андрићева књига из 1918. „[у]пркос сегментованој структури фрагмената“, њена „целина текста има своју драматуршку структуру, у којој су utkани поједини типови песама у прози“, док су „есејистички делови ове збирке најчешће проткани афоризмима, коментарима и резновањем, тенденцијом која ће махом превладати у збирци *Знакови поред пута*“ (Isto: 104).

Занимљиво је, на пример, да наводећи примере артикулације прозаиде у делима савремених српских аутора, Бојана Стојановић Пантовић каже како је песма Злате Коцић (1950) „Ледени крст“ *фрагментарна песма у прози*, док се у делима Сан рата (1980), *Расе* (1983) Немање Митровића (1960) примећује присуство фрагмента као *жанровске фигуре* која се поиграва „конвенцијама нашег читања“ (Isto: 122, 154). Међутим, и ту је приликом одређена процедуралности фрагментарног феномена симптоматично поновљена идеолошка замка романтичарске идеологије о фрагментарности, с једне стране и клопка хегемонијске мисли о целини: „Фрагмент, *део који метафоризује изгубљену целину од епохе романтизма до (пост)модернизма*, данас постаје готово једино могућа текстуална реалност“ (Isto: 154; истакла А. П.). Одавде бива јасно зашто је, на пример, изузето из истраживања дело *Мисли* Станислава Винавера, иако у њему, видели смо у првом поглављу дисертације („Конституисање жанра мисли у српској књижевности модернизма и дискурс фрагментарности. Жанр мисли и (с)мисао једне речи“), постоје аутопоетички искази о песми у прози спрам фрагментарности. Завршни део студије *Песма у прози или прозаида* предочава предуслове проучавања песме у прози, стављајући тачку на релациони однос фрагментарности и кохерентне целине:

²¹⁷ Краткоћа текста или, како пише Андре Гијо поводом Рембоових фрагмената у *Илуминацијама, недостатак потребе за дужином* може бити одлучујући фактор, уколико се под краткоћом, фиксном формом какву има сонет, максима, басна, епиграм, подразумева „одређено затварање текста“ (1985: 192).

²¹⁸ Исто становиште ауторка задржава и у раду „Иво Андрић и европска традиција малих форми“, истичући да је И. Андрић „несумњиво важио као репрезентативни представник жанра песме у прози. Поготово се то односи на приказе и тумачења његових првих књига које су – најпре *Ex Ponto* (1918), а затим и *Немири* (1920), структурисане путем монтажно-тематског уланчавања овога облика, који су драматуршки и композиционо у њима различито постављени. Андрићева животна и поетичка посвећеност стиху, песми у прози и различитим типовима лирских фрагмената (књиге *Стазе, лица, предели* из 1964, *Шта сањам и шта ми се догађа, Знакови поред пута*, 1976, *Свеске*, 1981) такође упућује како на чињенице једног општег књижевноисторијског процеса који еволуира од модерне, преко модернизма и авангарде до послератног (пост)модернизма у српској књижевности, толико и на специфичности једног посве индивидуалног и посебног естетичког и жанровског проседа“ (2022: 195).

Пратећи њен хронолошки развој и моменат самоконституисања као самосталног жанра у француском симболизму, истакли смо да је предуслов схватања песме у прози као двоструке родовске фигуре управо у њеној унутарњој способности да се проучава и са претпоетског и са постпоетског становишта. То значи да су њене релације како према процесима артикулације слободног стиха, тако и према фрагментацији кохерентних, заокружених прозних целина једнако важне (Isto: 159).

Жанровска двострукост прозаиде лежи, дакле, у њеном истовременом односу према стиху и фрагментацији кохерентних прозних целина, што је уочио и Д. Маринковић поводом Андрићевог *Ex Ponta*. Но, уколико ову жанровску двострукост/дијалогичност на релацији стих–исказ поставимо као питање *копрезентности* фрагментарног и лирског дискурса у раном стваралаштву Иве Андрића, односно као процес *неугодног склизнућа* лирског у фрагментарно, онда смо у књижевнокритичком мишљењу начинили места за херменеутички оквир разумевања дискурзивне доминанте, која да би остала доминантна одлика, мора бити потиснута, скривена, како је својевремено учинио Предраг Палавестра у монографији *Скривени песник* (1981).

Проматрајући исповедни лиризам као вид поетичке *целовите, неизменљиве* константе у Андрићевом делу, Предраг Палавестра, подсећа на духовну климу и значај лектире на И. Андрића која је утицала на пишчево опредељење ка згуснутим, исповедним формама:

Као што је за друге песнике његова нараштаја природа Ничеовог филозофског песништва била путоказ ка поетском изразу који првенствено служи сазнању и доноси мисао, исповедна форма Паскалових мисли и Кјеркегорових фрагмената о човеку и његовом положају пред Богом помогла је Андрићу да *од песме у прози и лично обојеног лирског записа начини модел погодан за одржавање континуитета исповедног лиризма*. Претпоставке о католичком утицају и верској традицији босанских фрањеваца у пијетистичком декору Андрићевог младалачког теизма, самотничке скрушености и осећања греха, губе доста од оправданости када се реконструише целокупна духовна и интелектуална клима епохе у којој је Андрић стасао као писац и у којој је афористичка, згуснута и исповедна форма, каква се могла наћи на многим странама, давала не само оквир већ и подстицај за трагичну и меланхоличну мисао о човековом злехудом месту на свету и његовој ништавности пред Богом (1981: 52; истакла А. П.).

А пропо Кјеркегоровог знака²¹⁹ на стваралачком путу аутора *Ex Ponta*, књижевни критичари од Милоша И. Бандића,²²⁰ Р. Вучковића, П. Палавестре, Н. Милошевића,²²¹ чини

²¹⁹ „Andrić je zbog poznate činjenice da je čitao Kjerkegora od vremena svog utamnichenja često dovođen u vezu sa njim i sa filozofijom egzistencije. To se osobito nastojalo pokazati u kritici pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka a sa posebnim osvrtom na njegove romane“ (Vasić Rakočević 2016: 487).

²²⁰ Подсећајући да је И. Андрић у предратном и поратном периоду познавао не само *Или-или* већ и *Дневник једног заводника* С. Кјеркегора, М. Бандић на страницама студије *Загонетка ведрине* напомиње да Андрић није слепо следил данског мислиоца, али да је од њега ипак нешто морало остати: „Од Кјеркегора би могло бити схватање о човеку као синтези бесконачности и коначности, временског и вечног, слободе и нужности, о бескрајности, о неуништовости очајања и патње, о категорији могућности насупрот стварности која измиче рационалном спознавању, о дилеми око прихватања етичког или естетичког вида живота (*Или-или*)“ (1963: 61).

²²¹ У есеју „Андрићева 'бодља у срцу'“ из књиге *Зиданица на песку. Књижевност и метафизика* Н. Милошевић пише:

се, нису доводили у питање његову значајност – то ће учинити сâм И. Андрић у разговору са Милошем И. Бандићем:

„Но, ни то са Кјеркегором није никаква тајна, ни мистерија, већ биографска чињеница. Али, с друге стране, то ипак није била ствар свесног избора, већ случајности.

[...]

Јер, шта би уопште било да се тај податак није најпре појавио у предговору који је Нико Бартуловић написао за *Ex Ponto*? Најзад, уместо Кјеркегоровог дела могло је, исто тако случајно, да буде и неко Волтерово дело. Ја сам међу својим књигама и имао тада и збирку француских љубавних приповедака. У завежљају се, дакле, уместо Кјеркегора, могла наћи књига љубавних прича“ (Бандић 1996: 220–221).

На сличан начин Андрић одговара и Јандрићу, коме је поклатио књигу *Појам стрепње*:

Младом заточнику који је већ био *затрован поезијом*, Кјеркегор је био као мелем, као нека врста духовне утехе. Не бих, додуше, могао да се сложим са мишљењем неких критичара према којима сам се у младости формирао под утицајем Серена Кјеркегора. То не би могло да се прихвати. [...] Али, Кјеркегору дугујем расуђивање о стрепњи, страху и премоћи зла.

Ја сам неке песме писао под извесним његовим утицајем, али не и прозу. Моје је уверење да је овај Данац и данас ближи песницима него прозним писцима. То је ваљда стога што се Кјеркегор бави одређеним стањима душе, а кад је душа у питању, ту песницима морамо скинути капу. Што се мене тиче, не бих могао оповрћи тврдњу да нека места у *Ex pontu* и *Немирима*, у којима се говори о стрепњи и страху душе, нису настала под извесним утицајем Кјеркегора. Али ја сам осетио меру и време када се треба ослободити тог утицаја (1976: 378, истакла А. П.).

Јасна је Андрићева потреба да начини отклон од књижевне критике која попут иследника приступа писцу, тражећи оно „крајње“. Но, склањајући се од интерпретативног притиска успостављања утицајних веза међу писцима, И. Андрић је на почетку одговора о односу према Кјеркегоровом остварењу *Или-или* које је читао као бечки студент пред Први светски рат, изрекао драгоцену признање:

„На страну сад идеје, филозофија, – мене је тада то Кјеркегорово дело првенствено *привлачило као стил, језик, снагом свога песничко-филозофског израза, поетским интензитетом реченице*. Понешто сам одатле и преводио, али у оно време код нас нико није имао интереса то да штампа“ (1996: 221; истакла А. П.).

„И доиста, није свеједно. Рана Андрићева поезија, онако како је у *Ex pontu* уобличена, налази се без сумње у некој вези са субјективистички обојеном, по много чему песимистички интонираном литературом Серена Кјеркегора.

Та веза, наравно, није непосредна и она не треба да нас учини слепим за неке очигледне разлике између двојице писаца. Најтачније би било рећи да је млади Андрић у Кјеркегору могао видети сродну душу, која је, као и он, имала своју »бодљу у срцу«. И у Кјеркегору је било неко дубоко скривено, осетљиво језгро личности, из кога су потицала његова настојања да око себе подигне зид, како би се заклатио од погледа радозналаца. Нимало случајно, Данац је не један свој спис објавио под псеудонимом. И Данцу је сметало проклето лично име и презиме.“ (1978: 155)

Андрића, дакле привлачи снага песничко-филозофског израза, поетски интензитет реченице писца *Појма стрепње* и *Филозофских мрвица* који, по сопственом сведочењу, назначили смо, себе обликује тако да увек *као играч може лако одлепришати у службу мисли* (1998: 221; истакла А. П.). Препознајући се у фигури мислиоца који плеше на жици разапетој изнад буке система, Серен Кјеркегор остаје близак стваралаштву И. Андрића, од ране фазе до *Знакова поред пута* по питањима душе. И то не само због одсуства систематичности и због спонтане фрагментарности,²²² како је приметила Бранислава В. Васић Ракочевић у раду „И. Андрић у светлу егзистенцијализма (*Знакови поред пута* и основе Кјеркегорових и Хајдегерових филозофских поставки)“ већ, одсудније, због флагрантности његовог *песничког језика*, због начина на који, рекао би М. Хајдегер у „Писму о хуманизму“, истина бивствовања долази до језика и мишљење бивствовања доспева у тај језик. Али да би својим казивањем мишљење поставило „невидљиве бразде у језику“, да би мишљење скупило „језик у једноставност казивања“ (2014: 322), оно мора остати у координатама хелдерлинског премера, у поетском стварању као становању – у простору душе.

Руководно начело Палавестриног истраживања – питање о лирском карактеру Андрићевог опуса – одвијајући се у гесту поетичког обједињења дискурзивних пракси од *Ех Понта* до *Знакова поред пута*,²²³ с једне стране, потврдиће песнички (под)тон његовог гласа, а на другој, на онтолошком темељу аутономије исказа, назначиће феномен фрагментарности као засебну процедуралност писма. „Трагање за лирским слојем у Андрићевом делу мора“, пише Палавестра у првом делу *Скривеног песника*, „обухватити *порекло лиризма* и пронаћи песничке и духовне сродности и везе са појавама и токовима у књижевности епохе којој је Андрић припадао“ (1981: 27–28; истакла А. П.). Даље, лирско у Андрићевом делу, сматра аутор *Књиге о Андрићу*, отима се механичком свођењу на одређени жанр или доминантан тон завршене стваралачке фазе“ (1992: 21), јер је првотно Андрићева поезија песничкој струји неоромантизма придодала контемплативно-филозофску компоненту. На плану форме, „њено остварење захтевало је промену и прилагођавање традиционалних песничких облика и усмеравање поезије дискурзивним формама“ (Исто: 48). Премда Палавестра децидирано не говори о фрагменту као модалитету писања, већ о „органиској иманентној Андрићевој склоности ка медитативно-лирској рефлексиви исповедног типа“ (1981: 41), контекстуализација поетичког превоја од песме у прози до „лично обојеног лирског записа“ у обема монографијама о стваралаштву Андрића, упућује на теоријско ослушкивање фрагментарног, микронаративног феномена преко Паскала и Кјеркегорових фрагмената. Та форма, пише Палавестра у *Књизи о Андрићу*:

помогла је Андрићу да од песме у прози и лично обојеног лирског записа начини модел погодан за одржавање континуитета исповедног лиризма. [...] Ту је афористичка, згуснута исповедна форма, каква се могла наћи на многим страницама, давала не само оквир већ и подстицај за трагичну и меланхоличну

²²² „Odsustvo sistematičnosti, kao glavna odlika ove meditativne proze, mogao je biti dug čitanju Kjerkegora, koji je veoma vidno oblikovao Andrića kao pisca a osobito ostavio traga na ovakvom vidu spontanih antisistematskih fragmenata sa same granice filozofije i književnosti“ (2016: 486).

²²³ „Имајући у виду да се лирски слој у Андрићевом делу није испољио само у стиховима и песмама у прози, већ у свему што је по природи изразито лирско и поетски рефлекс субјективног става, самопроверавања и самооткривања у реалном свету као сталном извору психичких узнемирености и духовних катарси, карактер Андрићеве лирике може се одредити на основу неколико поетских облика, својственим и другим модерним песницима неоромантичарског сензибилитета. Највидљивија и најзапаженија лирска особина Андрићева, коју је критика поглавито испитивала на књигама *Ех Понта* и *Немири* и, тек делимично, на основу невелике прегршти ту и тамо објављених стихова и песама у прози – занемарујући дословно бројне лирске, путописне и есејистичке записе, који су, у ствари, прави мејдани његовог *мисаоног лиризма* – свакако је исповедни дух његове поезије.“ (1981: 42; истакла А. П.).

мисао о човековом злехудом месту на свету и његовој ништавности пред Богом (1992: 48–49; уп. 1981: 52).

А мишљење Кјеркегора и Ничеа, говорио је Карл Јасперс на предавањима 1935, да подсетимо: „ствара једну нову *атмосферу*. Они излазе изван свих граница које су пре њих биле саморазумљиве. [...] Они свугде досежу формуле уверљиве *једноставности*“, јер су на заносан начин, свесно живели, „на врелу могућности човековог саопштавања“ (2000: 10, 18–19; ауторско истицање). Њих двојица, „противници системâ“, пише и норвешки историчар идеја Тронд Берг Ериксен (Trond Berg Eriksen, 1945) у монографији *Ниче и модерна*, настављајући Јасперсово разумевање, „експериментишу са формом излагања. Скривају се, маскирају и врло радо користе књижевном уобразиљом“, држећи искреност за главни захтев у писању (2014: 27–28). Отуда, андрићевски дијалог са Ничеом и/или Кјеркегором наступа на нивоу дискурзивног дослуха лирских темперамената и поетичког устројавања фрагментарног писма као заповести унутрашње чистине – исповедног саморефлективног говора и искрености. У једном другом раду поводом деведесет година од рођења И. Андрића, П. Палавестра ће поново прецизирати однос лирског и фрагментарног:

Медитативна својства Андрићеве лирике, остварена у кратким прозним формама дневничких записа, приближила су поетски текст приповедачком. Трансформацијом песама у прози у афористички фрагмент са наративним призвуком, добили су се не украси већ нова мисаона својства, проткана кроз сва Андрићева дела као златна *нит мудрости на којој почива лирски слој* његовог књижевног стваралаштва (2019: 445; истакла А. П.; уп. 1981: 79).

Књижевнокритичко артикулисање „претапања између лирских и дискурзивних облика, у постепеном згушњавању лирске фразе у неку врсту афоризма и субјективно-лирске рефлексије“, које је П. Палавестра дао и на страницама *Књиге о Андрићу* (1992: 78; истакла А. П.), потекло је из простора књижевнотеоријске детекције поетичко-естетичког учинка полиморфног записа, чиме је уклоњена сабласт морфолошке целине и недостатак у рецепцији Андрићевог лирског стваралаштва. Поетички и естетички превој форми *vers libra* ка афористичком исказу, ка флуидним есејистичко-медитативним фрагментарним записима, напослетку, резултирао је теоријом панлирског, фантомског романа чији је „дифузни торзо“, сматра П. Палавестра, „започет још пре *Ex Ponta*“ (1981: 168). Оваквом наджанровском дефиницијом *фантомски роман скривеног песника* аутор обухвата, с једне стране, књижевнотеоријски тешко савладиво учешће лирског у дискурзивним праксама И. Андрића, али и његову обличку *распршеност*, разнородни тип записа унутар „поетичког прстена“ (Јерков 1998: 202–222), у потезу од дневничког, путописног, интимистичког, есејистичког, афористичког записа, док са друге стране, даје један драгоцен прилог херменеутици исповедног дискурса у кључу копрезентности лирског и фрагментарног. Прецизније, иако Палавестра не промишља феномен фрагментарности у раном стваралаштву Иве Андриће, он анализирајући унутрашњу кохерентност Андрићевих записа који творе фантомски роман, бележи: „Андрићев фантомски исповедни роман управо у дифузности и фрагментарности показује неке врло изразите одлике модерног интроспективног романа затворене структуре“ (1981: 178). Лирско и фрагментарно поседује способност само/рефлексије, моћ мишљења, или, како Палавестра рече, способност „одржања континуитета исповедног лиризма“, преузимајући на себе сведочанство о унутрашњем искуству – *говору душе* као поетичком складишту.

Зашто је интерпретативна, књижевно-теоријска интервенција²²⁴ у проширењу појмовног регистра П. Палавестре важна? Понајпре, са становишта конституције фрагментарног феномена у књижевнокритичкој мисли српске књижевности подстицајно је Палавестрино именовање поетичких облика у Андрићевом делу: „есејистички запис“, „путописни запис“, „лирски запис“, „еснички запис“, понегде и „психички запис“, „медитативну забелешку“, „исповедно-медитативни запис“, „лирску прозну забелешку“, „лирску скицу“ и сл. (Isto: 42, 73, 154, 142, 165, 171) чиме опрема алтернативни књижевно-теоријски појмовник за промишљање укупности пишчеве песничке праксе која врхуни у *Знаковима поред пута*. Уклонивши све опипљиве, аутобиографске детаље из „духовног дневника“, сматра П. Палавестра, његова

и последња дневничка својства изједначила [су] се, с једне стране, с песничким записом и песмама у прози, односно, на другој страни, с моралистичком рефлексijом, максимумом и филозофским фрагментом, који се по кругу медитативне исповести враћао изворишту у скривеном интимистичком слоју Андрићевог дела, где су владали унутрашњи, тајни и езотерични закони његове лирске васионе (Isto: 160; додала А. П.).

Палавестра понавља своје већ утврђене књижевнотеоријске погледа на Андрићево дело, имплицитно се супротстављајући жанровским поопштавањима, које настају у аналитичком потезу пренебрегавања феномена фрагментарног и, потом, јер успева да аналитичким поступком обухвати многообличје фрагментарног дискурса,²²⁵ његову *тангенцијалност* (уп. Susini-Anastopoulos 1995: 8, 29). Такође, она врло јасно потврђује да се модел целовитог књижевног дела разумеван унутар аристотеловских размера, почетка, средине и краја не може применити на фрагментарне праксе писања. Међутим, П. Палавестра у својим промишљањима Андрићевог опуса осамдесетих и деведесетих година остаје усамљен, са изузетком студије *Медитативни фрагмент Андрићеве прозе* (1984) Р. Р. Станишића која се окреће разумевању фрагментарних пракси писања, али мимо интерполирања модернистичких фигура и поетичких струјања.²²⁶ Насупрот Палавестри, развија се жанровска хомегенизација фрагментарног дискурса у правцу поетичког установљења *песме у прози*, што показују и студије Д. Маринковића и Бојане Стојановић Пантовић. Тек Крешимир Немец у студији *Gospodar priče: poetika Ive Andrića* (Zagreb: Školska knjiga) из 2013, промишљајући о књизи *Знакови поред пута*, запажа како је њена фрагментарност преузета још од *Ex Ponta* и *Немира* чија се антимаболична дискурзивна активност одвија у кључу: „istodobno dovršena nedovršena i nedovršena dovršena“ (2016: 338; ауторско истицање). Лирско-медитативни фрагмент јесте препознатљив обликотворни елемент у Андрићевом стваралаштву, сматра К. Немец, те

²²⁴ Премда су и други аутори прве Андрићеве књиге описивали као записе, на пример Иво Тартаља у *Путу поред знакова* коментарише да су *Немири* продужетак „низа записа“ из фрагментарног лирског дневника, тј. *Ex Ponta* (2006: 19), Славко Леовац у *Огледима о Иви Андрићу* говори о књизи *Немири*, о њеном средишњем делу, као малим приповедним записима (1993: 21), а Вјекослав Лисе у чланку из *Одјека*, 1972. запажа како је „ова књижица Андрићевих песама и прози одиграла *чудну улогу* у нашој критици“, која јој је било позитивним, било негативним односом према „*необичној књизи песама и прози*“ доделила „*sudbinu zavještanja, zapisa*“ (1972: 14), истичемо Палавестрину улогу због продубљеног поетичког увида у целокупно Андрићево стваралаштво и деликатно разумевање херменеутичке динамике између стиха и записа.

²²⁵ У предговору зборника *Fragments. Entre brisure et création* уредница Франсоаз Давије-Тејлор (Françoise Daviet-Taylor) и уредник Лорен Гурмелан (Laurent Gourmelen) назначили су облику поливалентност фрагмента: „*Un fragment peut néanmoins revêtir d'autres formes*“ (2016: 10; истакла А. П.).

²²⁶ „Поетску прозу чине двије пишчеве прве објављене књиге *Ex Ponta* и *Немири*, а медитативну, углавном, двије потсхумно објављене књиге: *Знакови поред пута* и *Свеске*. И једној и другој прози заједнички је облик у којем је писана – фрагмент, али не фрагмент као дио изгубљене или претпостављене цјелине, већ фрагмент 'као свесна' форма, форма која потпуно остварење налази у самој себи, али исто тако и форма коју је писац редовно експлоатисао за своја обимнија прозна остварења.“ (2021: 7)

[u]poraba lirsko-meditativnog fragmenta pokazala je potentnost, pa čak i eksperimentalni žanrovski potencijal ranih Andrićevih djela, osobito u mogućnosti da se filozofska misao artikulira u obliku liriziranih prozних zapisa. Razgovori s dušom, započeti u zbirkama *Ex Ponto* i *Nemiri*, nastavit će se i poslije da bi u maestralnim *Znakovima pored puta* (1976.), kao dodatnu vrijednost, dobili još intelektualno zrenje, nataloženo iskustvo, životnu mudrost (Isto: 116).

Иако К. Немец уважава феномен фрагментарности као засебну процедуралност писма и поетичко-естетички гест, његово разумевање фрагмента остаје у домену традиционалне апаратуре и појмовног околиша дијалектичке естетике, под притиском односа дела и целине:

Rano oslobođena potrebe za sustavnošću, nošena osobitom dijalektičkom estetikom, Andrićeva misaonost pronašla je u meditativnom fragmentu, u izbrušenoj krhotini, idealan oblik. Vanjska forma i sadržaj čine u *Znakovima* organsko jedinstvo. Jer fragment u sebi krije paradoksalnu dvosmislenost: „demonstrirajući sitrgnutost, slučajnost, osamljenost, pa i izgubljenost, upućuje na dubinsku (skrivenu, u prvi mah neočitu) povezanost s općim, univerzalnim, iskonskim, pa i fatalnim“ (Užarević, 2002: 42). Stoga se narav fragmenata najbolje može odreditи figurom antimetabole: on je istodobno dovršena nedovršенost i nedovršена dovršenost. То значи да може stajati sam за себе, као dio nestale (»idealne«) cjeline, може se lako vezati sa drugim fragmentima u novu strukturu i tako »nastavljati« semantičku aktivnost u beskraj, a može se preoblikovati i postati dio veće cjeline, primjerice novele или romana. (2016: 338).

Управо против овакве „дубинске“, „фаталне“ теоријске перспективе која управља дискурсом фрагментарног у знаку нужне, пост/романтичарске дијалектичке активности мишљења и кривотвори га и догматизује (в. Бланшо 2004: 184; Rangel 2018: 13), усмерена су савремена истраживања о феномену фрагментарног исказа у књижевности. У ре/дефинисању естетичко-реторског третмана фрагментарне форме, напомиње Ф. Сузини-Анастопулос у завршној речи студије *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, потребна је посвећеност духа, пре „став“ целог бића, аскетизам него ли техничка преокупација и методолошка брига (1997: 124²²⁷). Јер, фрагментарно писање је пример „семантичке валоризације форме која, као нека врста амблема, може имати смисла сама по себи, независно од садржаја које носи (Isto: 122²²⁸)“. Ова реторско-онтолошка независност од поетичког оквира форме и њеног иманентног садржаја, маркирана увидом Ф. Сузини-Анастопулос, упућује на флексибилну мета/текстуалност фрагментарног облика који значење конституише унутар/из себе – у непрекидним процесима де/територијализације жанровске мапе.

²²⁷ „L'exigence fragmentaire est donc à comprendre davantage comme une « attitude » de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique.“

²²⁸ „[...] l'écriture fragmentaire constitue en effet un exemple éminent de valorisation sémantique de la forme qui, telle une sorte d'emblème, peut faire sens à elle seule, indépendamment des énoncés dont elle est porteuse.“

3. Поетика записа као прилог генези фрагментарног текста у књижевности. Експонтовски записци

Пошто смо истакли важну улогу коју је имао Предраг Палавестра у дефинисању алтернативног појмовника фрагментарног дискурса у књижевнотеоријском простору *записа* као поетичког одредишта Андрићевог раног дела, остаје да одговоримо на чему је заправо утемељена интерпретативна линија започета још од предговора Ника Бартуловића, преко А. Петрова, па до Палавестре, Д. Маринковића и К. Немца, А. Јеркова, односно, на који се начин појмовни опсег записа, у књижевноисторијском и књижевнотеоријском смислу, у српској, али и европској књижевности модернизма дотиче појам фрагментарности.

Зоран Константиновић у тексту „Преображаји родовских структура“ из 1985, напоменувши да „[п]осебан жанр чине и *лирске скице* наше Модерне“, закључује да је неопходно „створити мноштво нових појмова за књижевне родове и када је реч о књижевности уопште и када су у питању посебни облици у нас, јер литерарно стваралаштво одувек је превазилазило схеме које је теоријска поетика била спремна и могла да понуди“ (36; истакла А. П.). У том смислу, размотрићемо поетичку компетентност појма фрагмент, онако како је одређен у теоријским перспективама српске науке о књижевности, како бисмо начинили један књижевноисторијски, археолошки и епистемолошки рез ка времену пре романтизма, те његов каснији модернистички облик. Јер, према дефиницијама које смо донели у Првом поглављу дисертације, а које потичу из лексикона књижевних термина (Д. Живковић, Т. Поповић), фрагмент као стваралачка пракса појмовно је обручен, монополизован епохом (немачког) романтизма, и то на начин митологизације изгубљене целине, читавања декадентности у онтолошко поље фрагмената и његовог текстуалног присуства. Морис Бланшо, имајући на уму сенку целине под којом се промишља теоријска и стваралачка пракса немачких романтичара, подсећа на страницама *Бескочног разговора* да романтизам ствара нову уметност тако што подстиче потрагу за новим обликом довршења, а у мобилизацији целине кроз њене прекиде завештава питање дисконтинуитета, које књижевност тек треба да разрешава (1969: 430–435). Романтизам, дакле у потрази за метафизичком синтезом фрагмената, целину промишља на темељу фрагмената у смеру трансверзалних кретања, а не као једносмерни однос уписивања дела у априорну целину. Јер, проблем кретања фрагмената од дела ка целини мора, најзад, укључити питање средишта. То је кретање, каже се у почетном поглављу „Ризом“ студије *Хиљаду платоа* Ж. Делеза и Ф. Гатарија, које не иде само из, већ и *кроз* средину, између ствари, укидајући темеље – оно улази и излази, не почиње и не завршава (2013: 34–35). Стога, код јенских романтичара како пише француски познавалац Новалиса, Оливје Шафе (Olivier Schefer) у раду „Variations on Totality. Romanticism and Total Work of Art“ нема повратка целине коју смо трагично изгубили, већ само „преиспитивање природе и њеног облика“, те се парадоксална жеља за јединством фрагмената не манифестује само „у изградњи тоталитета већ у креацији нових начина повезивања и спајања, који укључују колико комбинаторну и инвентивну логику толико и деструктивну“ (2011: 50). Човек узглобљен између две подједнако смртоносне опције: да има и да нема систем, мора се одлучити, вели Ф. Шлегел у фрагменту *Атенеума*,²²⁹ на њихово *спајање*. Са друге стране, француски песник Едмон Жабес записује у *Књизи маргина* [*Le Livre des marges*, 1984]: „У фрагментацији се може прочитати неизмерна целина“ (цит. према Garrigues 1995: 218). Отуда, целина као апоретично струјање између крајњих тачака аперцепције, изложена је бескрајном процесу де/конструкције који се протеже кроз дислоцирана дискурзивна средишта, постајући номадска фигура дискурса у неисцрпности његовога кретања.

²²⁹ „За дух је подједнако смртоносно да има систем и да га нема. Човек се, дакле, мора одлучити да споји обоје (2021: 32).“

Када је реч о естетичкој и теоријској идеологизацији романтичарског фрагмента, поред проклетства потраге за целином (Isto: 49), епистемолошког затварања у систем „изгубљене целине“ (уп. Stojanović Pantović 2012: 154), Станко Влашки у есеју „Трансцендентална филозофија у перспективама романтичарске фрагментарности“ примећује како „интерпретативна глорификација романтичарског фрагмента“ (Vlaški 2018: 79) оставља књижевнотеоријске последице у небележењу пређашњег стваралаштва писаца моралиста, те потоњих дела модернизма и постмодернизма чиме фрагментарно остаје заробљено у домену романтичарског дискурзивног модалитета без могућности успостављања његове генетичке линије (нешто слично се догодили и са рецепцијом паскаловских фрагмента, видели смо).

Наиме, уколико бисмо дефинисали својеврсни генотип, танану нервну линију фрагментарног дискурса у српској књижевности, поље истраживања би морало ићи низ линију модернистичких *лирских скица*, али и нужно даље од нове српске књижевности чију границу повлачимо са Великом сеобом (видети Иванић 2001: 17) – до средњовековне, старе српске књижевности и њене традиције *записа* и појединих подврста *натписа*. Премда их старија историографија не бележи као два одвојена историјска извора или пак књижевне врсте,²³⁰ савремена их медијевистика, водећи рачуна о материјалу на којем су забележени, разврстава у одвојене категорије, па тако Ђорђе Трифуновић у *Азбучнику српских средњовековних књижевних појмова* доноси две термилошке одреднице (видети 1974: 79–93; 161–173) као и *Лексикон српског средњег века* (1999).²³¹ Запис, чешће краћа но ли дуга, целовита белешка настајала је на белинама и маргинама рукописних и касније штампаних књига. Иако записе налазимо у најстаријим рукопису српске редакције, *Мирослављевом јеванђељу* из 12. века, Раде Михаљчић примећује да

[п]осле гашења житија српских владара, записи постају специфичан израз не толико уметничког надахнућа, колико жеље и потребе *да се нешто саопшти и отргне од заборав*. Ове белешке постају веома раширен начин саопштавања, нарочито после пада наших средњовековних држава. Од око двадесетак хиљада записа, насталих у периоду од XII до XIX века, највећи део забележен је под влашћу Турака. Зато би се могло рећи да су стари српски записи претежно литература турског доба“ (1999: веб; истакла А. П.).

И док су натписи понајвише историјски документи, записи управо због овог личног прегнућа саопштавања, чешће имају књижевноуметничке вредности. Међутим, оваква врста апостериорног критичког ангажмана која фрагментарно писмо тражи унутар књижевноисторијског континуитета, засметала би начелно поставкама К. Елијас, јер је фрагментарни статус стечен накнадно – интерпретацијом која покушава (насилно) да једне фрагменте повеже са другима „као што је случај са епиграмима и епиграфима, на пример“, а све зарад оснаживања „схватања нечег празног и непотпуног у правцу парадигме разумевања

²³⁰ У тој традицији издата је шестотомна збирка *Стари српски записи и натписи* филолога и историчара Љубомира Стојановића у временском размаку од 1902. до 1926. (Београд, Сремски Карловци). Издања су штампана као посебне књиге Зборника за историју, језик и књижевност српскога народа, а Српска академија наука и уметности, Матица српска и Народна библиотека Србије су у суиздаваштву објавиле њено фототипско издање између 1982. и 1988. О записима видети још: В. Ћоровић, „Утјецај и одношај између старих грчких и српских записа и натписа“, *Глас СКА*, 84, 1910, 1–60; В. Ћоровић, „Узајамне везе и утицаји код старих словенских записа“, *Глас СКА*, 176, 1938) 101–170; Р. Михаљчић, „Изворна вредност записа и натписа“, *Право и лажно народно песничтво, Научни скуп Деспотовац* 26–27. август 1995, Београд, 1996, 33–47, те романескну анализу записа и натписа у књизи М. Панића-Сурепа, *Кад су живи завидели мртвима*, Београд, 1963.

²³¹ *Лексикон српског средњег века* су приредили Сима Ћирковић и Раде Михаљчић. Доступан је у ПДФ-у на сајту Богословског факултета: <http://www.bogoslovski.ues.rs.ba/wp-content/uploads/2020/05/Leksikon-Srpskog-Srednjeg-Veka.pdf>

засноване на проналажењу значаја тамо где га нема“ (2021: 208).²³² Али ауторка даље вођена деридијанским приступом афоризму (не и фрагментарном писму), примећује да кретање ка парадигми као покрет ка будућности усмерен пророчанством језика/читања, којима су фрагменти у процесима тумачења изложени, јесте кретање унутар „интерпретативне шеме“, настојећи да управо њу деконструише као културолошки и херменеутички гест уписивања „наметнутог“, претпостављено „вредног“ смисла у ис/празно место језика (Isto). Узимајући у обзир опасности накнадног књижевноисторијског маневра уопштавања које стоје на путу промишљања природе фрагмента, наше интерпретативно трагање за средњовековним записима, белешкама на белинама рукописних књига има више поетичко и појетичко обележје, него ли књижевноисторијско исписивање генетичких шема, јер у први план истура ауторски гест, праксу записивања, бележења уз (повесни) текст епохе, дубље – до семантичког круга српскословенског глагола *написати* (*се*) који поред значења „насликати“, има и ово чешће „преписати“ (Трифуновић 1974: 160). Напоследку, како то бележи Александар Јерков у „Почетку или крају књижевности“, „[т]екст не настаје по некој унапред задатој нормативној поетици; тек када настане он *собом открива поетику која је омогућила његово настајање*“ (1992: 192; истакла А. П.). Показати како се попут *Аријаднине* нити преноси културолошка, геополитичка па и индивидуална, самобригујућа пракса записивања, стављања знака, урезивања *црта и рабоша*, којима су и започети *Знакови поред пута*, кроз повесни *шум времена* јесте задатак разоткривања поетичке парадигме самоодношења душе и, ако ћемо прецизирати, одношења душе и читања, душе и отиска, *останка у писму*. Јер, не отвара ли Ж. Дерида у есеју „Крај књиге и почетак писма“, с почетка студије *О граматици* (1967), полазећи од Аристотеловог свезивања израза душе за глас, сву агоничну дубину проблематике самоотискивања, самоисказивања у писму у „традицији спасавања смисла“ од кретања значења (Derida 1976)?

Монтењевски, потом модернистички пројекат писања сопства (*écriture de soi-même*) на идентитетском тлу српске књижевности израста, дакле, из топоса старе српске књижевности, медијевистичког топоса писања, преписивања, бележења, бриге за књигом, у гесту остављања и очувања Слова, али и повесног трага. Интерес *белега* као првостепени интерес „изворног и непосредног састављања“ (Трифуновић 1974: 222) обухватиће широк дијапазон разноликих сакралних, књижевноуметничких, законодавних, историјских, секуларно-документаристичких пракси писања, записивања, преписивања, редиговања – од састављања житија, канона, летописа, повеља, законика и др. до исписивања белина страница књиге. „Записи у књигама не остављају само преписивачи, већ, често и читаоци, власници, коричари или писмени људи до којих је руку дошла књига са празним листовима“ (Исто: 88–89). *Празно место* у материји књиге обухватиће тако кривуљу померања трансцендентног тежишта – сакраманта писања/читања и књиге у световно, грађанско место потписа индивидуалног гласа, историјског трага. Тако Димитрије Богдановић у студији *Стара српска књижевност*, истакнувши да је традиција записа после пада сремских Бранковића „литература која ће историјску свест српског народа дефинитивно сачувати за будућност“, појашњава да су записи

спонтани израз потребе да се остави писмено, „књижевно“ сведочанство о судбини народа, доживљеној стварно, исказаној безмало натуралистички. [...] Запис се сад углавном и не пише са реторским претензијама: он је, све више, непосредна, изворна и самостална, лична летописачка белешка. Непосредни и лични и интерполацијама познатог обрасца, записи су изразито хумана књижевност, преко које се може сасвим добро и веродостојно упознати како је заиста доживљено своје време. Кроз све записе овог доба провлачи се трагично

²³² „[...] the case with epigrams and epigraphs for instance, in order to force the understanding of something void and incomplete in the direction of a paradigm of understanding that is based on finding significance where there is none“ (208)

осећање историјске судбине, свест о времену као „последњем“, о ропству као тешком и неподношљивом терету. Податак о насиљу поробљивача смењује се узвиком клетве и јада. Сваки је запис порука, а читава литература записа скоро да добија, у томе своје садржају, својство једне илегалне политичке литературе (1991: 201–202).

Занимљиво је да Паскал Кињар, разматрајући настанак фрагментарне форме у француској књижевности, проналази да она настаје у 16. веку. У време када је Француска растрзана верским и грађанским немирима,²³³ када се и догодила Вартоломејска ноћ (1572), књижевна форма која аристократски одбија бригу о раду на (коначном) изгледу дела, пише Кињар, настала је као антисистематска, антифилозофска реакција на сувремену теологију, филозофију и схоластику, дакле као *световни облик* књижевне речи која је способна за провокацију мисли, скептицизам, смелије разговоре и језичку конвулзију (2005: 42, истакла А. П.). Пјер Гариг такође примећује да се у 16. и 17. веку формира препознатљива пракса фрагментарног писања у француској литератури, али истиче да је то писање „резултат веома различитих, понекад чак и супротстављених тенденција, од јансенистичког Паскала до језуитског Балтасара Грасијана (Baltasar Gracián, 1601–1658)“ (1995: 76).

Док је за француску културу овај *световни облик* морао имати посебан, по/етички и политички значај у смислу установљења грађанског права на сопствени простор мишљења, „најсавршенију употребу ума“ (Gracián, нав. према Garrigues 1995: 76²³⁴), нарочито када се узме у обзир дубока подељеност и страдање које је изазвао верски рат између хугенота и католика, у српској средњовековној књижевности пак постепено уписивање појединца на маргинама повлашћеног симболичког средњовековног поретка *речи и књиге*,²³⁵ одвијало се као продор историјске кризе са мнемотехничком функцијом, као гест илегалног језикословља, с једне стране, док је са друге морало имати и о онај интимни знак додира текста и душе – екстериоризацију читалачког искуства и општег, антрополошког искуства на/писаног, суделовања у њему, бивствовања са књигом – само/огледања ауторског у читалачком гесту. На маргинама средњовековне књиге, у њеним неиспуњеним просторима, дакле, препочиње писање, сведочење пред вечношћу и/или у самој вечности Знака.²³⁶ Пројекат писати себе (*écriture de soi-même*), *написати (се)*, то тиховно предавање писму парадигматски (културолошки, реторско-онтолошки) чува племенитост, али и тежину²³⁷ дијачког задатка преписивања, исписивања, те *одзива белине* унутар модернистичког захтева преношења себе у графички траг, преписивања, утискивања себе у језик кроз андрићевски

²³³ Ратни верски сукоби католика и хугенота у 16. веку дубоко су потресали Француску све до доласка Анрија IV (Henri IV, 1553–1610) на престо и доношење Нантског едикта (1598) којим је протестантима загарантована слобода вероисповести.

²³⁴ Гариг преноси Грасијанову самозапитаност која извире из потребе за стратешком борбом против затирања одређене врсте говора, слична начину Паскаловог супротстављања непотребној реторици и фиксацији ума у језику: „Која је најсавршенија употреба ума, слободна оштрина или оно што се прилагођава говору? Онај који се представља у одвојеним фрагментима или онај који се савија кроз континуирани развој [говорног] плана?“

²³⁵ О променама онтолошког, аксиолошког и културолошког статуса речи и књиге од антике до византијског средњег века видети есеј „Реч и књига“ у *Поетици рановизантијске књижевности* С. С. Аверинцева (1982: 204–232).

²³⁶ С. С. Аверинцев пише о психолошкој атмосфери око писмености, трансцедентној моћи писане речи у ранохришћанској, византијској и јудејској традицији (1982: 204–232).

²³⁷ Симптоматичан је запис дијака Симона из 1562. године на крају рукописа Четворојеванђеља са детаљима о историјату редиговања рукописа, али и са сасвим личним, исповедним детаљима будућем читаоцу/преписивачу: „О, пречисти оци и браћо, ако нађете нешто погрешно или ако сам начинио какву омашку ('описао се'), читаоцима, намерницима или преписивачима ('преписујуштим') главу и руке и све тело грешно и худо преклањам до опште матере земље. А ви исправљате од бога вам даним добрим умом, о овоме ме не куните Бога ради, већ благословите, а вас Бог и мати Божија у овај век и будући, амин. *Не писа ('не писа') Дух Свети, већ рука каљава, а ум мутан.* Слушајте и читајте ('чатите') писање ('писаније') како је било, а вас бог нека спасе на много лета“ (Д. Вуксан, *Рукописи манастира Пећке патријаршије*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I Скопље, 1936, стр. 140–142; нав. према Трифуновић 1974: 225; истакла А. П.).

„вео мисли“,²³⁸ понорну (мишоовску) путању или пак кроз Гордијев лексичко-рефлексивни чвор С. Винавера. Граматика *записа* стога мобилише искуство субјективности у маломе, на одсечку књиге (епохе), упредајући сопствену историју ауторског геста и феноменологију текстуалног присуства. Погледајмо један такав запис записа о Рајчину Судићу и Кијевцу који су пет месеци били неправедно заточени у пиргу, а кога ће и Иво Андрић са пажњом читати:²³⁹ „Ох, ох што ми је тужно у тескоби овој и смраду овом. Туго тужице, та ову немам коме исповедати, само теби Косенице, мајко божија, изнеси ме из напасти, јер нас обедише невером, зна Христос; не даде ми кесар] правину, суд или белега, ну ни правех, с Киевцем у пиргу, у негвах“ (нав. према Панић-Суреп 1963: 16). Оно што једино Бог види, а нико међу људима, као молитвени шапат Косеници предаје се маргини, запису.

Са овим у вези, симптоматичан је податак да је *Ex Ponto* на страницама *Књижевног Југа* био испрва оглашаван у августовском, 15. броју за 1918. као „*EX PONTO (memoari iz zatočenja)*“, а потом у 16. и 17. броју „*EX PONTO (zapisci iz zatočenja)*“. У 18. броју гласила Срба, Хрвата и Словенаца огласни текст за прву књигу И. Андрића је допуњен кратком, непотписаном рецензијом и најавом предговора Нике Бартуловића, али без поменутих забелешки (уп. Алексић 2019: 276–277). Међутим, октобарски 20. као и потоњи бројеви до мартовског 6. и 7. за 1919. понављају „*EX PONTO (zapisci iz zatočenja predgovor N. Bartulovića)*“, где су читаоци обавештени да је прво издање Андрићеве књиге „распаћано“.²⁴⁰ Редакцијска белешка из 18. броја *Књижевног Југа* представља *Ex Ponto* на следећи начин:

To su zapisci iz zatočenja (od 1914–1917), pisani biranim jezikom sa mnogo setne muzike i bolnog pregora, kojim dobijamo jednu od onih retkih knjiga koje se s pravom nazivaju „pesme u prozi“. A izoštrena opažaja, stare nerešene misli i turobna razmišljanja daju joj utisak kakvog starinskog mozaika u crkvama, gdje su stari majstori s mnogo pobožnosti i čestitosti brusili svoje kockice od emalju, ebanovine i zlata. Iscrpan predgovor „Razgovor s dušom“ dodao je N. Bartulović.

Како је редакцијска белешка остала непотписана, не можемо је ауторизовати, премда су Н. Бартуловић као и И. Андрић били чланови уредничког одбора *Књижевног Југа*²⁴¹ и морали су бити упознати са његовом огласном страном на којој су рекламирана издања едиције. Миливој Ненин, стајући на пут полемикама око уредништва, јер је на последњој страници првог броја Бранко Машић потписан као „власник и одговорни уредник“, у предговору фототипског издања ревије „*Књижевни Књижевни Југ*“ Ника Бартуловића види као главног уредника,²⁴² а за Иву Андрића бележи како је уредник првенствено задужен за поезију премда је поље његовог рада доста шире, посебно истичући његову

²³⁸ „[...] У ствари, ја све око себе гледам кроз неки вео, вео од мисли, и прво што видим то није чињеница коју посматрам, него моја мисао о њој. Тек доцније се из те мисли изљушти, као плод из своје опне, сама чињеница, 'гола као од мајке рођена'. Наравно да то није случај са сваким запажањем; многа од њих остају запретена и покопана заувек у тамном сплету мисли које никад не дозревају и не доспевају до пуног израза, али она која доспе дотле, та онда живи трајно у песми или причи, истинита, стварна и јасна до у најситније појединости које ни најоштрији 'практични' посматрач не би успео да примети. Она постаје чињеница-тип, коју усвајају и у коју верују хиљаде читалаца, кроз нараштаје.“ (1981/16: 311–312)

²³⁹ Видети Илустративни материјал дисертације.

²⁴⁰ У осмом броју се понавља истоветна информација, док је у 11–12, 13, 14–15, 16–17, 18, 19–24. бројевима редакцијска белешка графоинтерпункцијски јасније издвојена „*EX PONTO. (Zapisci iz zatočenja). Predgovor N. Bartulovića. Raspačano (U štampi drugo izdanje).*“

²⁴¹ У наслову југословенске ревије задржавамо писање великог слова у именице *југ* према схватању М. Ненина из предговору фототипског издања *Књижевног Југа*.

²⁴² „Наравно, јесте Нико Бартуловић био главни уредник *Књижевног Југа* – могли бисмо наводити ситне успутне аргументе у прилог тој тврдњи; међутим, довољно је, чини ми се, то што је Нико Бартуловић 1929. године – у тренутку док су сви чланови редакције живи – за себе рекао да је био главни уредник!“ (Ненин 2020: VIII) Остали чланови уредништва поред Владимира Ћоровића, Ника Бартуловића. Иве Андрића су Бранко Машић, Антон Новачанин и Милош Црњански.

књижевнокритичарску делатност.²⁴³ Иако прва часописна верзија *Ex Ponta* као ни прво ни друго штампано издање књиге, немају такву под/насловну парентетичку прибелешку, индикативан је смисаони прелаз са *мемоара* на *записке*, чак и као редакцијска интервенција унутар огласа, рекламног текста, јер усмерава рецепцијско тежиште на појединачне, „старе, нерешене, мисли“ (Бартуловић 1920: 15), тј. на дисконтинуитет стваралачке праксе у којој одсуствује воља за обликовањем целине / кохерентног текста. Аутор предговора *Ex Ponta*, Нико Бартуловић, у загребачком и београдском издању такође инсистира на одређењу *записци* као *облик независности*, не поменувши песму у прози:

Док је пре, као „верслибриста“ ипак употребљавао неку врсту форме, барем већ на пола устаљене, у *Ex Pontu* се потпуно решио те потребе, јер му је сама нарав ових искрених, непосредних дојмова наметала властити облик независности. Препуна душа морала је наћи свој израз, и тај се испољио у овим *кратким записцима*, који су само на око невезани, дочим су у ствари везани једним рефреном мисли, који се стално враћа, при сваком валу ове лелујаве прозе (1920: 15; истакла А. П.).

Посматрано с тачке књижевноисторијског развоја, историје жанрова, нарочито у домену морфологије и поетике наслова, записци се често налазе и код српских и код хрватских писаца с краја 19. и почетком 20. века, окупљајући поетички и естетички разнородне текстове: Ksaver Šandor-Gjalski, *Pod starimi krovovi: zapisci i ulomci iz plemenitaškoga svieta* (Zagreb: Matica hrvatska, 1886), *Diljem doma: zapisci i priče* (Zagreb: Matica hrvatska, 1899); Andrija Milčinić, *Zapisci* (Zagreb, 1900); F. D. Marušić, *Liječnikovi zapisci* (Zagreb: Matica hrvatska, 1906); Светозар Ћоровић, *Записци из касабје*, књ. 1 (Београд: Савић и Комп., 1901); Светозар Ћоровић, *У часовима одмора: цртице, слике, записци, приповијетке*, књ. 1 (Мостар: Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, 1903) итд., при чему је прозно дело А. Милчиновића поетички индикативно по спровођењу романтичарске праксе исписивања одломка, фрагмената, те графостилематског уписивања места ишчезлог текста. Ваља напоменути да у ово време, Стјепан Лукић 1891. преводи дело Ф. М. Достојевског *Zapisci iz mrtvog doma* (Zagreb: Knjižara Jugoslavenske akademije), а Гогољеву приповетку „Лудакови записи“ из 1835. на српскохрватски преводи Фабијански 1900. за *Нишки гласник* под насловом „Записници суманутог“. Преводи из руске литерарне традиције где се жанр белешки, записака поетички формирао с краја 18. и почетком 19. века у оквирима ауторске књижевности и преводилачке делатности²⁴⁴ усталили су термин у

²⁴³ „Иво Андрић је у *Књижевном Југу* уредник (задужен за поезију, али видимо из његове преписке да је поље његовог уредничког рада било и шире), потом је и преводилац, сарађује и као прозни писац и песник; али је Андрић у *Књижевном Југу* најпре књижевни критичар!“ (Исто: XIX).

²⁴⁴ Руски речник књижевних термина *Литературной энциклопедии терминов и понятий* из 2001. године дефинише појам *записки*: „жанр, связанный с размышлениями о пережитом и подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому. В русской литературе понятие 3. как литературного жанра складывается в конце 18 — начала 19 в. В 1791 Н.М.Карамзин называет «Мемуары» (1784-87) К. Гольдони — «Гольдониевыми записками» (Московской журнал. Ч. 2. С. 203). В художественной литературе известны «Записки сумасшедшего» (1835) Н.В.Гоголя, «Записки в стихах» (1834) В. Л. Пушкина, «Записки охотника» (1852) И. С. Тургенева, «Записки из Мертвого дома» (1860-62) Ф. М. Достоевского, его же «Записки из подполья» (1864), «Записки институтки» (1902) Л. А. Чарской, «Посмертные записки старца Фёдора Кузьмича...» (1905) Л. Н. Толстого, ряд книг М. А. Булгакова: «Записки на манжетах» (1923), «Записки юного врача» (1925-26), «Театральный роман (Записки покойника)» (1936-37). *Мемуары, дневники, исповедь* имеют свою жанровую определенность, лишь отчасти связанную с жанром 3., хотя и существует традиция называть их, а также доклады и сообщения различных обществ и учреждений 3. То, что принято называть 3. в переводной литературе, в оригинале выражено иными терминами: «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря — «Commentarii de bello Gallici» (54), «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч. Диккенса — «The posthumous papers of the Pickwick club» (1837), «Замогильные записки» Ф. Р. де Шагобриана — «Les memoires d'outre-tombe» (1848-50), «Записки (Дневник) горничной» О.Мирбо — «Le journal d'une femme de chambre» (1900)“ (272).

оквиру паратекстуалних елемената у хрватској и српској књижевности. Поред записа, честе су и цртице као у збиркама *Лишће*, *Лишће и друга дјела* хрватског песника и приповедача Владимира Франа Мажуранића из 1887. и 1916. Његова књига која је стару хрватску књижевност спојила са модернизмом, како је то прибележио Аугуст Харамбашић, почиње цитатом Тургењева из *Песема у прози*, позивом читаоца на појединачно читање цртица: „данас ову, сутра ону“²⁴⁵.

Поред ових оквирних смерница ка могућем, новом модернистичком жанру, поетичко жариште записа као легитимне стваралачке форме дао је немачки песник Рајнер Марија Рилке романом *Записи Малтеа Лауридса Бригеа*²⁴⁶ (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*) из 1910. Порозност жанровских граница у Рилкеовом делу долази отуда, сматра Виктор Жмегач (1929–2022) у *Истини фикције*, што дело „демонстративно изоставља сваку генеричку ознаку“ (Жмегач 1982: 111). Такође, и М. Солар не проналази одређену жанровску архитектонику, па чак ни обресе: „ни роман, ни приповетка, ни есеј, ни лирика“, али маркира да дело има „пнешто од свих оних карактеристика које придајемо наведеним књижевним врстама“ (1997: 118). Но, *Записци...* се морају читати *против струје* традиционалних жанрова, кроз фигуру неизбежности писања, како и аутор оставља при почетку књиге:

Седим овде у свом собичку, ја, Бриге, ја који сам напунио двадесет осам година и за кога нико не зна. Седим овде и нисам ништа. Па ипак то ништа почиње да мисли и једног сивог париског поподнева, на петом спрату, мисли ову мисао:

Да ли је могуће, мисли оно, да се још није видело, сазнало и рекло ништа стварно и важно? Да ли је могуће да су људи хиљадама година имали времена да гледају, размишљају и бележе, а да су те хиљаде године година пустили да прођу као школски одмор, за које поједемо кришку хлеба са маслацем и јабуку?

Да могуће је.

Да ли је могуће да су људи, упркос проналасцима и напретку, упркос култури, религији и филозофији, остали на површини живота? Да ли је могуће да су чак ту површину, која би ипак за невољу нешто била, превукли невероватно досадним ткањем, те изгледа као салонски намештај о летњем одмору?

Да могуће је.

[...]

Али ако је све то могуће, ако има макар и присенак могућности – онда се мора, за име света, нешто десити. Онај први, онај коме је случајно пала на памет ова узнемирујућа мисао, мора почети да надокнађује нешто од онога што је пропуштено; да, мораће да пише, и то ће бити крај: па макар он био било ко, нипошто најподеснији: мора кад нема другог. Овај млади, безначајни странац, Бриге, мораће на петом спрату да седне и да пише, дању и ноћу (1987: 19, 22).

И управо је овај путоказ читаоцу истовремено и аутопоетички исказ који легитимише стваралачки поступак који следи, односно откривајући сопствени дискурс

²⁴⁵ Опширније у издању из 1966. *Pjesme i proza. Lišće i druga prozna djela. Pet stoljeća hrvatske književnosti*, приредио Аугуст Харамбашић, Загреб: Зора – Матица хрватска.

²⁴⁶ У преводу Ота Шолца из 1964. године (Београд: Рад) роман је насловљен са *Записци...*, док је код Бранимира Живојиновића превод „записи“.

Рилкеов роман открива и друштвени смисао тог дискурса²⁴⁷ – надокнадити у тексту, на начин догађајности, неприсуство смисла. Премда М. Солар у поглављу „Свијест о кризи културе – Рајнер Марија Рилке: *Записи Малтеа Лауридса Бригеа*“ студије *Мит о авангарди и декаденцији* инсистира на томе да су записи *двоструко фрагментарни*, са становишта онога о чему се пише и са становишта онога што је *вредно* записивања (1985а: 117²⁴⁸), рилкеовска иманентна поетика трансформише само питање вредности онога што улази у писмо, у романескну имагинацију повратком ка *самим стварима*.²⁴⁹ Електрични трамваји, дечја колица са улице, зидни теписи, болничке постеље, све су то ствари из *Записа...* међу којима плута, фабуларно неухватљива, романескна самосвест. А ствар сама, прибележио је Рилке 1903. у есејима посвећенима француском вајару, аутору *Пољупца*, „која необуздано произлази из руку неког човека, то је ствар као Сократов ерос, јесте демон, јесте између Бога и човека, чак ни лепа, али прожета љубављу према лепоти и обузета чежњом за њом (Рилке 2009: 71). Стога уметник треба да изабере такве ствари за повод свога дела где постају „тамне, али обрубљене његовим духом, као многа распевана лица његове душе“. Уметник, прибележиће аутор *Девинских елегија* у „Забелешци о уметности“, ствари треба да „из тешких и бесмислених односа конвенције уздигне у *велике поретке свога бића*“ (1987: 199; истакла А. П.). Од Рилкеових *Записа...*, дакле, оно узредно, делимично, фрагментарно, али прожето чежњом за лепотом коју је *око научило гледати*,²⁵⁰ постаје суверени становник модерног романескног света, *спољашна унутрашњост* у т(р)ополошком поретку субјективитета, а запис њихов легитимни облик.

Не заборавимо да и сâм И. Андрић, поред тога што појединим приповеткама додаје поднаслов *одломак* („Разговор предвече“, „Пекушићи“), задржава запис као својеврсни елемент поетике наслова. Тако је „Јелена, жена које нема“ првобитно штампана у 5. броју *Српског књижевног гласника* за 1934. годину са парентетичким поднасловом „Галусов

²⁴⁷ Александар Јерков у студији „Роман и текст: енциклопедијски модел књижевности“ напомиње да „када роман открива у самој себи свој дискурс, он истовремено показује и друштвени смисао тог дискурса“ (1998: 17).

²⁴⁸ „'Записци' се ограничавају само на неке дијелове који се записивањем утврђују као дијелови нечега, а са стајалишта самог записивања 'нешто записивати' значи тек повремено забиљежити оно што би се, иначе, у накнадном писању о нечему, изгубило јер не би било утврђено онако како јесте. 'Записци' тако чине низ фиксираних фрагмената који имају смисла једино ако претпоставимо самостално значење и самосталну вриједност појединих тренутака и онога што се у тим тренуцима 'пројављује' и што би обликовање по начелу континуитета и цјеловитости нужно потиснуло у позадину и/или посве изгубило из вида“ (1985а: 117–118).

²⁴⁹ Р. М. Рилке у есејима о Огисту Родену (*Auguste Rodin*) постулира сродство са стварима: „Већ веома рано обликовали смо ствари, с муком, по узору на ствари откривене у природи, израђивали смо алате и посуђе, и свакако није било баш свакодневно искуство видети као прихваћено нешто што смо сами начинили, да то постоји с једнаким правом и да доиста постоји поред других ствари. Настајало је нешто, наслепо, у дивљем обделавању, и на себи носило трагове неког угроженог, отвореног живота, било је још топло од њега, али тек што је било завршено и одложено, већ се претварало у једну између осталих ствари, бивало опуштено, примало своје тихо достојанство и са неком болном сталоженошћу гледало у свет из свог постојања. [...] Али, једног сте дана опазили њену стаменост, особену, безмало сумњиву озбиљност која их све одликује; и нисте ли приметили како је ту слику, малтене против њене воље, озарила лепота којој се нисте надали“ (Рилке 2009: 70).

²⁵⁰ „УЧИМ да гледам. Не знам разлога томе. Али све у мене улази дубље и не зауставља се на оном месту на којем се иначе увек окончава. У мом бићу постоји нека унутрашњост о којој ништа нисам знао. Све сад одлази тамо. Не знам шта се онде збива.

[...]

ЈЕСАМ ли то већ рекао? Учим да гледам. Да, почињем. Још ми лоше полази за руком. Али желим да искористим своје време.

Како то, на пример, да ми никад није долазило до свести колико лица има? Постоји мноштво људи, али још много више лица, јер свако има више њих. Има људи који исто лице носе годинама, и оно се, наравно, троши, прља се, ломи се у борама, шири се попут рукавица које смо носили на путовању. То су штедљиви, једноставни људи; они га не мењају, чак не носе ни на чишћење. Довољно је добро, тврде, и ко им може доказати супротно? Истина, ту се питамо — пошто имају неколико лица — шта ли раде са осталима? Чувају их. Да их носе њихова деца. Али дешава се да и њихови пси излазе на улицу с тим лицима. Што да не? Лице је лице“ (1987: 8–9; ауторска истицања).

запис)“, потом приповетка „Два записа босанског писара Дражеслава“ која је објављена први пут 1963. у 2–3 броју *Republike* (в. Андрић 2018/10: 16–39, 40–46).

Речник књижевних термина (Београд: Нолит) из 1986. пак доноси кратко објашњење термина запис које се заснива на изложеној средњовековној традицији *белешке на маргини* са додатком значења *талисман*, *амајлије* (RKT1: 884–885, RKT2: 937–938), док новије издање Тање Поповић доноси нешто ширу дефиницију (RKT3: 785). Премда ни Тања Поповић не контекстуализује запис унутар модернистичке микронаративне поетике нити развоја модерног романа, скренута је пажња на њихову филолошку, текстолошку вредност, јер примедбе које остају за преписивачима, редакторима, за ауторима од велике су важности за праћење развоја језика, стила, те историјата издања (Исто). Дакле, да бисмо разумели парадигматски смисао записа, потом и његово место у писму, књижевном регистру жанрова и врсти, књижевно-научној методологији, економији дискурса, неопходна је шира књижевноисторијска, поетичко-естетичка, али и антрополошка, културолошка свест о пракси остављања фрагментарних исписа која сеже дубље од конституисања специфичне поетике наслова кратких, (песудо)аутобиографских прозних дела и развоја модерног романа.

У контексту историје српске књижевности, навели смо, та неопходна *оригинална тачка* истраживања јесте средњовековна књижевност и постепена десакрализација, индивидуализација писане речи. Са друге стране, важно је нагласити, у контексту дела Иве Андрића, интерпретативни фокус на средњовековном маниру записивања отворио би нам једну димензију историје и поетике читања о којој до сада међу андрићолозима није било речи. Наиме, на полицама библиотеке И. Андрића која се чува у *Спомен-музеју Иве Андрића* налазе се прва три тома *Старих српских записа и натписа* Љ. Стојановића, заведене под сигнатуром IV 766, са бројним маргиналијама уз основни текст (в. „Илустративни материјал“). Да је И. Андрић био посвећен читалац Стојановићеве збирке, сведочи и својеврстан антологијски избор делова записа и натписа који су остављени уз први том и записани графитном оловком на обе стране хартије формата А4. Андрићеве читалачке навике, дакле, страствено издвајање посебних места књижевних и историјских текстова у облику одабраних одломака, поставља пред нас задатак не само описивања једне приватне историје читања кроз рашчитавање читалачких белешки, *маргиналија*, каталошког пописивања библиотечке грађе које, узгред, српској култури и књижевности недостаје још од формирања *Спомен-музеја Иве Андрића*, већ и постављање поетичког упита о саодношењу лекционистичке и стваралачке праксе, о њеном појетичком, метадискурзивном залеђу. Сетимо се, када Жорж Пуле нагласи како је студија *Marcel Proust: critique littéraire [Књижевни критичар Марсел Пруст]* из 1967. Ренеа де Шантала (René de Chantal, 1923–1998) значајна, он то чини јер је њоме показано да „Прустова критичарска активност није секундарна, него примарна, да је она *почетни поступак мисли* која ће се упустити у свој велики подухват тек након тог одлучујућег корака“ (49; истакла А. П.). Имајући ово у виду, последњи сегмент докторског рада посветићемо маргиналијама на Андрићевом примерку романа М. Селимовића *Дервиш и смрт*.

Фрагментарни записи, исписи на маргинама, текстови рецензија и критика, те преписи у ауторовим свескама сачињавају, дакле, бујно археографско, текстолошко, (ауто)биографско, лекционистичко и текстовно сазвежђе у којима је стваралачка мисао оставила своје трагове. Херменеутички прецизније, свеукупно забележено лекционистичко искуство, читалачке прикљешке и изводи озбиљују потребу за путоказом, *знаком поред пута*, приводећи је поетичком преобликовању које је њено текстовно понављање. Аналитиком фрагментарног, разасутог дискурса историје читања Иве Андрића стога детектујемо једну од форми најширег, неомеђеног оквира (*парергона*) његовог књижевноуметничког дела. Међутим, остајући на деридијанскоме хоризонту из *Истине сликарства*, где је оквир, „када би га уопште било“, „битно конструисан“, „и крхак“ (2001: 80), његов рад омогућава да видимо деловање *нестабилног поља безусловеног* које проистиче и из захтева фрагментарног као игра граница „која још увек није у односу са ма

каким ограничавањем“ (Blanšo 2022: 73), уводећи нас, дакле, у *неинституционализоване* просторе (српске) науке о књижевности.

Говорећи речником француске школе генетике текстова, тај оквир би био описив *егзогенезом*. Наиме, генетичари текстова, настојећи да истраживачким и теоријским радом обухвате разасуте дискурсе ауторске лектире, припремне материјале, скице и белешке, враћају се појму *егзогенезе* који је дефинисала Р. Дебре Женет (Raymonde Debray Genette) истраживши Флоберове манускрипте насупротив *ендогенези*. Наиме, док *ендогенеза* подразумева производњу и трансформацију ауторских редакција, *егзогенеза* подразумева све оно што је у претексту / предделу (*l'avant-texte* / *l'avant-œuvre*²⁵¹), тј. било који приступ писању посвећен истраживању одабира, интеграције информација (документарних, референтних, аутобиографских) и проучавању селекције облика (књижевних, стилских, уметничких) који воде порекло ван самог ауторског дела (Biasi 2012: 190–192; Biasi, Gahungu 2020: 7). Она, напомињу аутори уводног текста „*La dynamique de l'exogenèse*“ [„Динамика егзогенезе“], 51. броја часописа *Genesis*, понавља „велико епистемолошко питање инертекстуалности: како проценити шта је могло деловати на текст, ако се питање поставља само са становишта завршене, објављене књиге, а не из процеса писања који би обухватио све развојне фазе дела“ (Isto). Наравно, не треба губити из вида и да су поједини ауторски коментари и читања настали након писања текста (могло би се говорити о димензији „*l'après-texte*“), Сент-Бев у Андрићевим „Белешкама за писца“,²⁵² што отвара једно посве другачије текстолошко и херменеутичко поље у личној историји читања, али и задире у критику писања која остаје и даље највиши (недоступан) захтев генетике текстова.

Проучавање *записа* стога намеће интердисциплинарност, од књижевне историје микронаративних облика, развоја модернистичког романа до осетљивости поетике наслова, прве стране, али и херменеутичка свест о агилности антрополошке, културолошке праксе записивања од средњовековног рукописа²⁵³ до модернистичке експанзије искуства субјективности, па све до специјализованих, теоријских, методолошких капацитета текстологије, генетике текстова којима се присвајањем записа манифестује стваралачки процес дис/континуираног писања.

²⁵¹ Пјер-Марк де Бирази у монографији *La génétique des textes* [Генетика текстова] из 2012, одговарајући на питање шта је *l'avant-texte*, бележи да је то „ентитет који не постоји изван научног геста који га конституише“, јер то није огољена, физичка материјалност рукописа, већ критичка пре/расподела доступних операција писања, „одлучујући стадијум генетске анализе“ (69–70). Важно је, приметити аутор, направити методолошку разлику између претекста и проучавања генезе: *l'avant-texte* је „генетски досије“, дакле, скуп текстова који је постао интерпретабилан, док је проучавање генезе критичарски дискурс где генетичар даје своје тумачење и вредновање [стваралачког] процеса“ (70; додала А. П.). Управо се овде, у начину књижевнотеоријског и практично-филолошког односа према грађи, премда тумачење генетичара „нема везе са софистицираним талентом херменеутичара“, разилази француска школа генетике текстова од традиционалне текстологије где се материјалност рукописа узима у идеалности архиварског знака, као ентитет сачуван сâм по себи, мимо ресурса критике. Но, оба приступа сусрећу се у задатку „реконституисања хронолошког редоследа којим су одређени документи написани“ (71).

²⁵² Видети 71. фусноту у Првом поглављу.

²⁵³ Мимо видокруга наше дисертације остала је надевропска димензија записа. Узмимо за пример јапанску књижевност и њену традицију записа, типично јапански жанр „*zuihitsu*“ („повремене, насумичне записи“ или записи што прати *kist*“), записивање не нужно повезаних запажања (в. Devide, Moris 2010: 165), од најстарије књиге, дневничког карактера *Записи пред сан* књижевнице Сеи Шонагон (966–1025), преко *Записа из колибе од десет стопа* Камоа но Томеиа (1155–1216), *Записа у доколици* будистичког монаха Јошида Кенка (1283–1350) и др. С овим у вези, и Паскал Кињар, напомиње да је у приручницима историје књижевности фрагмент представљен на прилично узак, национални начин. Јер док он фрагменте чита као аристократску форму која се појавила у Француској с краја 16. века, Сеи Шонагон је у Кјоту писала записе у 10. веку (2005: 41–42).

4. Запевати мисао

(Андрићевски стих од првих песама ка записима
у *Ex Pontu* и *Немирима*)

„На почетку свега била је реч, а на почетку књижевног стварања – песма“, бележи Милош И. Бандић у поглављу „Искуство патње из самоће“ студије *Иво Андрић: загонетка ведрине* из 1963. године. Ослањајући се на Крочеове тезе да је поетско и песничко „све оно што је уистину литерарно“, аутор анализира рано дело српског нобеловца, његову поезију као „самосвесни манифест и програм интелектуалне, хуманистичко-филозофске и књижевно-стваралачке акције који се дуго, стрпљиво, истрајно и доследно остваривао“ (1963: 46). Доследност андрићевског песничког програма, како га види Милош И. Бандић, не читава се само у песама у прози, првим књигама, *Знаковима поред пута* које писац шездесетих година још увек пише, већ „сва остала његова проза знатним делом, својом суштином, својим подтекстом, јесте песма: то је поезија приповедача и романсијера који је себи забранио да гласно пева“ (Исто: 47).

Разлози Андрићевог песничког тиховања сасвим су познати и често помињани у литератури, од питања уметничке савести и одбијања у њено име штампања превода *Ex Pontu* на француски језик у писмима Милану Марковићу²⁵⁴ из 1938. и Андре Мезону, председнику Славистичког центра и професору на Колеж де Франсу,²⁵⁵ поновног штампања првих двеју књига у оквиру Сабраних дела 1963,²⁵⁶ до признања Љуби Јандрићу да лирска форма у његовоме раду представља *вежбу* за напоран рад који предстоји, *предах* од тешког рада на приповеткама (Јандрић 1977: 130–131; истакла А. П.), те помињања Милошу И. Бандићу у разговору 15. 9. 1973. године како се неколико година од прве песме (1911) почела испуњавати „порука Ламартиновог стиха: да треба оставити, напустити лиру с нестајањем и проласком младости“ (1996: 226).

У случају Иве Андрића, наравно, не може се говорити о радикалном раскиду са поезијом какав је учинио А. Рембо, премда француски књижевни критичар Андре Гијо истражујући *Илуминације*, показује да неки текстови настају управо у оним годинама када се песник одрекао поезије (1985: 13–47), те да се тај аутопоетички став мора узимати с резервом када је реч о Рембоовим позним остварењима. Ову врсту размимоилажења између аутопоетичких исказа и стваралачког процеса на нивоу укупности дела ваља задржати и када је реч о лирском опусу И. Андрића. Јер, аутор *Ex Pontu*, приклонивши се ламартиновском виђењу да младихтство песничког духа јењава с годинама, не одбацује сасвим поезију. Може се, међутим, говорити о поетичком затају песничког текста који настаје након објављивања *Немира* и приповетке *Пут Алије Берзелеза* (1920). Међутим, у разговору са Милошем, И. Бандићем, две године пред смрт (21. 7. 1973), писац је наговестио како припрема *Ex Pontu*²⁵⁷ и *Немире* за издавање

²⁵⁴ „Ово лирско дело из ране младости, настало у необичним приликама, има своје место у књижевном раду и као полазна тачка разумљиво је, оправдано и вероватно многоме читаоцу блиско. Али ми изгледа незгодно и погрешно дати га страном публици као пример наше савремене књижевности и као слику мога књижевнога стварања“ (1981/11: 262).

²⁵⁵ „На жалост, приморан сам да се држим своје првобитне одлуке, о којој сам уосталом известио Г. Марковића. Било би предугачко да вам набрајам све опште или личне разлоге које ми не допуштају да одобрим превод ове књиге, особито као репрезентативног дела наше литературе и мог књижевног рада. Добри познаваоци наше књижевности, које сам поново замолио за савет по пријему вашег писма, без резерве одобравају моје гледиште“ (Исто: 263; опширније видети Јандрић 1976: 347–352).

²⁵⁶ „Андрић за живота више неће објављивати ни прештамповати своје пјесничке збирке. Дистанцира се од исповиједног тона и првог лица, преусмјеривши се на приповиједање и треће лице. Пјесме ће писати ријетко, али ће то чинити све до 1973. када је написана пјесма „Ни богова, ни молитава“, са слутњом краја и чежњом за ширином, пространством, отвореним видиком и слободним дахом“ (Делић 2011: 141).

²⁵⁷ У критичком издању *Ex Pontu* није уважена ова чињеница, иако је наведено писмо из 1970. године пољском преводиоцу Станиславу Папиерковском, где Андрић одбија превођење своје прве књиге уз напомену: „*Ex Pontu*

[...] оне [прве две књиге, додала А. П.] припадају мом раном књижевном добу, почетку и почетништву, то је једини разлог што их не објављујем поново. *Но појавиће се једном, појавиће се свакако*, али са предговором и напоменом о суштини и смислу тих књига, како сам их замислио и како ми данас изгледају (1996: 218; истакла А. П.).

Такође у споменутих разговорима са Љ. Јандрићем, Андрић назначавала: „Ипак одлучио сам да пристанем на објављивање *Ex punta* и *Немира* у сабраним делима које ће се појавити у заједничким издању српских, хрватских, словеначких и босанско-херцеговачких издавача“ (1976: 131). „После његове смрти“, наводе приређивачи лирских текстова из 1976. и 1981. године, „дознало се: велики писац је целог свог живота писао песме“ (Џацић и др. 1981/11: 264). Нажалост, Андрић предговор није стигао да напише, а о смислу његовог стваралаштва говори књижевна историја и књижевнокритичка мисао. С тим у вези, Јован Делић на почетку текста „Иво Андрић, пјесник“ бележи:

Иво Андрић је, прије од свих наших авангардиста, порушио границе између поезије и прозе и један је од наших првих „верс-либриста“. Зато је књижевноисторијски значај његових пјесама и пјесничких књига – изузетан. Отуда је неопходно да се осврнемо на Андрићеву поетику лирике (2011: 240).

Андрићево место у историји српске поезије неупитно је обликовано слободним стихом унутар стваралачке и преводилачке праксе, на шта ће се и Андрић осврнути много година касније – у разговору са Милошем И. Бандићем,

„[з]а мене“, вели даље Андрић, враћајући се својим реминисценцијама, „доживљај у младости било је учење немачког језика. [...]

А онда је почео и мој књижевни рад. Готово сваки је писац, па и ја, почињао неким песмама – једном је некако морао почети. Лирска проза, форма песме у прози била је онај облик који код нас дотад готово да није постојао. И то нас је, као и продор слободног стиха, привлачило. Тако су настале моје прве

ће бити објављен тек у мојим Сабраним делима која су у припреми“ (нав. према Андрић 2019/13: 286). Такође, Вера Стојић у „Напоменама“ за 11. књигу Сабраних дела оставља коментар: „Писац је седамдесетих година са сарадником Вером Стојић извршио исправке на примерку издања из 1920. Исправке подразумевају и примену конвенција новог Правописа“ (1981/11: 273). У напоменама које прате критичко издање из 2019. аргументовано је узимање издања из 1918. са Андрићевим исправкама, које се чува у фонду Народне библиотеке Србије (сигн. Р218), за основни текст на уштрб потоњег, београдског издања на следећи начин: „Будући да нисмо нашли посредни доказ да је Андрић ово издање припремао за штампу (у облику преписке или уговора са издавачем, дописа, завештања), исправке у овом примерку нисмо уносили у основни текст“, тј. како је наречена сарадња остала без „писаног трага у облику својеручних ауторових коментара, сугестија или упутстава остављених на маргинама личних примерака, налик редакцијским интервенцијама на личном примерку из 1918. године“ (Алексић 2019: 338, 341), све Андрићеве исправке из спорног издања из 1920. године (библиотечки фонд Спомен-музеја И. Андрића, сигн. IAb I-16), које је писац прибележио „графитном оловком приликом прелиставања књиге“ нису текстолошки третиране као знак ауторске воље. Те белешке, наиме, нису „редакцијске и нису унете у каснија (постхумна) издања“ (Исто: 421). Наравно, овде остаје загонетно питање о начину конституисања одредбеног филолошког начела ауторске воље као институционализоване претпоставке основног текста. Јер, ако се пишчева напомена из другог издања (1920) одбаци и због постхумне редакције (1976, 1981), не укида ли то текстолошку легитимност последње речи у хронолошком смислу, бришући динамичност генезе текста, његов дијахрони облик? Узмимо, на пример, прецртане фрагменте (троструким линијама) у спорном Андрићевом личном примерку из 1920: „[Отишао сам са Н-им на плес.]“, „[Ја знам добро колико су жене јадне својој ситничавој похлепи, таштини и лажи.]“, „[Ах, љубав многих година, извржена промјенама, немилосрдним законима и бригама без броја!]“, „[Једном сам провео један дан код љечника у провинцији; ја и његова сестра која је имала веселе очи и оковратник вољели смо се цио дан.]“ (Исто: 255, 258, 262–263; уп. Исто: 43, 59, 64) које критичко издање *Ex Punta* преноси без видног обележја које би посведочило пишчев естетски став према њима. Читалац о томе сазнаје тек увидом у додатак „Аргументацијско-илустровани материјал“.

песме, и међу њима прва објављена, 'У сумрак', октобра 1911. године. Раније то није могло бити“ (1999: 226).

Упоредо са писањем лирских текстова, у другој деценији 20. века, аутор *Немира* је ангажован на пољу књижевне критике и есејистике. У есеју „Стари пјесници“, штапан у 98. броју *Хрватског покрета* 1912, будући аутор *Ex Ponta* пише у изразитом полемичком тону:

Стари добри пјесници, чија су имена у школским читанкама! Њих ми тако тешко разумијевамо!

Они су били чудни људи и имали су вриједних особина: они су завидном стрпљивошћу слагали ријечи у стихове и гледали при том – колико пажње и марљивости! – да им стихови свршавају сличним ријечима. Они мора да су познавали тајну љепоту неку римоване ријечи, јер је иначе неразумљиво да се неко упушта у неблагодаран посао да подрезује своје истине (1981/13: 246; истакла А. П.).

Андрићево одбацивање риме тицало се, дакле, очувања дискурзивног простора за исказивање истине које неће бити сапето принудним метричким обрасцем и традиционалним поетичким системом риме, а сагледано у ширем књижевно-историјском контексту, наставља се на полемику о слободном стиху у српској књижевности коју је започео још Милан Ђурчин (1880–1960) полемичким есејом „О мојим песмама“ 1902. године. Ђурчинову борбу подржао је Светислав Стефановић (1877–1944) који исте године када И. Андрић устаје против „стarih пјесника“ у *Хрватском прогласу* објављује у *Босанској вили* (бр. 13/14) текст „Стих или песма“. У њему С. Стефановић, проблематизујући фетишизам стиха, устаљену парадигму једначења поезије само са стиховним творевинама, шири границе модерном песништву:

Искажимо уверење: да је сваки стих добар који изражава мисао свога песника. Уколико је мисао песника индивидуалнија, оригиналнија, утолико ће му то и стих бити, и утолико ће мање личити на просечни добри стих добрих верзификатора. Ништа није лакше него правити добре стихове по утврђеном шаблону; данас то и последњи стихотворац зна; као што је за вештаке лако да направе лажне дијаманте. Али само добро око разликује и под суровијом рудом прави дијамант. Прави стих је онај који је у потпуном складу с песниковом мишљу, израстао с идејом у једном истом даху, истом моменту надахнућа; стих у коме осећате, нема шта ни да се дода ни да се одузме.

Но стих данас није више оно, што је некад био, или што се хоће да мисли да је био, што површни схоластички мозгови мисле да јесте и да треба да буде: вешта игра речи уз музику и по музици маште. *Стих је данас* више него што је икад био, што је био у највишим песничким делима човечанства *непосредни говор душа*, најинтимнији изражај мисли људске. После векова поезије, када је с изузетцима највећих! – у стиху певала машта често пушта; и срце, често празно: данас је у стиху опет запевана мисао. Мисао човечанства, вештог и модерног, постала је доменом поезије. Границе поезије размакле су се тим до бескрајних граница мисли, и за то се и границе стиха, који је остао најглавније али не једино средство изражаја песничке мисли (Заратустра!) размичу до крајних граница до слободнога стиха, ритмичне прозе (1912: 185; ауторска истицања).

„Књижевност овде доживљава дивну кризу, темељиту“ писао је Стефан Маларме при почетку есеја „Криза стиха“. Оно што савремен, *полиморфни* стих одмиче од правоверности, „лажног бројача“ александринца, Маларме преноси и у само модулирање есеја који је сегментиран, издељен белинама на фрагменте, појединачне параграфе, јер „Све постаје неизвесност, *фрагментаран распоред наизменично и насупрот* доприносећи целокупном ритму који би био ођутана песма, са белинама, само изражена, на неки начин, сваким

пандативом“ (1974: 100; истакла А. П.). На место метричке музикалности и поретка версификације које стих држе уцеловљеним унутар песме, постављена је архитектурална метафора *пандатива*, трансцендирајућа, просторно-пружајућа структура подно идеално затворене, свеобухватајуће куполе, симетрија која се „од места стихова у комаду везује за аутентичност комада у књизи“ и „лети даље од књиге, многима који на духовном простору исписују увећани параф генија, анониман и савршен као уметничка егзистенција“ (Исто: 101). Оваквом разбијеном стиху који допире „из прелома великих књижевних ритмова“, Маларме досуђује довршење транспозиције ка Књизи и стварање тоталне речи, нове атмосфере у којој се купа „реминисценција на именовани објекат“ (Исто: 102). Малармеов пројекат ођутане песме и Књиге, дакле, конституише се кроз диспозитив фрагментарности, као модуларно разбијање језичке и стиховне хијератичности, али који је метафизички обрубљен сном о чистом Делу. Дакле, малармеовски фрагмент је истовремено алузиван (према белини, бескрајном хоризонту, песни) и обавезан целини, хиперструктури која их унутар себе мобилише, чувајући њихов прекид – рефигурацију места означитеља, ланац референцијалности. Међутим, прелаз од „слоговног стила говора ка новој стихији – стихији пунозначне речи“ (Метс 1978: 71, нав. према Курђијанов 1984: 513), слободан стих није поетички настао *ex nihilo* ни данас. Наиме, како подсећа руски књижевник и преводилац Вјачеслав Купријанов (Вячеслав Глебович Куприянов, 1939) у „Опаскама о слободном стиху“, „[с]лободан стих израста из акумулиране вербалне ерудиције матерњег језика, из фонда његових пословица, изрека, загонетки, из народне афористике“ (Исто: 516). Згушњавање говора у редовима модерног прозостиха, дакле, корени у народном сказном исказу, стиху гномског типа или пак библијским, црквеним стиховима који су обојени, како је то писао Н. Гогољ, „необичним лиризмом“, „трезвеношћу ума“ (Исто: 515). Овако сагледан слободан стих је мост од древних, фрагментарних текстова ка модерним песничким поетикама, а фрагментарни дискурс као суперпозиција *поезиопрозе* („superposition poesie-prose“²⁵⁸), обнавља, дискурсно објављује драматичност саодношења поезије и прозе, стиха и прозног исказа у срцу рефлексивне, смисаоно-ритмичке корелације међу речима.

Но, задржимо се на семантолошком нарастању нових значења у лирском простору разломљеног, размакнутог стиха који модернизам преузима на себе, тражећи сада одступницу од идеалне целине, *душе света*, надвишене Лепоте симболизма над чулима ка простору субјективности, ка интимности мисли и искуства унутрашњости. Границе поезије, вели С. Стефановић, размакле су се до бескрајних граница мисли и до крајњих граница слободног стиха и ритмичке прозе. У назначеној динамици поетизација прозе и слободан стих тако се раскрива путања спуштања умственог у језик, „појачавања смисаоне функције речи“²⁵⁹. У доба када су будни *само пјесници и атентатори* (1981/11: 201), док је душа света „удовица са црним велом, а мисли људске уплашени ноћни лептири“ („Ноћ“), Андрићев глас у песничким записима стишан је и меланхоличан, сапет кривуљама потираног самосазнања. У првој песми из *Босанске виле* читамо:

У сумраку певају девојке. Њини су гласови меки и дахну свјежином цвећа
и љубави. Њина је песма блага, као кад бехар опада. Она има нешто од мојих

²⁵⁸ Говорећи поводом граничних облика у песничким делима С. Т. Колрица и В. Блејка, француска књижевна критичарка Мари-Жан Орteman (Marie-Jeanne Ortemann) у зборнику *Fragment(s), fragmentation. Aphorisme poétique*, препознаје механизме поетике фрагментарности у њиховим наративним песмама, оцењујући их као екстремну форму писања. Фрагментарни дискурс, пише ауторка, јесте дискурс који драматизује однос између поезије и прозе, стварајући суперпозицију поезиопрозе („superposition poesie-prose“), али и истанчану рефлексивност (видети 1998).

²⁵⁹ В. Купријанов, издвојивши прву етапу развоја западног слободног стиха у раном романтизму који је окренут старој лирици, средњем веку и антици, другу етапу везује за „развој средстава масовне информације – филма, радија, телевизије, масовних новина. Савремени верлибр представља реакцију на деформацију речи у говору коју изазива нивелишућа усмереност масовне комуникације. И ту се опет појављује тежња ка појачавању смисаоне функције речи, тежња да се досегне њена смисаона пуноћа“ (1984: 520).

љубави: давно, топло и лепо. Она подсећа на сарајске сумраке, кад јабланови сјају у црвену злату, као витке поносне жене.

Као румене латице засипају ме гласови. Певају девојке. Певају лепо. То личи на поздрав од старих пријатеља, на спомен онога што проживих у љубави и заносу. Оне певају, у сутон, као срећа моја да ми рупцем маше.

Али срце је моје тамно језеро, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа (2019/ 15: 11).

Када се андрићевска рана мисао приближи смислу постојања, она се уписује у метафору и мистику срца²⁶⁰ која израста из неоромантичарског проседеа, „романтичарске рехабилитације изгубљеног чаробног света срца” (Слотердајк 2009: 174–175). Међутим, већ овде, у песничком запису из *Босанске виле* романтичарски имагинаријум интериоризованог бића суочава се са модернистичком парадигмом, тренутком метафизичке кризе – самозатамњености у бићу која се преноси у потоњим стиховима, од месечине која „кб ритам старих, старих песама / звони у срцу несрећних“ из „Благе и добре месечине“ (13–14), преко тавних спомена „Лањске песме“:

У срцу моме нема љубави,
у срцу мом су тавни спомени,
давни и мучни. (15)

до самозапитаности у стиховима „Таме“

Ко ће да ми каже ноћас, шта мени значе
Лица и ствари и спомени минулих дана?
И куда иду ови дани моји
И зашто бије тамно срце моје?
Куда? Зашто? (16)

²⁶⁰ Петер Слотердајк приближавање свету интимае, мехурима, сигнификантно започиње промишљањем „водећег органа човекове унутрашњости“ – *срца*. У поглављу из првог тома *Сфера* „Операција срца или: о евхаристичком ексцесу”, говорећи о европској кардиоцентричности, истиче да она нема статус универзалије: „Примарна интуиција Европљанима говори како је незамисливо да људскост и кардијалност не конвергирају. Међутим, већ и летимичан поглед на антику и на ваневропске културе показује да повезаност срца и унутрашњег сопства [...] није увек и свуда оно што у најјачем смислу речи припада унутрашњости човека – а могло би се чак рећи и да извор његовог осећања самог себе и способности да улази у односе са другима – поистовећено са срцем. [...] Кинези, савесни чувари традиције, као и стари Египћани, могли би, донекле, да се усагласе са реченим Европљанима око срчаног средишта човека; нешто теже би ишли разговори са Јапанцима који своје представе о централној психичкој сфери изражавају кроз два сложена појма, *kokoro* (срце, душа, дух, осет) и *hara* (стомак, средиште тела); заиста би проблематично била с културама попут, рецимо, ескимске, која познаје три врсте душе: душу сна, која се налази са стране, испод дијафрагме, и од тела се одвија тек када човек после спавања устане (због чега ујутру не треба журити), затим душу живота која пребива у доњем делу врата и, коначно, мале животне духове којима је дом у зглобовима“ (Слотердајк 2009: 101–102; истакао аутор). Међутим, код христјанизованих Европљана у средњем и раном новом веку, „оно што се односи на срце односи се на афективни центар субјективности“ (2009: 103), те је жижа душевности проткана рефлексивним на тему срца. Са друге стране, суптилна физиологија срца подрхтава унутар различитих епистема, мењајући своју топологију упоредо са тропологијом, те се историја срца креће од хришћанске мистике, преко ренесансне *ars amandi* до анатомског реза пионирских сецирања и научне рационализације простора човекове унутрашњости. Имајући у виду различите форме односа према средишту бића, аутор *Културне историје срца* Уле Мартин Хејстад настоји да покаже да снага и метафорика срца не престаје ни у времену након што је срце брижљиво описано и изручено научном дискурсу.

Сагледане у хронолошком следу од 1911. до 1912. године, Андрићева лирика из *Босанске виле* и њена песничка приврженост значењском и симболичком регистру *жижге унутрашњег*, срцу које „отворено казује о томе како изгледа бивствовање“ (Хејстад 2011: 293), актуализована је унутар фигурације само/опречности, говора који је одмакнут од фигурације немогућим преносом. Није само реч о томе што је срце андрићевске ране лирике дедивинизовано, јер ништа се више њиме не види, бар не онако како је Свети Августин у *De doctrina christiana* позивао на читање Библије, искајући читање *очима срца, очима окренутим срцу* (нав. према Кристева 2010: 21). Августиновско срце, огледалско место које прелама оностраност и оностраност – место пролаза ка Другоме, лишено стајне метафизичке тачке, препуштено је ковитлацу питања *Зашто бије тамно срце моје? Куда? Зашто?* Какав је то звук који нам изнутра опседа тело? Тишина над простором *тамног језера, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа* уводи нас у поље субјекта аутистично затвореног у самог себе коме су једино преостали *тавни спомени, давни и мучни*. Ковитлац питања, у поетичком смислу, начиниће и одмак према романтичарском наслеђу, јер модернистички окрет према унутрашњости не баштини трансцендентност човекове суштанствености какву је познавао романтизам. Наиме, како пише Чарлс Тејлор (Charles Taylor, 1931) у познатој студији о изворима сопства [*Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*] из 1989. године, модернистичка унутрашњост још од Ф. Ничеа не полаже право да идеју јединственог сопства, која би гарантовала његово априорно јединство. Напротив, „окретање ка унутра може нас одвести изван сопства, традиционалног појмљено, до *фрагментације искуства* које доводи у питање наше уобичајене идеје о идентитету“ (1989: 474²⁶¹; истакла А. П.). Стога, андрићевско *тамно срце* с почетка стварања проблематизује могућности артикулације сепства, јер је *жижга унутрашњег* предата дискурсу непрозирног, те писању остаје да из онтолошког хијазма видеља и невидеља, осветљава незнано, макар и делимично. Најзад, остајући без могућности интимне трансакције, Нарцис неће угледати свој лик у тамном језеру. Чује се само песма, она извана, неприступачна графици: *певају девојке*. „У том вечерњем певању“, пише А. Јерков, „дискретно се помаља искон европског песништва“ (2022: 70). Међутим, актуализација изворне ситуације европске поезије пролази кроз текст, као *ехо* из даљине, јер га ритам певања лирског субјекта не прати, разливши се у текстуалност песничког записа.

Како је срце празна, немогућа адекватација, субјективност креће из тмине, празнине, док се лирска песма која је требало бити „архитектонски детаљ величанствене погоде – људског срца“, како пише М. Настасијевић у *Сивој бележници I* (1991/4: 263), преусмерава на мисао, душу. Наравно, овај прелаз сасвим је модернистички, а назначио га је још Ш. Бодлер у књижевној критици о Теофилу Готјеу:

Током разузданог раздобља романтизма, раздобља жестоких излива, често се употребљавао овај образац: *Поезија срца!* Тако се даваху сва овлашћена страсти; приписиваху јој некакву непогрешивост. Колико извртања смисла и софизама може да наметне француском језику једна естетичка заблуда! Срце садржи у себи страст, срце садржи у себи оданост, сагрешење; једино Уобразиља садржи у себи поезију (1975: 253; ауторска истицања).

Разрешен естетичке заблуде о превласти срца, И. Андрић у песми „Строфе у ноћи“ (*Хрватска млада лирика*, 1914) инклинира простор душе коју испуњава мисао о пролазности „страхом зелених језера“ (2019/15: 19), а у „Јадном немиру“ (*Хрватска млада лирика*, 1914) приказ мртвачких кола покреће размишљање лирског субјекта о безизлазности човековог

²⁶¹ „And so a turn inward, to experience or subjectivity, didn't mean a turn to a self to be articulated, where this is understood as an alignment of nature and reason, or instinct and creative power. On the contrary, the turn inward may take us beyond the self as usually understood, to a *fragmentation of experience* which calls our ordinary notions of identity into question, as with Musil, for example; or beyond that to a new kind of unity~ a new way of inhabiting time, as we see, for instance, with Proust.“

положаја у *извјесном реду* између Бога и црва: „онда нам душу – ваљда – смири Бог, / а за тијело се побрине црв“ (Исто: 220). У песми „1914.“, написаној у Марибору, лирско сопство сусреће свој лик, али се тај поетички пресудан сусрет дешава у тамници:

У полутами и тишини
Без снова и ноћи, без мира дана
Лагано је заборављала
Моја душа у вјенцу рана.

Али јутрос, с првим зраком сунца
Зацвиље спомен страшним гласом
И крв запишта из свих рана:
Унијели су ми крчаг воде
И први пут сам, са ужасом,
На мрачној води угледао
Свој лик, испијен, блијед, и зао. (Исто: 23)

Мрачна, влажњикава и хладна непријатност самосазнања преплављује Андрићеве стихове из тамнице. Но, овде није реч само о егзистенцијалној нелагодности која се одвија у субјекту унутар затворских зидина, већ је распон од христолике представе израђаване душе до свргнутог, одбаченог лика Нарциса уписан у проблемско средиште западноевропске мисли о нарцисоидном субјекту. Унутрашњи простор као самоогледална површина проглашена за испијену, бледу и злу приказу, крећући се путем патолошког психизма, опросторава се прстенасто, у венцу рана и оставља на површини обода питање где је и како могуће себесретање, себепознање, ако је огледалски концепт оно *мрско, кужно*? Како, најзад, доћи до исказа о себи, ако је утемељујућа, архетипска представа којом видимо себе на *мрачној* води? Вода из крчага на којој се огледа андрићевско ја из „1914.“ затамњивана је у широком луку културолошке имагинације од психотичне фигуре Нарциса до перверзног симптома фројдовске психијатрије. Јулија Кристева у *Љубавним повестима (Histoires d'amour, 1983)* постулира нарцистички крах огледалске функције под подстицајима поунутарњења одраза у историји западне субјективности управо у борби сродних мисаоних система хришћанства, гностицизма и неоплатонизма за дискурзивну, идеолошку превласт над античким светом (2011: 124–126). Превратништво неоплатонизма, потом хришћанства, како пише француска теоретичарка и филозофкиња, „састојаће се у преузимању нарцистичке, рефлексивне, огледалне, спекулативне и интимистичке *динамике*, уз истовремено посматрање нарцистичког *догађаја* – његове љубави – као грешке“ (2011: 131; ауторска истицања). Јер, од хришћанства љубав према себи постаје „грешка само по томе што заборавља да је човек одраз Другог (Господа)“ (Исто: 132). Но, упркос аскетској пропаганди, како би рекао П. Слотердајк у књизи *Свој живот променити мораш*, нарцистичко искуство рехабилитује модерно песништво П. Валерија у чијим је стиховима Нарцис, име за „мирис стопљен / у преблагом срцу“ („Нарцис говори“, в. Valeri 1990: 21) и С. Малармеа чије искуство стиха отвара „простор рефлексije лавиринтским и блатним пролазима једне неутврдиве навигације, игре са смислом и појавним облицима, са 'look-om'“ (145).

Андрићевско сопство, жртва свог погледа, тако позиционира душу унутар топоса ране, која састрадава између страшног гласа спомена и сопственог лика блиједог и злог, те покушавајући да се истисне из тескобе визуалне самоидентификације – оптичке маске, у наредној песми „Псалм сумње“, из исте године, проналази склониште у полумрачном смислу заборављених молитви и, више, у метафизичком положају ослушкивања бића. Сигнификантно, појавиће се глас *златне птице* у срцу:

Тога је јутра пјевала златна птица у срцу мом:
које су твоје молитве, дјечаче?

А ја сам лежао нијем и без покрета, кô они који очекују
Пошљедни ударац.
И нијема бјеху моја уста, с печатом заборављених молитава (Исто: 24).

Ако су пак молитве заборављене, уста запечаћена, како лирско сопство од-говара златној птици? Нашавши да нема руке која га слама, бије, „држи крте конце мога живота“, с ону страну дрхтања, лирски субјекат на рубу разностопног стиха уводи космолошку светлост:

Гдје је рука која ме слама и држи крте конце мога живота? Не,
нема руке која ме бије! Нема гријеха ни опроштења! Свјетлост
космоса ја сам пио, тама космоса сад ме слама.
Космос! – То је врели глас тијела мога, то крв моја шиба и шуми и струји.
Да, то су молитве, то је полумрачни смисао; крв моја моли
молитвама, које су као јутарње магле
кад се дижу бијеле и нијеме пут безименог великог неба.
Незнани!
Твоја је рука на мени и тебе моли крв моја, која кружи;
у полутама ћелије моје, али кружи!
у безнадности живота овог, али кружи!
У болу и сраму дана мојих, али кружи!
У вапају и кршењу прста и чилењу из дана у дан, али кружи! (Исто)

Попут одсечене главе ентитет Незнани пада у писање, позван вољом именована, док искуство стиха надраста јединствену супервизују пантократорског Бога, сведржитеља и управитеља, одричући ваљаност виших вредности које поседују протоколарну моћ привођења греха опроштењу. Модернизам живи смрт бога и оснаженог скептицизма који помиче, разлама просторе за нихилистичка струјања, али у њему истовремено остаје једна афекција, неутажива активност *чилења*, кружења. Ово било живота разрешено мистичко-религиозног дуга на име греха ступа на пут подно *безименог* неба, враћајући се, дакле, тајанственој сили изрицања имена – песничкој самосвести која имплементира кризу усрђења божије руке. Поглед златне птице, прати, дакле, активност нове, ничеанске филологије која нешто собом *хоће*,²⁶² али тако да се трансцендентно господарење овоземаљским именом над ониме што објумљује и покреће биће препусти надјезичкој сфери у суседству имагинације. Односно, говорећи фукоовским језиком *безимено* небо песнички умањује насиље које дискурс чини стварима које нису видљиве, дешифроване. Под њим неименованим, смисао може да се догоди.²⁶³

Остаје, међутим, питање може ли златна птица у српској књижевности опстати на безименом небу, пошто је похарана метафизичност припојена хоризонту Незнани. Могло би се свакако способношћу педантних орнитолога дуго одговарати, прво пописати сва њена не/могућа станишта, путање лета, па тумачити њен пѐв као знак другости, као хијероглиф другог света коме смо туђи, или пак где смо у својој малености нишчи духом. Но, књижевноуметнички текст као место где се птице, па и она величајно недогледна, легу, у српској књижевности XX века посустао је у јакшићевској снази и непосредности транспозиције птичијег цвркута, саговорничког саучешћа у судбини лирског субјекта. Док јунак *Дневника о Чарнојеввићу* пролази „кроз мрке шуме без цвркута једне птице“, његов савременик и пријатељ, Иво Андрић ослушкује пѐв златне птице, али не задуго. Она се оглашава преображена у још једној мариборској песми „Јутро“ из 1915. године:

²⁶² Разматрајући порекло речи „добар“, Ф. Ниче у парентези из *Генеалогije морала* оставља следеће: „Право господара да именује сеже све дотле да би се могло дозволити да се чак и порекло језика схвати као испољавање моћи владајућих: они кажу 'то је то', они звуком дају печат свакој ствари и догађању, и тиме их, такорећи, узимају у посед“ (Ниће 2011а: 181).

²⁶³ Видети приступно предавање М. Фукоа Колеж де Франсу, „Поредак дискурса“ („L'ordre du discours“, Фуко 2007).

Тога је јутра црна птица пјевала у срцу мом:
била је – била! – твоја младост
И све је прошло с њом;
не походи нас двапут радост.
Црвљиво воће брзо зре,
а сужањ не зна сунца ни неба
већ брзо стари и брзо мре. –
Тога је јутра златна жица препукла у срцу мом. (Исто: 96)

Андрић који иначе није песник римованог стиха, на овом месту, пошто на линији римоликости употреби једну риму (зре–мре), објављује, у иронијском такту аутопоетичког геста, да је златна жица препукла. Од силине последње риме или пак од танатолошке осене зрења, ње више нема.²⁶⁴ Андрићев лирски субјект не смешта своју птицу *оноцветно* као што то Бранко Миљковић чини са жар-птицом, јер зна да нема повратка метафизичкој кући – у оно идентично средишту бића, те једноставном елементарношћу боја: од златне ка црној, уписује још једну реторско-онтолошку линију ка утихнућу трансценденталног упоришта у *простору срца*. Са препуклом златном жицом у срцу, „затвореним, крутим“ (Исто: 27; „Благовијест“) андрићевско лирско сопство се надаље препушта најтишим душиним разговорима, болним питањима „у дну душиних сводова“ (25, „Бурна ноћ“), да би у песми „1915.“, штампаној у *Књижевном Југу* 1918. године од *књигâ успомена* које *разрока лаж кривим срцем пише* било затражено:

Нек не спомену никад моје име,
А незнан гроб ми нек прекрије трава
И у њој љети – за туђинску дјецу –
Нек расте модар цвијет заборава. (Исто: 46)

Модар цвет израста у *спомен на душу у вијенцу рана*, као брисано име из књиге успомена за будуће којима се Андрић поетички одлучније обраћа са страница *Ex Ponta*. Назначивши топосе онтолошке децентрираности, измештености лирског субјекта од метафизичког обзорја певања кроз ехо девојачке песме, песме златне птице, покидане златне струне, те напуштене просторности срца као жиже душевности којој је наспрамна мисао и њена утеха коју је Бог „као благу муњу послао“ (115; „Мисао“), описали смо у Андрићевој лирици херменеутички лук саморазумевања који претходи искуству субјективитета његових фрагментарних књига из 1918. и 1920. године. Наравно, ови чиниоци иманентне поетике песничких записа одражавају се и на саму природу стиховне структуре у којој се препознаје сусрет песме у прози и фрагментарне форме, стиха и белине. Најочигледнији су примери песама са испуштеним стиховима у маниру пушкиновског одломка (*отривок*): „Благовијест“, „Сан“, „Пјесма вретена“, „Јесењи предјели“ (из циклуса „Ритми без сјаја“), те фрагментарно сечење текста у самосталне прозне целине „Ноћ“, фрагментована песма „Дан један празних очију и замагљена чела / 45 ноћ“, песме-записи: „Две теме“, „Старинска песма. После сјајног лепог дана“, [„Као што бива у јесен“]. Премда поетичко самоосвешћење фрагментарности наступа у тренутку штампања *Немира*, када сваки фрагмент графички задобија сопствени простор, омеђен празнином хартије. У писму од 13. 7. 1920. које И. Андрић упућује Зденки Марковић пише „*To su odlomci* као *i* у *Ex P. samo što će* у овој књизи *svaki odlomak роџинјати једним иницијалом i* на новој страни“ (Андрић 1994: 115; истакла А. П.). Дакле, фрагментаризација је као очигледна форма писања у Андрићевом делу, где је текст сегментиран, издвојен, исечен, присутна од самог почетка као искуство стиха и певања. Иако

²⁶⁴ Повезаност „Псалма сумње“ и „Јутра“ осим у очигледности песничких слика, пребива и у заједничком простору. Наиме, обе песме уз стихове „Шетње“ су у рукописној заоставштини исписане на једном листу хартије (IA 134).

само кратка форма, „попут каменчића из свемира“, како напомиње П. Гариг у *Поетикама фрагмената*, може перципирати искуство фрагментарности, јер фрагмент „мора имати уочљиву ивицу, границу, видљиви прелом, ако жели да преузме драгоценост сјаја“ (1995: 34), поратни андрићевски стих као топографска потврда да *израза нема* у „Марбушкој строфи“ имплементирао је реторско-онтолошку сметњу самодовршења у стиху унутар неравних редака, дакле, низ ивицу жанра. Аутопоетичка идиосинкразија према формалним концепцијама риме, стиха, фигурама старих песника, раноандрићевско стваралаштво суочило је са малармеовском парадигмом стиха и фрагмената, с једне стране и модернистичком парадигмом песме у прози, с друге.

Када је пак реч о унутрашњој динамици саодношења фрагментарности и песме у прози, А. Гајо истражујући поетички сусрет између жанра песме у прози и фрагментарне форме у *Илуминацијама* А. Рембоа као прилике за оригиналност, записује и: „Фрагмент је недовршена књижевна форма или форма дефинисана недовршеним. То је *губитак наслеђа, губитак прозне песме* коју је Рембо прихвати од Бодлера, 'правог бога'“ (1985: 197; истакла А. П.). Фрагмент песму изнутра одељује од традиције, померајући је ка другачијем, новом дискурзивном месту, тако да се остаје „изван сваке књижевности“, на линији која заобилази жанрове (Isto: 249).

Како разлика између песме у прози и фрагмента не може бити мишљена на начин установљења теоријског система, протокола, чак ни након минуциозног приступа А. Гијоа Рембоовој рукописној заоставштини, али се може разазнати у херменеутичкој напетости довршења, потребе за дужином песничког текста, у иманентним варијацијама између ствари и прозаизације, ми говоримо о песничким записима сублимирајући активност андрићевског раног стиха ка суспрегнутој мисли, афористичком исказу. Односно, песнички запис из копрезентности лиризма и фрагмента одржава поетичку неизвесност, фигурално алтернирање дискурса између празнине и ритма, звука и тишине. Пратећи ова унутрашња дискурзивна гигања, не сме се превидети, модернистички дуг јенском романтизму, јер је тада проблем фрагментарности био постављен у само срце песничке рефлексije о језику. У том смислу, како пише П. Гариг у монографији *Поетике фрагмената*, фрагментарност престаје бити знаком одсуства, отварајући пут поезији.

Писати унутар диспозитива ових алтернација значи дати једно њихање, таласање између пауза које уписују, малармеовски, „голи простор до њихових тачака осветљења“ (цит. према Garrigues 1995: 30). Такво уписивање упркос раскиду синтаксе догађа са као облик, ствар форме, а П. Гариг, доводећи до рефлексивних граница валеријевску дефиницију да је песма „практично састављена од фрагмената чисте поезије уграђену у материјал говора“, пише како „естетика фрагмената значи песму и одбијање песме“ (Isto: 31), односно фрагментација се истовремено одвија као „место и не-место песме“, место које открива бесконачно у коначном (1995: 94). Дакле, фрагмент у праксама фрагментације не само да развија дисконтинуитет писма, недовршеност већ и биће лирског излаже апоретичној ситуацији да присуствује у месту где *већ није*, односно да својим одсуством посведочава присутност. На овај начин песма се јавља у певу других или пак у *одломцима речи и ритма* попут оне Андрићеве песме у Алпима,²⁶⁵ поричући искуство тоталитета, али нужно остајући упућена на њега. Уосталом, и сâм појам фрагментарности зависи од онога што назовемо *тоталитетом* (1995: 34). Али где је та изворна, свепрожимајућа целина од које се звук андрићевске песме која је по схватању Милоша И. Бандића „осећање обухваћеног смисла

²⁶⁵ „Она је одјекнула једног јутра, у Алпима. Неколико нејасних речи које сам у пролазу чуо; музика за певање и игру у исто време.

Песма коју ће многи – не мислећи, не знајући можда откуд долази ни како се зове – дуго певати, и дуго уз њу играти, у Алпима и далеко од њих, свуда по свету.

И доцније се, годинама, стално јављала, у одломцима речи и ритма, и за певање и за игру.

И сад јој понекад чујем ослабљен и нејасан одјек. И сам не знам, и не питам се, да ли заиста још тече у мени, или то други певају и играју, тамо у Алпима, и свуда по свету“ (2019/15: 85).

људског живота и борења“ (1963: 68), одвојио? „То се у мени њише један верс“, писаће у једном од фрагмената *Ex Ponta*, „као дар и уздарје, као присјен цвијета који је процвао, цвао и опао, а да га нитко видио није. [...] Ах, какав стих!“ (2019/13: 63; истакла А. П.). Шлегеловски говорећи, како у *Ex Pontu* има толико много поезије,²⁶⁶ жудње за њом, а ипак ништа ређе од ње, њеног изузетног *стиха*, прва Андрићева књига се чита и као мноштво поетских скица, напуштених строфа, „фрагмената, тенденција, рушевина и материјала“,²⁶⁷ која је остала за покушајем лирске „синтезе интелекта и емоције“ (Бандић 1963: 68)? У том смислу, може се рећи да виртуелна суприсутност песме у експонтовским записима подстиче ширење лирског дискурса, да би на крају све постало песма у *лирском запису* и у хаптичној топографији ране: „И све што погледам све је пјесма и чега год да се такнем све је бол“.

Андрићевски незабележен, неисписив стих пером стога остаје носталгично треперави знак у клијању, симбол несводљиве и неописиве поетске целине – спомен на далеку, целовиту песму која прогони, тензично пропета од позиције ометене лирске самосвести, што баца перо и шета, до танатолошке сенке увенулог цвета. Готово лакановски психотичан,²⁶⁸ он се њише, дислоциран, у својој изгубљености, немогућој жељи, подсећајући да модернистичком искуству више не следује прапоклон узајамне, онтолошке и метафизичке припадности песме и песника: „Ипак, ипак, бих хтио да оставим *неколико реченица* које би задржале дуго, дуго брижност духа, неизблијеђело љетно поподне, ово мало туге и љепоте са вијугавих стаза живота!“ (Исто; истакла А. П.). У овом поетичком напору да у писму о/стане неколико реченица, онострано, искуство субјективности као простор таласања *одломака* песме остаје да вибрира попут резонаторске кутије дискурским трзајима самоокупљања у писму, премда је срце *тамно*, а угледани сопствени лик *зао*. Одбацивши метапоетички наслеђене топосе лирске субјективности, раноандрићевско сопство се прелама кроз говор са *душиних* линија на којима су утемељени записи са Понта. Поетички следствено, преостаје питање о природи тог раз/говора.

²⁶⁶ Жудња за поезијом симптоматично се преноси и на рецепцију првог Андрићевог дела. Поједини фрагменти из *Ex Ponta*, попут чувеног записа о Јелени „Куда ћеш Јелена“ често се у антологијама прештампавају као песме, строфично (в. Бандић 1996).

²⁶⁷ „Има тако много поезије, а ипак – ништа ређе од једне поеме! То чини мноштво поетских скица, студија, фрагмената, тенденција, рушевина и материјала“ (2021: 5).

²⁶⁸ „Лакан сматра да распарчаност претходи целини и да је посвуда парапсихоза која прва добија реч“ (Sloterdijk 2009: 533).

5. У разговору с душом

*Још увек се говори о души, као што се и о талирима
говори иако се талири одавно више не кују.*
Г. К. Лихтенберг

У краткој прибелешци написаној крајем прве деценије 20. века руски сликар и теоретичар уметности Казимир Маљевић (Казимијр Северинович Малеевић, 1879–1935) образложио је како разумева људску душу:

Загробни живот уопште не постоји, нема ни говора о томе и мисао о њему рађа се у мени; смрт прекида живот као што мач одваја труп од главе. Ово говорим у смислу да живим ја као такав и стварам у оном организму света у коме живим. Моја душа, пак, због омотача смрти *остаје сила*.

Постоји сила чији се живот састоји у неуморном стварању облика. Та сила, стварајући форму, оживљава од ње и изражава своје мене све док се омотач не истроши. Та сила остаје. Због тога мислим да смрти нема. Зато што омотач (као средство изражавања форме), који је постао неупотребљив не сматрам смрћу (2010: 832; ауторско истицање).

Неуморно *стварање облика* природно је души као сили, изражавају форме. Одатле, потрага за новим естетичким изразима одређена је као пут душе или, како сâм К. Маљевић каже, мена. Са друге стране, сасвим близак К. Маљевићу у времену, Ђерђ Лукач 1909. у есеју „Тренутак и облици“ из студије *Душа и облици* (1911) поводом стваралаштва Бер-Хофмана бележи:

Па ипак су – дакако, само данас – *оно људско и облик средњини проблеми свеколике уметности*. Истина је: само зато је могла настати нека уметност – ако је допуштено питати за разлоге код ствари које постоје хиљадама година, које су растући у бурама тих векова можда постале туђе свом пореклу – само зато може уметност писања имати неки смисао што нам пружа те велике тренутке. Само због њих нама је уметност једна вредност живота, управо онако као шума, планина људи и наша сопствена душа, само компликованија, дубља, ближа, па ипак даља него све ове, хладније објективна према нашем животу, па ипак чвршће припијена уз његову вечну мелодију. Само стога, само зато што је људска и само уколико је људска (1973: 179; истакла А. П.).

Двадесетовековна уметничка пракса и теоријска мисао интервенисале су у традиционалну концептуалност душе отворивши (онтички и онтолошки) простор за њено поетичко, естетичко, културолошко, антрополошко, па и антропотехничко, наречено П. Слотердајком,²⁶⁹ ре-конституисање. С. Винавер је у 83. мисли еггалтирано прибележио: „Ако душа и не постоји, *ми ћемо је створити!*“ (2012: 198; истакла А. П.). Међутим,

²⁶⁹ Немачки филозоф П. Слотердајк у студији *Svoj život promjeniti moraš* из 2009. године заснива филозофску антропологију као својеврсну *антропотехничку теорију*, која је већ раније била најављена тротомним *Сферама* (1998, 1999, 2004), и то на темељу симболичких, психо-имунолошких пракси „помоћу којих људима увјек успијева savladati svoju ranjivost sudbinom, укључујући i смртност, u облику imaginarnih anticipacija i duhovnog oklopa“ (2015: 19). Сâм термин је, напомиње аутор, био већ у употреби 1926. године. Може се наћи у трећој свесци *Велике совјетске енциклопедије*, „gdje je prije svega označavao spekulativno anticipirane mogućnosti biotehničkog manipuliranja supstancijom ljudskog nasljeđivanja“ (Isto: 20).

модернистички повратак ка души део је ширег културолошког и уметничког пре/окрета који се спушта до 18. и 19. века. В. Кандински говори о духовном преокрету, сократовском окретању погледа од спољашности ка *самоме себи*, који се догодио „[к]ада су религија, наука и морал (овај последњи снажном Ничеовом руком) били продрмани, и када су спољашњи ослонци претили да попусте“ (2017: 52–53), а како пише књижевни теоретичар Томас Павел (Thomas Pavel, 1941) у монографији *La pensée du roman [Мишљење романа]* из 2003. године (Paris: Gallimard) на европском тлу, у тренутку презасићења натурализмом, појединац је био суочен са светом којим управља диктат позитивизма: „Он је биће позвано да измисли себе, не користећи се нормативним идеалом који му је једном заувек додељен“ (2003: 358). Поновно откривање хришћанства као део напора разумевања парадоксалности људске унутрашњости од Ф. Достојевског²⁷⁰ до његових енглеских и француских ученика, повратио је, пише аутор, независност појединцу од условљености социјалном средином и стварношћу. Издвајајући, између осталог, улогу француског романијера Мориса Бареа (Auguste-Maurice Barrès, 1862–1923) који је заслужан за изградњу *култа сопства* и који је аутор принципа егоизма, Томас Павел марkira процват индивидуалности, засниван на егзалтацији и осећајности. Тамо где, међутим, М. Баре не успева да аутопоетичке импулсе преточи у естетичку праксу, наступа Андре Жид (André Gide, 1869–1951), „који је први естетском егоизму дао убедљиви књижевни израз“, транспонован у лирски и сентенциозни стил (Pavel 2003: 364).

Проблем душе у развоју романескне мисли у превоју од натурализма ка модернизму, од Е. Жида до Џ. Џојса (James Joyce, 1882–1941) и М. Пруста, отворан је, дакле, у обликотворном динамизму естетизације индивидуалистичког поља²⁷¹ који је део свеукупних дискурзивних и естетских промена – „огромног продора у човекову унутрашњост“, како је приметио руски књижевник Василиј Розанов (Василиј Василевич Розанов, 1856–1919) у *Осамљеностима* (2005: 36). Тај огроман продор с краја 19. века, који се потом преноси широм европских књижевности, снажио је „мистични карактер симболизма“ који устаје против научног реализма (Baura 1970: 11). Ослонац души у ванчулном свету, поред песничког стваралаштва Ш. Бодлера, П. Валерија и С. Малармеа, пронашао је и Морис Матерлинк (Maurice Maeterlinck, 1862–1949)²⁷² 1896. у есеју „Буђење душе“ („Le réveil de

²⁷⁰ Занимљиво је да ће Иво Андрић у разговорима са Љубом Јандрићем издвојити стваралаштво Ф. Достојевског, и то управо зарад *окрета ка души*. Он је писац, појашњава Андрић, који је „међу првима у европској књижевности оставио пејзаж, одећу својих јунака, њихов физички изглед, време, па и простор, како би се до краја могао посветити људској души. Он је, нема сумње, учинио снажан заокрет у писаној речи и, као нико пре њега и мало ко после њега, извршио огроман утицај не само на поједине писце у свету него и на готово све националне књижевности у свету“ (1977: 152; истакла А. П.).

²⁷¹ Виктор Жмегач у студији *Тежишта модернизма* (1986) крај 18. века у европским књижевностима види као афирмацију индивидуализма која покреће у уметничком изразу раздобље самосвојности, оригиналности и плурализама (Žmegač 1986: 63).

²⁷² Василиј Кандински у књизи *О духовном у уметности* издваја управо стваралаштво М. Матерлинка, наводећи га као пример напредовања уметничких средстава од материјалне ка апстрактној сфери, и то у реторско-онтолошком односу према речима: „Реч је унутрашњи звук. Овај унутрашњи звук делимично извире (можда и претежно) из предмета коме реч служи као име. Ако се предмет не види и ако се чује само његово име, тада у глави слушаоца настаје апстрактна представа дематеријализованог предмета, који у 'срцу' сместа побуђује треперење. Тако је *зелено, жуто, црвено дрво* на ливади само материјални случај, случајно материјализована форма дрвета, коју осећамо у нама онда када чујемо реч дрво. Вешта употреба речи (према песничком *осећању*), њено унутрашње нужно понављање два, три, више пута за редом, не само што може да доведе до појачања унутрашњег звука већ је у стању и да покаже још неслућена духовна својства речи. Коначно, при чешћем понављању речи (омиљена дечија игра, која касније пада у заборав), њено именовање губи спољашњи смисао. Тако се заборавља и апстрактно настали смисао означенога предмета и открива само чисти *звук* речи. Овај 'чисти звук' чујемо можда несвесно и у сазвучју са реалним или касније апстрактно насталим предметима. У последњем случају, међутим, чисти звук се појављује у првом плану и непосредно утиче на душу. До душе долази беспредметно треперење које је још увек сложено, хтео бих да кажем натчулно, као дрхтаји душе које производи звоно, струна која пева, даска која је пала итд. Овде се отварају велике могућности за књижевност будућности“ (2017: 54–55; ауторско истицање).

l'âme“) из књиге *Le trésor des humbles* посебном сензуалношћу за трансцендентну психологију:

Доћи ће, можда, једно време, а доста тога најављује да се оно приближава, кад ће наше душе гледати без посредовања чула. Сигурно је да се област душе, сваким даном, све више шири. Она је много ближа нашем невидљивом бићу, и у свим нашим делима има много већег удела, него ли пре два или три века. Рекло би се да се приближавамо једном духовном периоду. [...]

Данас је јасно да душа чини велике напоре. Посвуда се јавља на неубичајен, беспоговоран и неодложан начин, као да јој је дато неко наређење, и да више нема времена за губљење. Она мора да се припреми за одлучну борбу, и нико не може да предвиди шта ће све зависити од њене победе или од бекства (2007: 15, 17).

Оно што је у мисли Матерлинка било предодређено на непрекинуто кретање, непоколебљиву веру и прогресивизам само/знања,²⁷³ код футуриста поприма програмско-поетичку и идеолошку одредбу. Тако, Јосип Сибе Миличић (1886–1944) извештавајући о италијанском футуризму у „Писму из Италије“²⁷⁴ на страницама *Босанске виле* 1911. године преноси речи које му је упутио Ф. Т. Маринети (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944): „Ми разбијамо ту форму вањску и улазимо у *средшине*, у унутрашњост, у душу. Душу, душу, у свим њеним трзајима, грубостима и љепотама ето шта хоћемо да дамо! Боју само, шару која ће да покаже нервозу душе наше!“, а потом и оно што му је казао италијански сликар и вајар Умберто Бочони (Umberto Boccioni, 1882–1916):

За нас више вриједе цртарије дјеце и луђака него сви највећи генији нашег доба, јер у тим стварима налазимо голу душу без примјеса трагедије, која нам окружује душу и спутава нас тако да не можемо да је дамо онакву каква је – *голу и чисту*. Душо, душо наша, дошло је твоје царство – па да ти га осјегурамо борићемо се – шаком, пушком, ножем, ћушком – свим, свим душо, дошло је вријеме твога царства!! (1911: 180–181; истакла А. П.).

²⁷³ „Ти духовни феномени којима су се и највећи и најпромишљенији од наше браће некада једва бавили, данас забрињавају и оне најмање; а то само доказује да је људска душа биљка савршеног јединства, и да све њене гране, када дође томе час, у исто време цветају. Сељак, који би, одједном, стекао дар да изрази оно што има у својој души, у том тренутку би изразио ствари којих још није било у Расиновој души. Тако су људи, много мање надарени од Шекспира или Расина, назрели живот тајно блистав, према којем је онај, који су ти мајстори једино познавали, био тек наличје“ (2007: 20).

²⁷⁴ Николета Кабаси (Nicoletta Cabassi) у раду „Сибе Миличић и италијански футуризам“ поближе испитује време сусрета Миличића са футуристима и штампање репортаже: „Писмо из Италије“ у јесен 1911. године (бр. 11/12), када Миличић пише „да се налази 'у срцу Рима', у *Кафеу Арањо* и, нешто раније, у Литерарном удружењу. Ипак, треба имати у виду да су од октобра па до средине новембра 1911. године активности покрета футуриста биле прекинуте услед одсуства песника Маринетија, који је као специјални дописник био послат у Либију (Agnese 1990: 114–118); дакле, док је Маринети био у мисији у Либији, остали италијански футуристи искористили су прилику да опутују до Париза и упознају се са новим тенденцијама, као и са новим актуелним истраживањима (Agnese 1990: 238). Стога је могуће да Миличић свој чланак није објавио у време сусрета већ нешто касније; да бисмо прецизно одредили период о коме је реч, могао би нам од помоћи бити текст објављен мало касније, такође у току 1911, у броју 13–14 *Босанске виле*, у коме Зденка Марјановић пише да је Миличић учествовао на 'чувеној Бочонијевој конференцији', мислећи вероватно на ону веома познату, одржану 29. маја 1911. године, када је Умберто Бочони, тада већ познат као предводник италијанских футуриста, говорио о перспективама футуристичке уметности (Agnese 1996: 222). Додатни доказ исправности ове периодизације јесте и чињеница да је песник из Брусја 19. септембра 1911. године отпочео службовање у Дубровнику, у тамошњој гимназији (Lešić 1991: 34)“ (2018: 189–190).

Царство и/или поетика душе у књижевности у другој деценији 20. века, откривање димензија душевности, форми присуства душе, међутим, успостављаће и у корелацији са интересовањем за интергалактичким просторствима, с једне стране и са филозофским учењем Анрија Бергсона (Henri Bergson, 1859–1941) о интуицији, стваралачкој емоцији као облику Космичке меморије која чини човека творцем „што делује у складу са сваким кретањем стварања“ (Deleuz 2001: 108), а с друге и под снажним утицајем експресионистичке поетике која посеже за „истином душе“, како о томе пише Гиљермо де Торе (Guillermo de Torre, 1900–1971) у *Историји авангардних књижевности (Historia de las literaturas de Vanguardia, 1965)*, на супрот натурализму који настоји да „ослика истину бића“ (De Torre 2001: 112).

Ј. С. Миличић у песничким збиркама *Књига радости* и *Књига вечности* (1920, 1922) обликује *космизам душе*,²⁷⁵ из поетичког укрштаја поетике футуризма, експресионизма, постромантичарских елемената и раномодернистичке естетике у српској поезији. И док Миличићева душа поседује бескрај као сопствену интернационалу,²⁷⁶ код његовог савременика, покретача зенитизма Љубомира Мицића (1895–1971) уметник постаје „крик понижене душе за спасењем“ (1921: 1²⁷⁷), а зенитизам који поетичко-естетички надомешћује недостатак експресионизма и кубизма, у антропопоетичком самозахтеву стварања човека који „није само један део и једно место без тоталности“, већ Хомокосмос и Метакосмос („Зенит-манифест 1922“²⁷⁸), поседује и захтев понирања у душе, тј. преношења електромоторне снаге *духа* Барбарогенија у *све душе*, како је записано у тексту „Савремено ново и слућено сликарство“:

²⁷⁵ Станислава Бараћ у раду „Космизам Сибана Миличића у контексту часописа *Misoa*“ указује на реалне догађаје који су претходили развоју стилског правца космизам у српској поезији: „Том је периоду, почетком 20-их година 20. века, овај изам шири не само од песничког, већ и од књижевног и уметничког покрета или правца. Он обухвата и науку и филозофију а, могло би се рећи, и свакодневицу. Космизам је, другим речима, био 'феномен мишљења' у тадашњој Европи, па је нужно да се Миличићево деловање посматра као део овог европског контекста.

Поред осталог, на почетку треба указати и на два врло конкретна, реална космичка догађаја, један из 1910. и један из 1919, који су значајно утицали на овакву оријентацију европских интелектуалаца и научника. Радован Вучковић подсећа да „непосредан повод за актуализацију космичке поезије око 1910. многи виде у поновном појављивању Халејеве комете које је тада изазвало велико узбуђење и многе песничке визије космичког карактера“ (Вучковић 2011: 47, фуснота 51). Са друге стране, игром случаја, 1919. године потврђене су одређене Ајнштајнове поставке, захваљујући посматрањима у Бразилу и на једном афричком острву. Тек тада и Теорија релативитета постаје изразито популарна, а 1921. године Ајнштајн добија Нобелову награду за физику – истину, за објашњење фотоелектричног ефекта“ (2018: 302).

Гледано, међутим, из историјских етапа, почетак развоја космизма се проналази половином 19. века у руској филозофији, али у историји природних наука. Како Милан Узелац пише у другом тому *Историје филозофије* ту се ради о оријентацији која је настала „са учењем о преласку биосфере у ноосферу и новим, научним путем тематизовања појма космос. Тим појмом се указује и на космоцентризам који учи о контемплацији божанске енергије у тварном свету и о преображају света (Берђајев), па би се ту заправо радило о односу космоса и човека, о творачкој есхатологији по којој крај света а тиме и крај историје зависи и од творачке активности човека. У свему томе је веома активна улога славног минералога, геолога и хемичара В. И. Вернадског који је својим радовима из биохемије усмерио истраживања на изучавање деловања живе твари на историју хемијских елемената. Биологија је дуго време била ван сфере интересовања теоретичара и сад су прво биологи скренули пажњу на еволуционе процесе живе материје у којима се недовољно посвећује пажња телеологији еволутивних процеса“ (2003: 901).

²⁷⁶ Александар Илић поводом приказа Крлежине *Хрватске расходије* бележи 16. јануара на страницама часописа *Misoa*: „Нагласићемо, без развијања, у нашем сликарству *декомпозицију* форме и *интензивност* боја, а у *космичкој* поезији дискретно, првеначко наглашавање да је бескрај једина интернационала душе и савести, а прехристовске цивилизације Египта, Кине и Индије предуслов ка новим откривањима душе (1922: 126, ауторски курзив).

²⁷⁷ Реч је о цитату из текста „Човек и уметност“ који Љ. Мицић штампа у првом броју *Зенитизма*.

²⁷⁸ Манифест је штампан у 11. броју *Зенита* за 1922. годину (видети Тодоровић 2022: 74).

Експресивна снага ХОМОКОСМОСА мора подредити укочену материалну форму кубуса и ваљка. А екстатични дух Барбарогенија ЗЕНИТ-ЧОВЕКА мора свести електромоторну снагу свога времена у све акумулаторе који воде у све душе свију људи (1921: 11–12; цит. према Тодоровић 2022: 71; ауторска истицања).

У „Категоричком императиву зенитистичке школе“ Љ. Мицић међу четири суштанствености зенитистичке песме наводи и „непосредни израз душе“ (1922: 18²⁷⁹). Пре покретања месечне интернационалне ревије за културу и уметност, Љ. Мицић је у години када и Андрић штампа *Немире* у Загребу код Ст. Куглија, код истог издавача, објавио збирку песама *Спас душе*. Стихови збирке преображајно струје из танатосног дискурса у дискурс *свељубави* којој је пребивалиште, на крају збирке, метафизичка истост душе и песме:

Срце је моје црвен свети жртвеник у ноћи
душа је моја песма Свељубави
песма Свељубави (2022: 84).

Предговор за Мицићеву песничку збирку је написао Тин Ујевић (1891–1955) који, додуше, примећује да песник није одвише дубоко захватио значења мисли о спасењу душе, али је нешто ипак *ту*:

Главна је, да је барем почео мислити на њу и да је ставио тај натпис на чело својих стихова. [...] Јер треба коначно мислити почети мислити на Душу, коју толико занемарисмо са нашим ситним легендама и ситним приликама, да скинусмо с дневног реда и све мисли о превратноме друштвеном ослобођењу (2022: 20).

Истовремено, док Тин Ујевић поручује савременим ствараоцима: „Напријед! Вршке својих мачева окрунићемо ловором и ружама [...]“, на почетку треће деценије, у делу Рада Драинца (1899–1943) душа буја у хипертрофираним сновиђењима, „горућим хипнозама“ и превратничким гласовима. У фрагментарном²⁸⁰ „Манифесту хипнизма“ 1922. тражи се: „Дајте нам мало грозе – мало свемира – ужаса – мало више крви, да се види *бар један конач голе душе*. Дајте нам етеричности: у чему је Васељена“ и још, „Нек наше душе буду хипнистички конци. Амин“ (Драинац 1999/2: 8–9; истакла А. П.). Нека буде, дакле, не само експресионистички *гола душа* већ, нека *буду плава влакна душе* на којима се, на једном од њих, лирско сопство *њише* као у стиховима „Ноћног паука“²⁸¹, у самотворној, *хифолофијској*

²⁷⁹ Текст је штампан у 13. броју *Зенита* (https://monoskop.org/images/5/5f/Zenit_13.pdf).

²⁸⁰ Занимљиво је да су манифести Р. Драинца, та „повест писана за будућност“ како их назива Мирослав Шицел, писани у фрагментарној форми: „Програм хипнизма“, „Кроз телескоп хипнизма“, „Манифест I“, али и др. есејистички текстови, на пример „О поезији“. У „Манифесту I“ аутор аутопоетичким исказом појашњава употребу фрагментарности: „Задовољићу се изношењем неколико фрагмената за сада, типичних, јасних, једноставних, оних фрагмената, помоћу којих се може *наслутити дух Манифеста у целини*“ (1999/2: 16; истакла А. П.), преносећи на тај начин поетику екстазе, „директну алузију свега“ (1999/4: 7) у откровењски чин објаве нове књижевности. Једно истраживање би могло бити посвећено поетичкој ре/фигурацији манифестног говора у присуству фрагментарности писма, односно искварено питање *Шта је манифест?* заменити питањем *Где је манифест?*, идући за поетичко-естетичким претпоставкама Ан-Мариа Пелтјеа (видети есеј „Институцијски парадокс манифеста“, *Поља*, бр. 288, 1983, стр. 55–57; <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/11/Polja-288-7-8.pdf>), унутар расапа дискурзивног сценарија фрагментације као поетичког узуса и фрагментаризације програмских начела.

²⁸¹ „На једном сну њишем се под сводовима неба / као ноћни паук на плавом влакну душе // Цео падам опружен у линији кроз свемир планета / Моје су ноге заборавиле путеве са земље / и родни дом // Ја нисам човек / већ

(*hyphos* је ткање и паучина, в. Bart 1975: 86) моћи трансцендентне распонности песничког говора. Јер песнички говор, стих ипак остају привилеговано место: „Ево у моме срцу огромна је јама / За гробове света / Кроз песму кроз светле видике моје детиње душе / Наћи ћу славу откупљења и варку спасења (1999/1: 59, „Бунтовник и апостол“).

Поетички помак од експресионизма ка хипнизму драинчевска душа запоседа деликатном деконструкцијом трополошке, (лајбницовске) модалне недељивости душиног простора, смештајући се у многострукоост нити, да би већ следеће године, 1923. у тексту „Исповест“ који аутор штампа у другом броју часописа *Хипнос*, била постављена на превратничком путу писма са оца на сина, у смислу поетичке оставштине, с ону страну поретка (*без догме, без веза*²⁸²), обраћањем лирског субјекта: „Грађани! Од сутра свака бандера има очи и све ствари оживљене душу. / Обновио сам душе заробљене богом и нисам крив ако мој син сутра почне другојачије да пише“ (1999/1: 64). Имајући у виду обиље авангардних трополошких ипостаза, песничке праксе текстуалне појмљивости метафизичке непојмљивости човекове унутрашњости, Тихомир Брајовић у студијама *Теорија песничке слике, Нарцисов парадокс* говори о својеврсном *психотопу* авангардних књижевности,²⁸³ спацијалном укотвљавању и буквализовању у песничким сликама, где је душа *соматизирана* као у песми М. Црњанског „Моја песма“,²⁸⁴ зачудно опросторена као у стиховима Р. Петровића „Најсентименталнију о ситости легенду“ (Брајовић 2000: 294–299, 2013: 198–204). Наравно, гледано са хоризонта идентитетског „прерушавања“ и „травестијског“ дисоцирања модерно децентриране субјективности (Исто 2013: 197), песничка артикулација душе у смеру субверзивне поетике изнедрила је нове душевне хабитусе лирског Ја, односно ауторефлексивне линије искуства субјективитета. Премда душа ступа кроз померене референце песничког знака, што није пут завештан те(ле)олошком мишљу, пут ка њеном „отајственом бићу“ (Исто 2000: 294), она је и даље оса лирског бића са редефинисаним координатама у сталном само/измицању центрипеталним дискурзивним линијама. Душа моја је *самохрана*, како пише М. Црњански у поменутој песми, јер нема ништа друго до пустиње језика као јединог пребивалишта, до гитара који је оглашава, али и до просторности у којој се под *маскама* обликује. Слотердајковски говорећи, авангардна душевност се кроз *упросторавање*, спацијалне конструкте песничких слика парадоксално враћа онтополошком изворишту, егзистенцијалном саодношењу субјективности са простором у коме материјалност није тек бесциљна несврховитост, како је поручивао В. Кандински, већ присна форма, наше (једино) сабивство.²⁸⁵

плаво привиђење горуће хипнозе // На једном сну њишем се под сводовима неба / као ноћни паук на плавом влакну душе“ (1999/1: 35).

²⁸² „Хипнистички свет је сан у екстази: без догме, без веза: онако како људи индивидуално живе у себи самима“ (1999/2: 8).

²⁸³ Т. Брајовић укупност авангардно-песничке обликотворности која се тиче песничког третмана душе смешта у „дискрепанцију између традиционалног поимања душевности као унутрашњег *стања* или *метафизичког садржаја* и њеног буквализујућег-снижавајућег вербално-имагинативног 'лоцирања' и упризорења“ (2000: 295; ауторска истицања).

²⁸⁴ „Душа је моја богат сељак, / пијан весељак, / у завичају. / Милује голу жену што спава, / тврдо, ко плећа гојних крава, / у житу, куд ноћи пуне црних врана, / падају. // Свет је прошла самохрана, / у крвавом плашту шережана, / ко убица. / Стајаше тужна, завејана, / на стражи, у капијама, / брката, благо насмејана. // Крај цркве туђе и непознате, / запаљене, / у дуге, јасне, топле ноћи, / кад крекећу жабе барске, / грлила је разне жене. / А дању је чувала дворе царске / и кораком бројала сате. // На јави је душа моја богат сељак, / весељак. / Само у сну, ко Месец бледа / и тако ко он невесела, / по свету блуди. // Гондола једна ћутке је скрије / у бездане воде Венеције, / саму, уморну, разочарану, / на карневалу. // И кад ту њен гитар зазвони, / од песме што плаче и воли, / сву воду, звона, и маске, тамо, / ноћ толико заболи: / да ућуте и питају тихо, / 'Какав је то Славен био, / на Риви деи Скјавони?'“ (Црњански 1966: 61–62)

²⁸⁵ Концепти простора из вулгарне физике, али и метафизике морају бити, пише П. Солтердајк, скрајнути како би се дошло до процеса обумљивања који су темељити за искуство субјективности, до егзистенцијалне аналитике бивања *ту*, позната ранохајдегеровској мисли. Аутор *Сфера* посебно скреће пажњу на хајдегеријанско истицање изворности *бивања*-у: „У себе-усмеравању према [...] и у схватању ту-битак не излази, рецимо, тек из своје унутрашње сфере вани, сфере у којој је он најпре учаурен, него је према својој

Приближно у исто време, међутим, док је у српској поезији искуство душевности задобијало нове димензије психотопичности, руски песник Владимир Мајаковски (Владимир Владимирович Маяковский, 1893–1930) пише 1926. у „Разговору са фининспектором о поезији“ како се временом „квари машина душе“ и упозорава

Долази
 долази најстрашнија амортизација –
амортизација
 срца и душе
а кад сунце
 ко вепар
 својом топлотом
гране
 над светом
 без кљаста и робијаша,
ја ћу тад
 већ иструлити
 умревши под плотом
са неколицином
 својих пајташа (1964: 121–123²⁸⁶).

Ублажавању потреса који остаје за силовитом кретњом крви, срца, душе и револуције не доприносе само омражене риме и малограђанска тама. Гледано из историјске перспективе, стишавање душе, само/убиство песника, *послушника васељене* доћи ће, подмукло, из хица изванстиховног простора. Јер, двадесетовековно искуство субјективности окупљено око простора унутрашњости сопства, душе, задобиће не само естетизацију какву је парадигматски износи Казимир Маљевич по белешкама, М. Матерлинк у есејима, а интегришу, значајније, уметнички покрети попут футуризма, нарочито његова руска варијанта, експресионизма, космизма, надреализма, већ и снажан идеолошки жиг из домена

примарној врсти битка увек већ 'вани' при неком сусретајућем бићу свагда већ откривеног света. А одређујуће борављење при бићу које треба сазнати није рецимо неко напуштање унутрашње сфере, него такође и у том бити-напољу при предмету ту-битак је у право разумљеном смислу 'унутра', тј. он то сам јесте као битак-у свету који сазнаје. И опет, докућивање онога сазнатог није окретање схватајућег излажења-вани са задобијеним пленом натраг у 'кућиште', него такође и у докућивању, очувању и задржавању сазнавајући тубитак остаје као тубитак вани“ (Најдегер 91; цит према Sloterdijk 2009: 338).

²⁸⁶ „Приходит
 страшнейшая из амортизаций —
амортизация
 сердца и души.
И когда
 это солнце
 разжиревшим боровом
взойдет
 над грядущим
 без нищих и калек, —
Я
 уже
 сгнию,
 умерший под забором,
рядом
 с десятком
 моих коллег.“

(2014: 264–265; књига сабраних стихова В. М. Мајаковског *Стихотворения 1924-1926* доступна на е-адреси: https://imwerden.de/pdf/mayakovsky_pss_v_20tt_tom02_2014_text.pdf)

историје политичке мисли. И пре него што М. Фуко препусти субјекта процесима дискурзивног огољавања до линија обрису (Ж. Делез их назива линијама субјективизације), бришући могућност за *осет душе* у Дискурсу чија непрегледност затире њену *маленкост*, појам душе пролази кроз/низ иглене уши социјалистичког тоталитарног система.

Чувена анегдота о речима Јосифа Стаљина (Иосиф Сталин, 1878–1953) упућене 1932. писцима на вечери код Максима Горког (Алексей Максимович Пешков, 1868–1936), које је прибележио књижевни критичар Крнелиј Зелински: „Ви сте инжењери људских душа“²⁸⁷ диктирале су стваралачки код генерацији руских књижевника социјалистичког реализма који се касније проширио и на земље Источне Европе. Тако од лењиновског захтева да књижевност не сме бити индивидуална ствар, већ нешто налик „точкићима и шрафићима“ у укупном социјалдемократском механизму, преко стаљинистичког инжењеринга, пре/прављања људске душе, главни задатак књижевноуметничког стварања препознат је као *партијна брига за душу*. С овим у вези Максим Горки оставља запис у *Неугодним мислима* (*Несвоевременные мысли*) 20. априла 1917. године на страницама петровградског часописа *Нови живот* (*Новая жизнь*): „Ново уређење политичког живота *захтева од нас* нови вид душе“ (1987: 11;²⁸⁸ истакла А. П.). Другим речима, душа мора постати део нормативног дискурса који подржава виталност политичког система и пројекат револуције.

У времену идеолошког тренинга, оспособљавања књижевника да овладају душевним збивањем у смеру друштвене реформе и социјалне изградње које је комунистичка партија ритуално сместила у средиште (историјског) смисла, европска књижевност је давала и инокосне одговоре. Поменимо, на пример, сатирично-иронијски роман *Инжењер људске душе* чешког аутора Јозефа Шкворецког (Josef Škvorecký, 1924–2011) или пак изузетну новелу *Џан* (*Джан*) Андреја Платонова (Андрей Платонович Климентов, 1899–1951), која је први пут нецеловито објављена још 1934, пошто је цензура уклонила неподобне делове. Дистопијска прича о изгубљеној нацији која је симболично именована *Џан* (душа, која тражи срећу према туркменском народном веровању²⁸⁹) проблематизује остваривост социјалистичког раја на земљи, тј. могућност преобликовања апатичних, мистично самозатворених душа, „одрвенелих од живота“ (1987: 66) народа из трске у политичке делатнике социјалистичког режима.²⁹⁰ Платоново ултимативно разумевање фигуре фантазмагоричне, несводиве човекове унутрашњости на социјалистичку реалност, на моменте трагикомична, гротескно-опскурна у потезима комадања митологеме сакралности душе (теолошке и идеолошке) пак трансцендира свој симболички вршак у језик приповедања. О души, есенцији човековој као таквој постало је немогуће говорити, мислити без подрхтавања, распрскавања тла реторско-онтолошког регистра, јер тек у лирским фатаморгананама посред пустиње миметичког ракурса, искуство језика износи трепераве слике сећања на њено животодарно и опојно присуство.

²⁸⁷ Руски књижевни критичар и публициста Михаил Берг (Михаил Юрьевич Берг, 1952) у студији *Литературократија. Проблем присвајања и прерасподеле власти у књижевности* наводи да је дефиниција писца као „инжењера душе“ потекла од М. Горког, али не прецизира податак о изворнику (2012: 102). Ми смо наводне Стаљинове речи преузели из књиге *Inženjeri duše* холандског новинара Франка Вестермана (Frank Westerman, 1964): „Наши тенкови су безвредни, ако је душа која управља њима направљена од иловаче. Зато кажем: производња душа је важнија од производње тенкова. [...] Човека преобликује сам живот, а ви овде морате помоћи у преобликовању његове душе. То је оно што је важно, производња људских душа. И зато дижем чашу вама, писцима, инжењерима душа!“ (2002: 33–34).

²⁸⁸ „Новый строй политической жизни требует от нас и нового строя души“ (Горький 1971: 21).

²⁸⁹ „Џан! То означава душу или живот. Народ није имао ништа осим душе и живота које су му дале жене-мајке зато што су га оне родиле“ (1987: 23).

²⁹⁰ „Али Чегатајев је био незадовољан тим обичним, сиромашним животом којим је почео да живи његов народ. Хтео је да помогне да срећа, која се од рођења крила у несрећном човеку, израсте напоље, постане рад и снага судбине. И заједничке слутње и наука брину о истом, јединственом и нужном: помажу да на светло изађе душа која жури и бори се у човековом срцу и тамо се може заувек угасити ако јој се не погне да се ослободи.“ (1987: 100).

У историји српске књижевности пак приповедна збирка Данила Киша (1935–1989) *Гробница за Бориса Давидовича*, објављена 1976. године вратиће душу приповедању, писању, и то по/етиком грађанско-херојске одговорности (в. Бошковић 2006: 142):

Овим текстом, ма колико фрагментарним и непотпуним, покушаћу да оживим успомену на чудесну и противречну личност Новског. [...] Стари су Грци имали један поштовања вредан обичај: онима који су изгорели, које су прогутали вулкански кратери, које је затрпала лава, онима које су растргле дивље звери или прождрли морски пси, онима које су разнели лешинари у пустињи, градили су у њиховој отаџбини празне гробнице, јер тело је ватра, вода или земља, а душа је алфа и омега, њој треба подићи светилиште (Кић 1987: 100).

Иако празно загробно место (*sénotafos*), приповедни, фрагментарни текст постаје светилиште душе, испуњујући један виши захтев задужбинарства, очувања *алфа* и *омега свега* – танке нити о којој виси свет,²⁹¹ да се послужимо речима Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung, 1875–1961). Суочена, дакле, са горким плодовима тоталитаристичког старатељства над душом,²⁹² књижевности је једино преостала извесност смрти, танатописмо као последње сведочанство личносног.²⁹³ Једно такво писмо упутио је, пре Д. Киша, Бранко Ћопић мртвом пријатељу Зији Диздаревићу на почетку *Баите сљезове боје* (1970). Започевши приповедну збирку на начин немогућег, Бранко Ћопић однос адресата и адресанта писма кроји кроз парадоксалност. Али није само реч о томе што је немогуће да писмо пристигне до мртвог Зије нити је толико реч, премда јесте, о узалудности таквога адресирања. Чињеница је да приповедање задобија свој почетак у тој немогућности, у сопственој слабости да из себе изнедри оно могуће – Зију као читаоца. Поигравајући на оној слотердајковској муци започињања, рекли бисмо, писмо мртвом пријатељу као сабраност апоретичних „ликова“ ћопићевске поетике, задржава нас, понајпре, у тајни неименованог и/или неименљивог оног: „Знам да пишем писмо које не може стићи свом адресанту, али се тјешим тиме да ће га прочитати бар онај који воли нас обојицу“ (1985). Писац нам неће рећи ко би могао бити *онај који воли обојицу* (Зију и њега). Читајући немамо, дакле, изгледа да спознамо које је то тихо, притајено биће (садруг и сапутник), тај други читалац што је тако чврсто утиснут под опном књиге. Њему неименованом и/или неименљивом²⁹⁴ је пак текст

²⁹¹ „Свет виси – а нарочито данас – о танкој нити, а ова нит је љуска Душа“ (Јунг 2009: 51).

²⁹² Андреј Тарковски 1970. уноси у дневник (*Мартирологијум*) забелешку о угрожености душе „на коју је човечанство пљунуло са злурадосћу“. Пут избављења из историје човечанства која „исувише личи на неки чудовишни експеримент над људима, који изводи неко сурово биће неспособно за сажаљење“, руски режисер види у заузимању јеретичне позиције: „Једино што може да нас спаси јесте нова јерес, која ће успети да сруши све идеолошке институције нашег несрећног варварског света“ (2017: 25).

²⁹³ Б. Пекић у есеју „Историјски роман и историјска реалност“, коментеришући роман *1984* Џона Орвела као најсавршенији метаисторијски роман свих времена, наглашава да је „[...] Двомисао садржина целокупне људске историје још од часа када се човечанство, у зору сазнања, определило за алатку, ту невину прамајку атомске бомбе, а за вишу спиритуалну алтернативу оставио само двосмислене излике. Ова цивилизација не би била шизофрена да промашености избора није подсвесно свесна [...] ми смо морали заборавити да је спиритуална алтернатива икада постојала, а потом то заборављање заборавити“ (Пекић 2007: 159). Суспендована и програна свест о постојању душе/духовног света окупира историјску димензију кишовске и пекићевске прозе, есејистичке мисли, производећи слику света као крајњег резултата процеса потпуне материјализације живота.

²⁹⁴ Александар Јерков у излагању „*Писмо смрти* Бранка Ћопића“ на научном скупу у Андрићевом институту, организованим поводом тридесетогодишњице смрти Б. Ћопића, прати „парадоксални траг и језиви печат смрти“, настојећи да одгонетне „где пише, како пише и зашто пише смрт у делу писца чија су ведрина и духовитост оставиле печат једне наде у којој за самог аутора, као да је живео у кафкијанском свету, нема места“ (2014: 67–68). Пратећи ову врсту рашчитавања танатописма, текстовност (*о)крета субјекта* насталих у присени смрти – под јаџом свести о њој као коначном упоришту, она се, у својој неутуђивости и апсолутној припадности људском бићу, може јавити и као *место* (последње) *љубави*. Но, има ли на хоризонту још нечега, осим смрти, да (нас) може волети?

нечим и некако судбински намењен – намењен љубављу коју поседује за писца и немогућег адресанта, сасвим с ону страну нестанка.

Од места потписа из епистоле: апсолутног установљења онога који пише, „доказа пакта“ између истине и исприповеданог, до места када је приповедач заћутао,²⁹⁵ читање прати један одлазак под *прегорним Сунцем*, истовремено трансцендирајући време *сутона* у једино време, време меланхоличног трајања, где се Други обликује као извесна љубав, љубав која ће чути приповедање. Отвореношћу за *будућносно*, он је напрелина у округлини *вечите самоће*, један простор усека, где је могуће *текстовност писма* детектовати као (о)крете *душе*, као траг приповедачеве (само)свести из непрекинутог, поново почињућег трајања. Други, онај *који ће прочитати*, настајући нестанком приповедача, то готово пунокрвно *биће читања* из *Баште*... јесте гарант да приповедач и исприповедано неће нестати у сопственој имплозији, већ у нестанку који *распршава* и носи међу друге, у језик, као чисто вољење, предајуће и припадајуће, јер док наступа сутон, нешто ипак *прозрачно просине*. Прибежиштем у *тајни* приповедачка имагинација задржава *блесак бића* као интересну тему у причању „златне бајке о људима“, подижући бреме питања о којима књижевност сама себи не говори. Из оскуде за одговором *Ко ће читати и шапутати мртвима у непрегледности њиховог одсуства?*, у напору да се буде и претраје над амбисом, у касу црних коњаника, *Башта сљезове боје* у једноставности сусрета са Другим, у *радости тога (само)задатог обећања*, под опном књиге утискује *онога који воли / који ће читати*, и тај надом *зашаптан* простор приче као *биће читања*, под осеном смрти и у битном одсуствовању пунине у присуству *боли, од-говара* на Платонову задату могућност из *Државе* да *душа* причом, ако јој будемо веровали, може пребродити Лету (1993: 325). Јер, душа је позвана да чита танатописмо, *ћопићевску златну бајку о људима*, без ње то су само развезани хијероглифи туђег, неразумљивог и неприступачног света.

Из свега што смо навели као илустрацију читања књижевне имагинације из непосредности говора, окретања душе у језику, њених дискурзивних ротација између естетичке и политичке сфере, међутим, било би погрешно закључити да је динамична, творбена димензија појма, ентитета душе само производ теолошких претпоставки, стилских формација и политичких идеологема. Како истиче норвешки аутор, интердисциплинарни проучавалац културе Уле Мартин Хејстад (Ole Martin Høystad, 1947) у предговору *Културне историје душе*: „Стари Грци су открили дух и разум као датост, као нешто веће чега је човек део, док је душа *измишљена*“ (2018: 11; ауторска истицања). Са становишта историје културе и историје идеја, душа је „културом формирана димензија“, али је припадајућа личном и индивидуалном унутрашњем животу, тј. (витгенштајновском) *искуству језика*, јер „постоји само док имамо појмове и речи за њу, док је описујемо, реинтерпретирамо и дефинишемо на разне начине“ (Исто: 427–428). За историчара културе, дакле, душа је обликотворна на месту узглобљавања културолошких матрица и не/знатне мере искуства субјективности, проказано језиком.

²⁹⁵ Почетак је семантички јако место, артикулисано као писмо и аутопоетички дискурс – самообнажујуће приповедање, док је крај приповедне збирке изједначен са крајем последње приче „Заточник“, тј. са дијалогом: „Председник стиже на десетак минута прије наилаaska брзог воза. Путује и он, опет на неку од оних безбројних конференција.

У ћутљивој гомили одмах је препознао свог ратног друга.

— Стево, и ти некуд на пут?

— И ја, друже комесару.

— Далеко?

— У Шведску, друже ком...

— Остављаш земљу?

— Као што видиш. Бранио је и одбранио, а сад... Шта ћеш, трбувом за кривом као и наши стари, друже мој мили, Стојане.“ (1985: 157; опширније смо о овој теми писали у раду „У тајанству света: *Оно чему се радује меланхолик*“, видети Пауновић 2018: 382–398).

Резимирајмо речено до сада. Поетички често супротстављени и различити ангажмани с почетка и средином 20. века у књижевности, посматрани културолошки, антропотехнички и антропопоетички сјединили су се у захтеву изналажења новог израза, који је своје трансцендентно упориште и онтолошку легитимност стицао позивајући се на простор душе, нудећи алтернативни заплет њеној судбини. У том разноликом поетичко-естетичком амбијенту друге и треће деценије 20. века у српској књижевности, где је душа третирана на нивоу темељнога појма естетске акције, Нико Бартуловић на почетку предговора другог, београдског издања *Ex Pontu* (1920) бележи:

„[в]ечерас док сам по сенама на мојим зидовима гонетао, како негде на за брезовом шумицом залази моје старо сунце почео сам наједном да *разговарам са мојом душом*. По први пут у животу – посве насамо – очи у очи...“ Тако гласи један одломак из мог тамничког дневника. А Иво Андрић вели то овако: „... када су ми решетке на прозору биле већ тако густе, да нисам могао ни луку помолити, да ми кане кап кише или ме омилије залутао вјетар, тада је у мојој души као свјетилка над мртвом радости плануло ово свјетло“. – Или још једноставније: „Десет се дана било навршило, када, окружена самоћом, по први пут проговори јасно моја душа“ (1920: 5; ауторски курзив).²⁹⁶

он то бележи, присно бивајући наслоњен на трансцендентално или, по Ж. Дерида, природно обиље вјерујућих у *lexis*, послаће речи где још увек нема оне, у много чему трагичне, али истовремено искупитељске, бланшоовске линије брисања, процепа између знака и означеног. *Јасно проговара душа*, јер нема сумње у прозирност чувстовања душе, у њену форму присутности – интелигибилност знака, напослетку, у потентност дискурса да је целовито, разговетно чује/транспонује у писани (по)редак који проистиче из нераскидивог саучесништва гласа и идеализације. У верзији предговора из загребачког издања, Н. Бартуловић покреће питање могућег парадокса:

Многоме ће то звучати као парадокс: – душа која сад овако проговора, да никад пре није јасно проговорила?! – Тако сам и ја пре мислио. Сваког лепог сутона и сваке топле ноћи чинило ми се да сам сâм са својом душом и да су наши разговори тихи и свети. Али сада кад се сетим, причињају ми се као разговори с љубљеном девојком у великој плесној дворани, у којој смо додуше нас двоје знали да нађемо свој кутић, али *свака њена кретња била је пуна туђих погледа, и свака њена реч пуна туђих обзира*. (5; истакла А. П.)

Једна изузетна аксиолошка и онтолошка повлашћеност тренутка *бити-насамо-са-душом*, у тумачењу Н. Бартуловића има превасходно карактеристике физичке, просторне условности – у ћелији је проживљена екстаза самоће,²⁹⁷ лишена туђег погледа као гестова назначивања. А управо одсуствовање назнаке, односа према другом у говору лишило је

²⁹⁶ У докторској тези наводимо другу верзију предговора „Разговори с душом“ које је штампано уз београдско издање 1920. године. У односу на текст из 1918. године постоје неколике разлике. Наиме, уклоњен је сâм почетак предговора, четврти, пети и део шестог пасуса (уп. Bartulović 1918: 5–7 и Бартуловић 1920: 5–6). Овде преносимо први пасус верзије из 1918, касније уклоњен, са описом тамнице, док ћемо се на остале делове првобитног текста враћати у даљем раду: „Већ месец дана бејаш у казниони. Самаца са шест квадратних метара простора, оканце врх главе и храна, о којој ми се не да ни говорити, увераваху ме све више, да из те глади и те самоће једини пут води у гроб или лудницу. Тада сам једне вечери написао у бележницу ове речи.“ (1918: 5).

²⁹⁷ „Оно што осетих у својој ћелији те вечери, и што се касније сто пута у мени поновило, има напротив само један назив: *екстаза самоће*. Бејаху то разговори с душом, - разговори чиста срца, ведрога праштања, детињег кликтања, доброте и само доброте, – без трунка злобе или себичности. И све је у њима било екстаза: бол исто тако као и радост“ (1918: 6; ауторска истицања).

разговор са душом „нечистоте израза“, јер „да бисмо у језику редуковали назнаку и коначно досегли чисту изражајност, морамо прекинути однос према другом“ (Derida 1989). Наравно, Нико Бартуловић, држећи се трансцендентног дигнитета душе и њеног гласа/говора, није запитан над (изворном) природом унутрашњости, не/могућности унутрашњег/самотног говора душе.²⁹⁸ Одатле, из места метафизичког спокоја, паралелности психичког и трансценденталног слоја, где душа тихо и постојано бива у нутрини сопства, аудитивно (језику) доступна, ослобођена монденске љуске, Нико Бартуловић појашњава да су андрићевски разговори с душом

једна искрена исповед грешника, који се никада није чинио ни бољим ни горим од осталих, у којој су изнесени најтањи покрети душе, најинтимнији доживљаји, терет и горчина патње, истинска самилост са бедом, не као гест који вређа, већ као непосредни одраз света на души; – и све је то казано једнако простом племенитошћу, све је то у очима песника једнако вредно, јер је све мали делац великог и чудесног мозаика који се зове живот. У овим разговорима нема ништа стилизовано: Андрић није у њима ни мученик ни идеолог него цео човек-песник каквог га је Бог дао. [...] Нема ту ни патетичног геста, ни патриотске фразе; под Андрићевим пером све поприма облик општељудске патње и душа је једино што га занима (1920: 8; истакла А. П.).

Даље, Андрићев *Ex Ponto*, према Н. Бартуловићу, почива на моћи презентности душе, на реторско-онтолошкој једнакости стварности душе и стварности текста.

Андрић није хтео да даде никакав опис свога тамновања, већ је искрено и просто давао из себе унутарње слике, низ часовитих расположења, фрагменте сећања, који се мешаху са дојмовима садашњости. Он је износио мисли и слике онако, како су у заточењу лежале у његовој свести предане, и зато су ту греси и молитве упоредо, и зато нас ни протусловља не вређају, јер баш она дају складну слику развоја једне душе (1920: 15).

Експонтовски дискурс као графемски запис самоприсутности, камерни испис из интимне, теопсихичке драме,²⁹⁹ дајући слику развоја душе, дакле описује унутрашње кретање, мисли и слике, фрагменте које се одупиру нискомиметичном ракурсу и узрочно-последичном низу. У строго ограниченом простору унутрашњег, али и нарцисоидности по тумачењу Р. Констатиновића, где су „греси и молитве упоредо“, говор душе симултаност опречних доживљаја опире се очекиваном следу који је природен дневничком или пак мемоарском бележењу. Но, фрагментарни дискурс *Ex Ponto* није тек преузео место неконституисаних мемоара из ћелијске избе како би собом проказало њихову немогућност и одсутност поетичког, жанровског тоталитета као жељеног херменеутичког, поетичког

²⁹⁸ О томе више видети у расправи Жак Дерида о Хусерловим поставкама у студији *Глас и феномен*, посебно у 3. и 4. поглављу „Хтети-ријећи као солилоквиј“ и „Хтети-ријећи и представа“ (Derida 1989: 59–68, 71–78). Пратећи линије искључивања хусерловске методологије, Жак Дерида показује како је „знак туђ присутности уопште“: „Знак је изворно прожет фикцијом. Осада, било да се ради о назначујућем саопштавњу или о изразу, не постоји никакав поуздан критеријум за разликовање унутрашњег и извањског језика нити, у оквиру допуштене хипотезе унутрашњег језика, између стварног и фиктивног језика.

²⁹⁹ „Већ на самом почетку *Ex Ponto* види се да ће фрагменти који следе имати неку врсту теофанијске динамике, потраге за Богом и дијалога са сопственим религијским искуством“ (Јерков 1998: 206), што је истакнуто у предговору Н. Бартуловића: „Сасвим природно да је та религиозност само лична ствар песникове душе, и нема никакве везе са било којом официјалном религијом“ (1920: 13). Отуда, прво Андрићево остварење, како би рекао П. Слотердајк, „u personlaizovanim izvedbama – u naizmeničnoj igri sa 'vlastitim bogom', kod kojega se privatno osiguravaju građani moderne“ (Sloterdajk 2015: 13), исписује свој деликатни имунолошки крајолик духовног (антропотехничког) трагалаштва.

испуњења/довршења, већ сопственим поетичким начелима „представља себе“, јер „он *јесте* своја представа“ (Derida 1989: 77; ауторски курзив).

Размишљајући о фигурама сопства и линијама самосвести у *Ex Pontu*, аутор *Филозофије паланке* (1969) пише:

Затвореник је нарцис, затвореничка ћелија претвара се овде у ћелију очајничког нарцизма: ако је на почетку (у 1914) страх овога Ја да самог себе види у крчагу воде, и ако се, у жудњи за смирењем кроз прихватање сопствене патње (као страдања тога Ја), жуди за очишћењем од тога Ја, оно је неумитно онакво, какво је присуство других и како је неумитан говор. „Разговор с душом“, која је ћутање, извргава се тако у нарцистичке самопоетизације. Ја између четири зида је *други* за само себе, свој сопствени објект, али Ја чији језик је језик „поетичности“, јер није стварни језик стварног општења са стварним другим, језик без других бића и ствари, поетичан језик усамљеника, осуђен на порок *стилизиације*, на вербални естетизам који се није хтео, и кога и стварни свет и стварно (најприсније) искуство одбија, али који се намеће стварношћу речи као једином стварношћу (1983: 100; ауторска истицања).

Приговор Константиновића дат из домена претпоставке природности језика – само/представе међу и са другим бићима, стварима, приговор је карактеру стварности језиковности прве Андрићеве књиге. Међутим, рећи да је Андрићев језик осуђен на порок стилизације, да је нестваран (без стварног општења са стварним људима³⁰⁰), било је могуће тек пошто је аутор разговор са душом сместио у тишину, јер она је *ћутање*. Но, то што оно суштанствено пребива у неговорљивости, показао је М. Хајдегер још тридесетих година, само је позив да разговор јесмо. Са друге стране, Константиновић пренебегава смисао поетичког облика *Ex Pontu*, јер не уваживши феномен фрагментарности за конститутивно начело књиге, гурнувши инстанцу ауторског сопства у хипертрофију нарцисоидног облика лиризоване рефлексije, закључује:

Нема напетости између осећајног-ирационалног и рефлексije, између бола и речи, нема у *времену текста* стварног отварања осећајно-ирационалном, и зато има усиљености у прелазу са емотивног на рефлексивно (и са рефлексивног на емотивно); то није поетска проза (и није стварна песма у прози) него *поетизована проза*, лиризирана рефлексija, која не престаје да се позива на егзистенцијално-непосредно, у смислу Кјеркегора, али која је ликоване апстрактности, ликоване „стила“ у страху од заноса. То су „поетичности“ идеалистичке душе Метерлинка темпиране за Милицу Јанковић, тренуци незадрживог сентиментализма, често празна симболика, естетизам који не успева да постане стил живота, али који је упорно намеће (Кјеркегор, у оваквим тренуцима *Ex Pontu*, изрекао би Андрићу пресуду да се на путу ка Богу задржао недозвољено на путу естетизма) [...] (1983: 108; ауторска истицања).

³⁰⁰ Предраг Палавистра у *Скривеном песнику* бележи: „Као један вид лирске исповести, кроз коју се песничким језиком разговара са душом и тако естетичким средствима трансцендира и изнутра осмишљава пасивна и статична изолација самоће, *Ex Pontu* не тражи и не подразумева сабеседника. Сабеседник у крајњој линији ту није био ни предвиђен, нити је био потребан усамљеном и меланхоличном песнику, који се остварио и потврђивао у лирским и медитативним самоваријацијама, постајући све више јунак сопственог казивања о себи“ (1984: 164).

Премда Константиновић дело Мориса Матерлинка³⁰¹ помиње у готово пежоративном контексту, књижевноисторијски је куриозитет да је његов први текст у преводу на српски језик, *О лепоти душе*,³⁰² штампан у Сарајеву, 1914. у преводу И. Ђурђевића. У поратном Сарајеву штампана је и славна драма *Плава птица: feerija у 6 чинова и 12 слика*, 1918. године у преводу песника Милоша Видаковића (1891–1915), Андрићевог пријатеља и сарадника, те је вероватно да је аутор *Ex Ponta* био упознат са стваралаштвом оновременог добитника Нобелове награде за књижевност (1911). Поетичности идеалистичке душе, припремљене за Милицу Јанковић (1881–1939),³⁰³ како аутор даље наводи, смештене су између „два муњевита одблеска аутентичног искуства [тамница и прогонство, додала А. П.], за какво не зна ниједан други песник овога времена – као два ударца очајања трансформисана у безизлазну луцидност, – лирски *фељтонизам*“ (Isto: 109). Фељтонизам, недостојни облик у књижевности, тако постаје дискурзивна орбита *Ex Ponta* у разумевању Р. Константиновића, али тек пошто је фрагментарност на почетку есеја била уско дефинисана као *жанровски рефлекс* експресионистичке поетике,

[п]а ипак овај бивши Матошевски импресионист који је, у истој години када је изашла *Хрватска млада лирика*, линијом егзистенције (а не литературе) био *упућен* на овај експресионизам, није му се посветио: у прози коју је писао непосредно после рата, било је извесних елемената експресионизма, али који нису прелазили у систем (Isto: 81; ауторско истицање).

Фрагментарност посматрана као заматак експресионистичке поетике И. Андрића, међутим, сасвим је изолована појава у анализици Р. Константиновића. У његовој интерпретацији остаје херменеутички разделито искуство стиха од искуства фрагмената, премда је уважена изузетност стихова „Марбушке строфе“ из 1915. Али и у овој песми проблем целине разумеван је унутар ракурса *извесне могућности експресионизма*: „експресионизам као да дозива ова *фрагментарност* или удес немогуће целине“ (80; ауторска истицања). Повишена књижевноисторијска сензибилност Р. Константиновића, наметнула је узак поетички оквир иначе трансисторијском феномену, те фрагментарност

³⁰¹ Колико је било утицајно стваралаштво аутора *Плаве птице* (*L'Oiseau bleu*, 1908), сведоче и речи В. Розанова у *Осамљеностима*:

„У моје време, за мог живота створене су нове речи: 1880. године ја сам себе називао 'психопата', смејући се и веселећи се новој успелој речи. Пре себе ни од кога (чини ми се) нисам је чуо. После (Шопенхауерово време), многи су почели тако да називају себе или друге; касније се појавила у часописима. Сад је то погрдни надимак, али првобитно је означавао 'болест духа' као код Бајрона – означава песнике и филозофе. Вертер је био 'психопата'. Онда, касније, никла је реч 'декадент', и ја сам опет био међу првима. Шперк је поносно говорио о себи: 'Ја сам, брате, декадент'. То је било пре него што смо обојица чули за Брјусова; А. Бјели још није ни почео да се рађа. Сад се шири реч 'осећајан': требало би погледати књигу *О разумевању*; ову књигу писао сам имајући на уму 'осећајност' и 'расположење', потпуно свестан и признајући њихову важност.

Све те речи, нове у друштву и у књижевности, изражавале су поступност – *огромно продирање у човека*. Сви су помало постали 'метерлинзи' и то је битно. Али постали су 'метерлинзи' и пре него што су чули за Метерлиха.“ (2006: 35–36; истакла А. П.).

³⁰² Реч је о есеју „La beauté intérieure“ који је првобитно објављен у књизи *Le trésor des humbles* (1896: 283–309; књига је доступна на е-адреси <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825819/f312.item>).

³⁰³ Српска књижевница је за први број часописа *Мусао* приложила читалачке утиске о првој Андрићевој књизи: „Никад нисам осетила да нмам способности за књижевну критику. То ни данас не осећам. Осећам само потребу да пишем, да изразим своја узбуђења која су поникла у мени ових дана због ове књиге песама које нису љубавне, а које узнемире, растује и усреће као љубав. Опе нису болне љубавне песме; оне су песме љубави и бола. У њима песник воли своју душу која је општа човечанска. И читалац воли његову душу, јер у њој налази своју општу човечанску. Ово што хоћу да пишем биће као нека причица како сам ја чи-тала његову књигу“ (1919: 65). Ауторка касније естетски и образложе поједина осећања, изнашавши да је Андрић истовремено модеран и класична песник, а да су му песме блиске остварењима Ф. Ничеа, О. Вајлда и Тургенјевим песмама у прози. Есеј „Иво Андрић: *Ex Ponta*“ доступан је на е-адреси: http://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_D4F5F5FDFD684EF03125D4F0FEDECF37-1919-B001.

остаје као да – ситуирана у спектру могућих поетичких одјека, од којих Константиновић издваја тек један, савремен, премда маркира да аутор *Ex Ponta* није експресиониста. Фрагментарност је подаље у раду игнорисана, што се посебно читава у сфери начина валоризовања естетских чинилаца ауторског гласа. Наиме, док теоријска мисао о фрагментарном инстанцу ауторског гласа препознаје као „аксијалну фигуру мисли у фрагментима“ (Susini-Anastopoulos 1997: 112), имајући у виду дуг развојни лук од дискурса моралистичке мисли до модерне, код Р. Константиновића је прокажена за вербозну творевину, са „болећивим нарцизмом самилости према себи, од које нема спаса у покушајима трансформације у самилост према целом свету“ (Isto: 109). Са друге стране, ваља напоменути да је хиперболизација поетског сопства поетичка последица, како пише А. Гајо у истраживању Рембоових *Илуминација*, присуства фрагментарног дискурса који иначе погодује афирмацији песничког говора и значењу речи (1985: 207).

Но, анахорестичка позиција експонтовског гласа, уписана је баш ту, на *обалама* Понта,³⁰⁴ на обрубу простора где се догодио расцеп света по/етичком сецесијом изгнаника. Повлачење сопства из света отуда носи јак жиг бриге за самовластитост, а како каже П. Слотердајк у књизи *Svoj život promeniti moraš*, она се од времена стоика труди пронаћи језик „primjeren njezinu iritantnu samoiskustvu“ (2015 247). Из критичког ракурса П. Слотердајка где се фукоовски концепт темељне бриге о себи раствара у њеној игнорантској дис/функционалности спрам света, „битка уроњеног у корито световних односа“ (Isto) јасно је да Константиновићеву потрагу за неповредивим гласом других у експонтовском дискурсу омета Андрићево интровертно посвећеништво самозаписивању које претвара књигу, хартију у медиј за самовежбу, за властити простор (Isto: 243) сопства „мученог од људи“ (2019/13: 34) које се није пронашло међу њима.³⁰⁵ Наравно, наше позивање на антропотехнички дискурс С. Слотердајка не значи да се целина искуства експонтовске субјективности исцрпљује унутар граница концептуалности *енклавног сопства*, премда изузетна у распону историје мишљења и стваралачких пракси, тим пре што је њена елементарност у песничком говору, у лирском ракурсу. Стога, истинско средиште актуелности Андрићевог дела налази се управо онде где се пракса рецесивног субјективирања раствара поетичком интервенцијом фигуралности књижевног говора кроз лирску пунктуацију дискурзивних тачака, у процесима *посветовљења* који границе, мапу света постављају на другачији начин тако да у њој буде места за глас заједништва, за говор и децу слободе, о чему ћемо касније подобније.

Оно што хоћемо овде још да нагласимо јесте да је унутар себе експонтовско сопство покретљиво, а крећући се ка *Немирима*, постаје битно ретериторијализовано, с једне стране, на начин континенталног ширења, напуштања литице самства окренутошћу ка бреговима, у нутрину *беле тишине*³⁰⁶ и, са друге, присуством песме која се неостварива таласа над обема

³⁰⁴ Иако се почесто у есејистичким и књижевно-критичким текстовима наслов Андрићеве збирке транскрибује са малим латиничним „р“ (в. Тодоровић 1944; Џацић 1976: 125, 128; Брајовић 2022: 63; Ломпар 2018), у дисертацији наслов Андрићеве збирке преносимо са великим словом, чувајући властитост топоса у европској књижевности.

³⁰⁵ „Био сам присиљен да ходам и говорим с много људи. О, тих ’много људи’, што увијек, никад уморно, рује лакомим прстима у ткању мог живота!

О, колико се пута тако враћам кући, растресен, раздражен разговорима и погледима, увријеђен, ојађен, оробљена срца и расплакване душе, са сумњом у љубав, у пријатељство, у све осјећаје које људи између себе измјењују!

О, тих ’много људи’ с којима ме заправо ништа не веже!“

Како ме као самца прима моја тиха соба са својом прекорном тишином у којој се као куцање зла сата чује савјест и не да уснути. Како је дуг и тежак пут који води из друштва кући, присут подмуклим мислима и бусијама кајања и жалости.

И уз цијели пут, у тихој соби и још прије сна увијек иста мисао: да је могло бити без тога.“ (2019/13: 54)

³⁰⁶ „Брегови у даљини, круњени снијегом, што се причешћујете сунцем, још се једино за вас наша у мени пјесма.

Ви сте напор земље – једини вриједан – пут неба и висине.

Кад мислим на румен сјај висина, мене испуња мир.

књигама. У себе повучена, кротно сабрана субјективност из средишта „Брегова“, даље поетички понире ка унутрашњости ствари и близини људи,³⁰⁷ ка пресеку безбројних линија реалија, облика простора:

Ујутру, кад имам очи одморне и душу иза сна, састају се у мојим очима безбројне линије, свака у пратњи своје боје и ритма који носи.

Линије кућа бесане и још једва примјетно бијеле од синоћње мјесечине, трамвајска пруга која бљешти у свијетлу јутра, орнамент винове лозе по зидовима и предграђу, мирна стабла, лук обрве неке туђе жене, један мушки профил, изразит и благ, покрети дјеце која књиге носе, румени облаци који бацају љубичаст тон на моје руке, траг кола у мокрој цести, *све те линије улазе у мене*, шуте и говоре и пјевају и плешу и стоје и нишу се; *ломе се и слажу коначно у један храм лелујавих и несталних облика*, у храм у ком нема вјерника ни свећеника и у ком је вјера и светиња, и вјерник и свећеник једно те исто (2019/14: 44; истакла А. П.).

У часу када ствар изађе из неме просторне шупљине рељефних обриса у видокруг субјекта, она неминовно постаје искуство унутарњег, сачинилац имагинативне активности.³⁰⁸ Али И. Андрић је на овом месту поетички одређенији, снажан у интринзичном нијансирању саодношења сопства као делезовске „инфлексије линија“³⁰⁹ и појавности. Ствари, све

Знам, тамо цвате ватрен љиљан и тишина. Или у снијегу копни опрезан звјерски траг. И ако се појави један бол, њега однесу промјене као ријека оборено стабло. Тамо је смрт: расуто перје, чисте, избијељене кости и црна, плодна земља.

С тих брегова долазе ова јутра.

Ево, једно јутро кад ја, који нема богова, падам и клањам се вама, високи брегови, на којима је шутња смрти и живота, топла и плодна као шутња двају уста у пољупцу.

Лишен збуњених вечерњих мисли о звијездама и даљинама, и прегазивши све путеве, који боле у сјећању, ја падам пред вама врхови земље на којима влада за нас далека и неразумљива хармонија елемената.

Бијела тишина до које се није спустио Бог и до које није досегао човек“ (2019/14: 35).

Метафизичност границе брега И. Андрић преноси и у „Пут Алије Ђерзелеза“, у симболичкој сцени када је Земка на љуљашци пред очима Ђерзелеза „прелазила линију бријега и оцртавала се на хоризонту, њене димије су се плеле и виле у сто набора, лепршале и шибале небо“.

³⁰⁷ „Једно вече сам видио унутрашњост свих ствари. Крваво наличје живота ми се указало голо и грозно у страховитом трепету корјења, живаца, мишића и дамара.

Видио сам једнолично стезање срца у коме влада вјечни мрак и обљевено је сваке секунде крвљу, видио сам рад мождана, јазовит и слијеп, и једва примјетно сијање ганглија, страхоту организма који стари и слаби и плођење не мање тешко и језовито од умирања.

У једном вечерњем часу, у зраку zasiћеном људском близином, видио сам несвјест и осамљеност у којој живи, ради и троши се материја, и умире хелија за хелијом, без свијетла и сазнања, у проклетој самоћи и болу којим болује све што је створено, што живи и што се миче.

Видио сам како све артерије бију, сви живци титрају, све хелије дишу, како у земљи све воде струје, и све руде зрију и расту у шутњи стољећа и дубокој жеђи за сунцем или водом“ (2019/14: 40).

³⁰⁸ Видљивост обиља је још у *Лаокоону* нераздвојива од имагинације, креативних чинова свести: „Што више видимо, толико више морамо моћи да уз то мислимо. Што више уз то мислимо, толико нам се више мора чинити да видимо. Али у целом току једног афекта нема ниједног тренутка који то преимућство има мање него његов највиши степен. Над њим нема ништа и показати оку крајност значи машти везати крила и приморати је – пошто не може да се уздигне изнад чулног утиска – да се испод њега забави слабијим сликама, изнад којих се боји видљивог обиља израза као своје границе“ (Lesing 1964: 16).

³⁰⁹ У разговору са Робертом Мађоријем из 1988. Жил Делез појашњава смисао линија: „ја тежим да мислим о стварима као и скуповима линија које би требало размотрити, али и натерати да се пресецају. Не волим тачке; мислим да је глупо сумирати ствари. Линије нису ствари које се крећу између две тачке; тачке су оно где се више линија пресеца. Линије се никада не крећу униформно, а тачке нису ништа друго до инфлексије линија. Уопштеније, нису битни почци и крајеви, већ средине. Ствари и мисли напредују или израстају из средине и управу ту треба кренути са радом, управу ту се све превија“ (2015: 200).

присније и припадајуће херменеутици лирског субјекта, њеној деликатној *тактилно*сти,³¹⁰ преносећи трагове линија п(р)ојављивања, подижу храм *лелујавих и несталних облика*. Унутрашње светилиште које измиче сваком институционализованом поретку тако задаје искуству субјективности црту храмовности која окупља све што је важно у бићу као тајанствену обгрљеност видљивог и невидљивог, сустицај спољашњег и унутрашњег у лому и/или слагању, превоју, уздижући на хоризонту иманентне поетике И. Андрића радост праискуства миметичког као сусрета са смислом ствари, њиховог лирског преображаја у логосу.³¹¹ На овај начин, нежна одмереност линија са хоризонта придодаје искуству унутрашњости димензију покретљивости у претапању облика, раскидању њихових граница и, значајније, у крајолик видљивог уноси бремене имагинарног – поседе невидљивог.³¹² Јер, феномени чулности, ока и слуха, те додира, подсетимо, у распону од филозофске мисли М. Дифрена и М. Мерло-Понтија до М. Епштајна,³¹³ преузимају своју основну моћ манифестације да би показали *више од себе*. Овај трансгресивни сувишак избија у дискурзивитет јасног, осетилног тек пошто захвати самозатајеност и пренесе је као одређени шум, хијероглифски знак у поље субјекатске аперцепције, као *љубичасти тон* који румени облаци бацају *на моје руке*. Међутим, тај шум, пружање линија са реалних ивица предмета никада није једносмеран, јер како С. Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ (*Прогрес*, 1920), где је и рано Андрићево дело добило своје место, појашњава: „Реалност није ни у једном предмету, реалност јесте нешто што се, *као неки украс, као нека језа* или понос, унесе у ствари, да би оне на нас деловале“. Референтност јесте уметничка сугестија која попут љубичаста боје лелуја, вечно кружи унутра-споља, споља-унутра, а писац „унутарњи глас ствари“, како Андрић записује у једној од белешки за писца, 11. 9. 1938. године (1981/11: 60). Ова криптована мистичност, ако разгледамо још по Андрићевом опусу, проговара у Гојином пријатељу, Паолу, Италијану словенске крви:

Ми стварамо облике, као нека друга природа, заустављамо младост, задржавамо поглед који се у „природи“ већ неколико минута доцније мења или гаси, хватамо или издвајамо муњевите покрете које нико никада не би видео и остављамо их, са тајанственим значењем, очима будућих нараштаја. И не само то. Ми сваки тај *покрет појачавамо једва приметно за једну линију или једну нијансу у боји*. То није ни претерано ни лажно и не мења, у основи, приказани феномен, него живи уз њега као неки неприметан али сталан печат и доказ да је овај предмет по други пут створен за један трајнији и значајнији живот, и да се то чудо десило у нама, лично (1981/12: 15–16; истакла А. П.).

Херменеутички распон разумевања стварности и уметничког стваралаштва од *варљивих светова*, наново створених, многоструких појава до једине стварности из које видимо *издвојене и засебне светове* есеја „Разговор са Гојом“ (1934) започет је, дакле, још у поратним годинама, у *Немирима*. Узевши све ово у обзир, „болећиву нарцисоидност“ како Константиновић именује антропотехничко, енклавско искуство субјективности у раном делу

³¹⁰ О лирском такту и тактилно сти видети у *Филозофији тела* М. Епштејна. Епштејнова теорија *homo hapticus*-а у естетичком смислу наслоњена је на истраживања чула додира, феномена пути Мишела Дифрена у студији *Око и ухо* (видети Difren 1989: 133–143).

³¹¹ О прасмислу миметичког Х. Г. Гадамер је записао при крају есеја „Поезија и мимезис“: „Мимезис онда није толико то да указује на нешто друго што је његов узор, него да нешто смислено постоји у себи самом“ (2002: 17).

³¹² „Видљиво није оно што је већ виђено, већ је то онај део невидљивог који опседа видљиво“ (Дифрен 1989: 201).

³¹³ О томе више у студијама: Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, prev. Kristina Bojanović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012; Moris Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja. „Oko i duh“ i drugi ogledi o umetnosti*, prev. Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik, 2016; Mikel Difren, *Oko i uho*, prev. Nada Seferović. Banjaluka: Glas, 1989; М. Епштајн, *Filozofija tela*, prevela Radmila Mečanin, Beograd: Geopoetika, 2009.

Иве Андрића треба сагледати као последицу интерпретативне интервенције на местима где књижевна критика још увек не препознаје поетичке закономерности модернистичког фрагмента, те пренаглашава аутореференцијалност и форму дневника. Наиме, симптоматично, разумевање позиције ауторског гласа и жанровске архитектонике *Ex Ponto* услед снажне детекције аутореференцијалног кода и/или нарцисоидне самозагледаности у српској науци о књижевности, обележено је померањем од дискурса фрагментарности или пак лирске прозе ка дневничкој форми. Р. Вучковић у *Великој синтези* 1974. напомиње да су *Ex Ponto* и *Немири* књиге „написане као лирска проза и без праве лирске форме“ (2011: 117), док Фран Грчевић у књизи *Симболизам. Екологија. Есхатологија о Ex Ponto и Немирима* говори као гласовитим примерима кратке лирске прозе, „iz kojih pada lirski trag na gotovo sva njegova kasnija pripovjedna i romaneskna dela“ (2002: 19). На другој страни, Крешимир Немец налази да је Андрићев првенац дубоко лична књига:

Ex Ponto je duboka osobna knjiga, svojevrsan lirsko-refleksivni dnevnik čovjeka okružena samoćom. Ukupno 140 lirskih fragmenata, raspoređenih u tri cjeline, uvode nas u krajolik jedne ispaćene duše i u misaone raspone egzistencijalno ugrožena subjekta koji je svoja traumatična iskustva spreman podijeliti sa svim stradalnicima, s braćom svojom u bolu i nadi [...] (Nemes 2016: 105; ауторска истицања).

Уколико се штиво *Ex Ponto* наратолошки, морфолошки, поетички опише као дневник, међутим, намеће се питање на темељу чега је успостављен, ако јесте, споразум о истини са читаоцем (видети Ležen 2009: 44–54)? У којим фигуралним димензијама прва Андрићева књига обезбеђује вјерују у референцијалност биографског и важније, да ли сама књига чува, ако не форму, онда дневнички оквир? Наравно, насловница првог издања коју је припремио Љубо Бабић са стилизованим решеткама, као и лично сведочанство Нике Бартуловића у предговору потпомажу референцијалну вероватност и усмеравају читалачку пажњу ка аутобиографским чиниоцима. Међутим, ни у првој верзији *Ex Ponto* из 1. и 2. броја не постоји датирање записа, па чак ни у *Малом нотесу шарених корица*, бележницом из ратних година, која се сматра праформом *Ex Ponto* тога нема (видети Андрић 2019/13: 167–185). Припремајући за штампу београдско издање у штампарији С. Б. Цвијановића, И. Андрић из загребачког издања избацује податак са 37. странице, краја I целине „свршетак мариборског дела“ (Исто: 205). Филип Лежен, аутор студије *Un journal à soi, ou la passion des journaux intimes* из 1997, инсистирајући на томе да дневник почива на споразуму о истини попут аутобиографије, али је „пре свега поступак“, а не жанр, јер је његово „приказивање у облику жанра епифеномен“ (2009: 49), дефинише запис, датирану белешку као основну ћелију дневника (2011: 20). Посвећеничко бележење из дана у дан, како истиче француски есејиста, „депоновање, предаја садржаја на чување“ (хартији) „онога што је састављено живљењем“ (2011: 20), нема, видели смо, у Андрићевом стваралачком поступку,³¹⁴ пракси бележења, карактеристику елементарног датирања. Његове белешке из тамнице ни у верзијама ни у коначном облику нису датиране, те карактерисање прве Андрићеве књиге као дневника представља пре устаљену, слободну рецепцијску и интерпретативну навику да се њен смисао исцрпљује тренутком њеног настанка, него ли прецизнији књижевнокритички увид у опсег иманентне поетике и генезе облика *Ex Ponto*.

Међутим, инсистирање на одредницама интимни, духовни дневник (Вучковић 2012: 485; Palavestra 1981: 77–78, 158), лирско-рефлексивни дневник (Nemes 2016: 105) суштински

³¹⁴ И. Андрић је, додуше, повремено писао и дневнике у традиционалној форми. Познат је *Ратни дневник* који је приредио Предраг Палавестра, *Дневник са пута по Кини* који је уредила Б. Ђорђевић Мироња 2007. такође у *Свескама Задужбине Иве Андрића*. Занимљиво је становиште Р. Вучковића који предлаже да се *Знакови поред пута* штампају и као верзија у којој би се приближно датирали фрагменти и тиме вратили форми дневника. Ову тезу надаље развија као *стваралачки дневник* Биљана Ђорђевић Мироња у раду „Дневник Иве Андрића“, *Дело Иве Андрића*, ур. Мирко Вуксановић, Београд; САНУ, 2018, стр. 115–128.

је потреба за кодификацијом биографског сопства које, како пише Ф. Сузини-Анастопулос у поглављу „L'ordre existentiel du moi écrivain“ [„Егзистенцијални поредак ауторског сопства“], „функционише као јединствени, заједнички референт за све фрагменте, *оно конкретно означено* које нам доприноси да превазиђемо дисперзију док је оправдавамо (1997: 112³¹⁵; истакла А. П.)“. Под утицајем лирске прозе Исидоре Секулић која је делове *Сапутника* објављивала на страницама *Босанке виле*, И. Андрић је у облику интимног дневника изнашао „чаробну могућност повезивања лирског и наративног, емоције и рефлексije, поетског импресионизма и филозофске медитације“ (Palavestra 1981: 77), односно, говорећи с позиције теорије дискурса фрагментарности, аутобиографски глас *Ex Ponta* одзвања са места „стапања фрагментарног и дневничког писања“ (Исто: 174). На тај начин, сопство постаје „предмет и супстанца фрагментарног писања“, сматра Ф. Сузини-Анастопулос, али утемељујуће и свеprisутно сопство фрагментарног писма је „пролазно и дисконтинуирано у својој природи, које долази и одлази“, те се може разумети само у „налетима и почецима“, односно у покретима мишљења, дискурзивном њихању мисли као нешто нецеловито. „Кад пишем на овим свескама, сведочи Пол Валери у једној од многобројних бележница јутарњих мисли, *„пишем себе. Али не пишем читавог себе...“* (2010: 35, ауторско истицање). Када Иво Андрић на почетку трећег дела *Ex Ponta* запише „Посве сам *отцијепљен*. Тонем у забораву. Прикрива ме жалост. Сам себи долазим као свијећа коју су заборавили угасити па изгара сву ноћ на олтару као невиђена жртва у глухо доба“ (2019/13: 41), исповедни глас не износи мисао као континуирани рефлексивни низ, већ мартиријску жеравицу у сопству, моменат узнемирења:

Дани ми пролазе узалуд. Најлепши извори душине пресахнуше. Изгубио сам додир са свима који ме воле и разумију, тај спасоносни додир који нас кријепи и држи, који дјелима нашим даје потицај и снагу и живљењу нашем смисао (Исто).

Експонтовски дискурс бартовски напредује док се сопство *сабира у себи, ван сваке цјелине*,³¹⁶ кроз обртање душе,³¹⁷ кроз њену часовитост, дискурсну магловитост када се „пјени и баца“³¹⁸ или стиже до момента уравнотежења када проговори,³¹⁹ те кроз љубавне кризе *anite* и *animusa*, писања и мишљења, „са виса самоће“ (Исто: 77), при чему се

³¹⁵ „Le moi biographique fonctionne alors comme le référent unique et commun à tous les fragments, le signifié concret qui permet de dépasser la dispersion tout en la justifiant.“

³¹⁶ „Ја хоћу да загледам у очи том страху што ме мучи у сновима.

Ја га чекам. Ја бдијем. Али он не долази кад га очекујем, него онда кад му се најмање надам; заскочи ме и пије и гризе и тек с јутром одлази и оставља ме изнемогла и пуна мрака и тегобе.

Али упоредо с мојим мукама расте и моја очајна снага; стичем једну смјелост слабих, једну самосвјест осамљених, један понос страдалих.

Опокољен свијетом, који ми је туђ и мало доброхотан, ја се сабирем у себи и осјећам сам и напуштен, сам под великим равнодушним небом, ван сваке цјелине, ван сваког друштва, како сам увјек живио, незаштићен привилегијама никакве класе, без занимања, без будућности, без родбине и пријатеља који би могли помоћи. Сам, прогнан, болестан.

Али добро је овако“ (Андрић 2019/13: 32).

³¹⁷ „Кад невоља порасте и страдања заредају, кад бол заболи одвећ, онда се у мени душа окрене, испуни ме пркос и дрска злобна равнодушност и црни понос оних који одвише пате.

Не ударај нас одвећ, Господе, и не даји нам терета изнад наше снаге, да нам се не помрачи сјај Твој и да се зло не зацари над нама“ (Исто: 28).

³¹⁸ „Има часова кад се у мени душа пјени и баца, и моје двадесет и три године дижу свој глас, и моја луда жеља бије челом о уски удесни круг, као тица о стабло.

Има часова кад смиреношћу коју доноси невоља увиђам потребу одрицања и страдања, кад — благодаран за све радости живота које су биле — увиђам да је било нужно да једном буде и њима крај, да буде овакав крај.

Има часова кад горим мирно, као жртвено свјетло тек унесено у храм“ (Исто: 19).

³¹⁹ „Умукла киша. Душа која је опет стигла своју равнотежу отвара сјећања минулог дана и душа говори: Зар је у блатним улицама, по угловима сумњивих кућа твоје мјесто било? Зашто драговољно трпиш бесмислени терор прилика и ствари? Зашто си мир свој везао за тврду земљу и крхке људе?

[...]

Тако говори са мношвом моја душа ове ноћи, док је умукла киша.“ (Исто: 49–50)

фрагментарно писмо спушта до неуралгичног корена субјекта – до „дна душиних сводова“ и сабласне белине³²⁰ Божје тишине и/или неисписане хартије:

Сви болни напори да се уздигне над себе и изван себе нису него једна мука. Они се — наопако по мене — мијешају с незадовољеним захтјевима живота и стварају неподносив хаос.

Живим трајно у тами, једино свјетло је блесак ријетких и кратких часова који ускршавају душу заносом и обећањем дивних подвига, стварања и дјела. Али часови не дотичу ни колико да човјек посегне руком за пером, а нада мном се опет склапају мрак и јад као валови.

А настојим ли протегнути свијетлу минути инспирације и припети њежна крила свог сна руга ми се с папира, као из огледала, моје лице и моја судбина, чује се, само мени познат, крвав плач самца и тужба страдалника (Исто: 43–44).

Стога, у *Ex Pontu* нема дневничке грађе, већ једно кретање од фрагмената до дневника. Ово кретање, како је запазио Ролан Барт, покренуто је под двоструким изговором: „Под изговором да је целовита расправа разорена, редовно се долази у пракси до фрагмената; затим се са фрагмента склизне на дневник. Није ли од тог тренутка циљ свега тога право на писање дневника?“ (1992: 113). Међутим, аутобиографски дневник, ипак је данас на лошем гласу, подсећајући да су још у 16. веку његово вођење „звали без гађења *diarie* дијареја и балављење (*glaire*)“ (Исто). Зашто? Шта је покренуло слику непримереног самоизлагања другима? Познато је да се и Иво Андрић у *Знаковима поред пута* дистанцира од дневничке форме, и то тако да су његову завештајну, „страсно писану књигу“ приређивачи назвали „дневником против дневника“ (1981/: 613). У једном од записа Андрић, „премда пажљив читалац дневника, личних записа и мемоара“ (1981/16: 320), оставља:

Он није никад водио дневник. *Ни као млад човек*. Он је осећао нарочиту, дубоку и готово сујеверну одвратност према том послу. Сваки покушај да заувек утврди и неопозиво забележи неки доживљај изгледао му је као осиромашење сопственог живота. Страхом га је испуњавала помисао да би његов живот могао не бити и друго него што јесте, да су сва врата затворена, да је све једном заувек названо једним именом (1981/16 : 322; истакла А. П.).

Тајна „јаловог и помало недостојног посла“³²¹ за Андрића, за њега (лице које и Ролан Барт нимало случајно апострофира у аутофикционалним фрагментима *Ролан Барт по Ролану Барту*), који тешко подноси да буде именован, референцијално смештен унутар *мрског ја*,³²²

³²⁰ „Три сам пуна сата сједио вечерас над столом. Моји су снови били од оних који се расплину прије него згледају бјелину папира и моје мисли тамне, стреловите и далеке као ноћни вјетрови.

Више од три сата сам просједио за столом у мислима и сад идем да спавам, занесен и уморан.

Угасио сам свјетло и у тами видим како се на столу сабласно бијели неисписана артија.

Драге моје наказне жеље и царски ноћни снови, останите са мном да у пустим ноћима водимо дуге разговоре, да будете краљевска баштина мени сиромашу, да ме тјешите у сужне године и да ми будете једина награда за све пробдјевене ноћи и самотне и горке дане“ (Исто: 43).

³²¹ „Никад није озбиљно ни помишљао да води дневник. Још од најранијих година то му је увек изгледало јалов и помало недостојан посао. Притврдити своје доживљаје на хартији, значило је за њега увек умањивати их, сасушити, изгубити њихову суштину заувек. То му је увек личило на покушај да се вештачки изигра и осујети важна и тешка функција заорава, која је неопходна за правилан рад духа и наше духовно здравље. Дневник је покушај да се заобиђе смрт и нестанак, и у бескрај продужи живот духовно и физички завршеног и онемоћалог човека. Мемоари су још гори“ (1981/16. 240).

³²² „А и шта вреди моје Ја? Оно ником није потребно; ја сам оно што сам – и ништа друго“, рекао је, између осталог, И. Андрић у разговору са Љубом Јандрићем 1968. године (Јандрић 1977: 20). Занимљиво је да П. Слотердајк у појави потирања сепства која прати све антропотехничке системе развијене из рецесивне

положена је у фаталистичко једнозначје. Сва врата су затворена пред знаком који за/даје дневничко, аутобиографско писање готово истим дискурзивним притиском као афоризам, јер референцијална сила диктира режим значења – оно јесте *то* што јесте, растављено од могућности прекорачења у виртуелно, ка срцу имагинарног, *кобно и непроменљиво*,³²³ како је *ја* петрификовано парентезом у *Проклетој авлији*. Потребно је ипак оставити *одшкринута врата* како шапуће невидљива уста у једном од фрагмената³²⁴ који се, у коначници, неће наћи у избору за књигу *Знакова поред пута*.

Времешна читалачка потреба да у личној заменици писма разазна лице аутора са којим би се неговали добросуседски и надзиратељски односи, мора бити, дакле изложена сцени само/убиства путем језика, поручује Ролан Барт. Наиме, премда француски писац јасно види како је заувек затворен у заменичку ограду : «ја», напомиње да се оно и такво, зависно од читаоца, може као „валовито блистање“ прелити, преокренути, без укотвљености, у „јаство“ (201). У име тог преокрета, Р. Барт као и И. Андрић говорећи о себи, казују *он*, „најопаснију реч језика : заменица за не-личност“ која „усмрћује свог референта“ (202). Са друге стране, Морис Бланшо саопштава: „Писати, то је ући у афирмацију самоће где прети фасцинација. То је прелазак с Ја на Он, тако да оно што ми се догоди ником не догоди, јесте анонимно чињеницом да ме се тиче, понавља се у бесконачном расипању“ (1977: 14). Уосталом, „пишемо да бисмо изгубили своје име“, рећи ће М. Бланшо у *Кораку (не) на ону страну*, а оно друго што нам је дато заузврат, „то име које нас чини славним или несрећним јесте тада обележје нашег припадања ономе без имена из чега ништа не извире: јавно ништавило – натпис који бледи на гробу кога нема“ (2022: 62). А не каже ли Андрић у *Знаковима поред пута*, гласом наднетим над гробовима из 5. века: „Човек треба да нестане без трага“ (1981/16: 13; истакла А. П.), а у једном фрагменту из *Немира*, који је првобитно штампан 1919. на страницама часописа *Мисао*:

Видећи многе промјене око себе, затрепта жеља у мени да живим довијек и да падам по свему као сјај и вјетар, и бијела магла коју доноси јесен.

Зажељех да живим само покретима и само као сјенка на бојама земље и неба, без гласа и имена и с мало бола, тек колико је потребно да се живи?

субјективности препознаје „светску спиритуалну заверу против ега“, називајући је „инквизицијом против *ја*“ (2015: 259; ауторско истицање). Укратко, објашњава немачки филозоф, „*tek što se recesivni subjekt uspješno isključio i uzdigaо u svoj poseban ontološki položaj, podvrgava se neumornoј propagandi ponižavanja i lišavanja sebства*“ (Isto: 261).

³²³ „Ја!– Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад и нисмо помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ давно једно.“

³²⁴ У питању је дактилотекст записа из фасцикле са концептом *Знакова поред пута* (сигн. IА 390, лист 38; текст је изворно куцан латиницом):

„Оставите малко ошкринута врата...“ Ко ми је то рекао? Једне ноћи, невидљива уста шапатом. Невидљива уста са од узбуђења охладнелим дахом.

Целог живота, у многим приликама, а не у једнаким размацима времена, јављао ми се тај исти шапат. Исти шапат а без уста, без даха и охладнелог тела у тами.

Иза апсанске капије са челичним мандалом; у светским ноћима, кад се узалуд тражи недостижно дно чулне среће и разврата; у самоћи и туђини; у животу и делању међу људима, кад се човек мрви као камен – увек и свуда тај исти глас, та авет од гласа, као једини одговор, једина утеха и оправдање, једина музика коју разумем: „Оставите малко ошкринута врата...“

И тамо, на крају свих живота и свих светова које могу мишљу да обухватим или само да наслутим, мислим да чека такав глас са таквом поруком.

Тако, од свих људских речи није ми остала ни молитва ни песма ни име ни гесло, ништа ми није остало до ово мало жениног даха у једној реченици која је само у том тренутку нешто значила.

И то не могу ником објаснити. Нити би ме ко разумео нити бих ја могао да кажем.“

Зажељех да имам душу свијетлу и хладну као око у животиња и површина вода, душу којој је једнака воћка која труне у трави, а мрави буше у њој вијугав ходник као и клица која, блиједа од напора пробија каљаву опну, којој је једно те исто грохот и фијук бурна мора у шпиљама и топла тишина кад без трепта и даха излази мјесец (2019/14: 47).

Желећи душу надвишену, незаинтересовану за рад променама, екопоетички сраслу са погледом животиња – примордијалном неутралношћу, *он* никада, дакле, ни у младости, није водио дневник из страха да *не осиромашу* свој живот, да му не придода ознаку, прилику за накнади епитаф, иако је читавог живота писао, почевши од *Ex Ponta*, *Немира* до *Знакова*... фрагментарну, бесконачно расипану, у *покретима* измичућу књигу о себи – фантомски роман, штиво анонимног које „увек казује унапред заборављено име“ (Blanšo 2022: 62).

Но, за сада оставимо ван интерпретативног фокуса супстанцу фантомског романа *лица под маском*, уметника И. Андрића и његову (узалудну) борбу за анонимност. Јелена Пилиповић је прибележила како је И. Андрић у својој првој књизи *уметник који још то није*, имајући у виду низа фрагмената посвећених застанку, прекиду писања, неоствареном песничком делу (2012: 243). Овако прочитан као „прелудиј свим будућим списима“, *Ex Ponta*, па и књизи *Немира* као његовом нужном за/остатку, премда компромитован у погледу поетичке остваривости и естетичке вредноте уметничког дела, потврђена је нецеловитост, фрагментарност која је постројена у дубину интимног разговора са душом, у сноп покушаја додира, „дотицаја са уметничким сопством“ (Исто) – у гест примицања текстуалности као форми самоприсутства. Док је аутоафицирање у првој књизи пропраћено топосом неизречја, меланхоличном фигуром *давно ишчезлог песника* и недогођеном песмом у неравним редцима, којој је посве ускраћен метафизички видик Дисове заборављене песме,³²⁵ у *Знаковима поред пута* искуство субјективности стечено је неупитно писањем: „Парафразирајући једну реченицу Андре Жида («Je ne vaux que devant le papier blanc») ја бих могао слободно рећи да постојим само утолико уколико сам умео да саопштим нешто чистој хартији пред собом“ (1981/16: 269). Процес самопосредовања и самообликовања, дакле, у Андрићевом делу суверено је дат као догађај писма, *афирмација самоће*, догађање властите историчности унутар језика. Отуда се искуство фрагментарности и херменеутика неиспеване песме, докинуте лирске нити открива као привилеговано, археолошко подручје за истраживање обликовања душе – огњеног пламена на путу стварања који је назначен у трећем делу *Ex Ponta*:

Нека овај од Бога послани бол сажеже све *моје* у мени, нека испали огњено *ја* као рану и нека ме исцијели од посртања на путу бола и маштања.

Све, све што ме спутава и што се зове *моје* нека ишчезне да будем чист, јак и слободан, а на дну душе нека остане само овај једини и велики осјећај који ми дарује разумијевање и самилост за сав јад човјеков, и моћна љубав која ублажује бол и ступа, свијетла и прекаљења, путем стварања. (2019/13: 64; ауторско истицање).

Ово место је важно, јер проговара из дубине аскезе, из дубине мистеријско-религијозне сцене размене срца са једним важним поетичким, метафизичким одмаком. Изузетан је тренутак, подсећа П. Слотердајк, „молитве за пражњење од свега властитог“ коју Света Катарина

³²⁵ „Док се измакнеш друштву, док потражиш перо, артију и самоћу, док поново препознаш душу изнакажену дневом, док се с муком присјетиш вала који ти душу такнуо и понео у самоћу, у то је и осјећај рад ког си дошао, несрећни пјесниче, давно ишчезао.

И остане сјета. Тиха замишљеност нечег што је минуло заувјек а да никада није ни било или бар никад дуже него што вјетар помилује чело кад хити пољима“ (Исто: 64).

упућује Господу.³²⁶ Она, „часна сестра из Сијене је, у исти мах и потпуно конвенционално и узнемирујуће лично, молила свог Господа да узме све што у њеном унутрашњем бићу припада њој самој“ (2009: 113). Када Исус услиши њену молитву и узме јој *својеглаво срце*, ставивши његово на упражњено место, вели П. Слотердајк,

Када је једном испражњена, када је шупља, без утробе и срца, у њеном унутрашњем простору покреће се усисни вртлог коме се чак ни Бог у њој не може одупрети.

Чим је Христово срце имплантирано у Катарину, постаје јасно да ту од почетка није реч о њеној интимној зони; није њој толико стало да Друго прими у себе, колико да она сама урони у ауру тог Другог. Унутрашњост тела те часне сестре служила је као физиолошка бина на којој се изводи жеља за купањем у унутрашњости Другог. Њена жудња циља на празнину заједничког сопства. Да би до ње дошла, мора у самој себи соматизовати празнину; она у властитом телу ствара простор који усисава и циљно-свесно призива живот над животима, призива највиши субјект (Isto: 115).

Андрићев фрагмент интерполирајући мистичност чина „тоталне егзистенцијалне операције“ (Isto), ослобађања од сопствености, међутим, уноси једну деликатну промену у метафизичком третману новонастале празнине у сопству. Сажежи све моје Господе, али тако да на дну душе остане разумевање, самилост и „моћна љубав која ублажује бол и ступа, свијетла и прекаљења, путем стварања“,³²⁷ записује Андрић. Не, дакле, у срцу, већ у *души* и не било куда, већ једино могућим путем, путем *poiesis-a*. Тако стваралачки језик, сакрамент писма, у бланшоовском смислу, постаје највиши субјект експонтовског света коме се у огњеној жудњи отвара сопство. И по томе, по снази овога хтењу, Андрић је једном заувек песник, песник који је изронио из „религиозно сензибилне књиге“ (Радуловић 2021: 121). Експонтовско *ја* сажежено Богом, дакле, отиснуто је на пут ханкеовски *о-без-себљено*,³²⁸ у

³²⁶ Цитирамо, како П. Слотердајк каже „најважнији пасус“ из *Живота Св. Катарине Сијенске (La vita di Santa Caterina da Siena)*) Рајмунда из Капуе:

„Катарина је једнога дана усрдније него обично изговарала молитву пророка: 'Учини ми, Боже, чисто срце и дух прав понови у мени' (Псалми 51,10). Њена посебна молба Богу била је да узме њено својеглаво срце. И он се појавио и донео олакшање њеној напаћеној души. Видела је како јој се њен вечити муж приближава на уобичајени начин. А онда је он отворио њене груди и извадио јој срце, тако да је она остала без срца. Све је то јасно видела и имала је сасвим одређено осећање да више нема срца. На следећој исповести све је испричала своје свештенику. Он се гласно насмејао, чак помало љутито. Али Катарина је и даље то тврдила и рекла: 'Али стварно, Оче, толико могу да осетим, ја више немам срце. У сваком случају, не чујем како удара. Господ ми се појавио, на левој страни ми отворио груди, из њих ми узео срце и с њим отишао.' 'Без срца не би могла да живиш', одговорио јој је на то свештеник. Катарина је само кратко рекла да код Господа ништа није немогуће и после није крила да више нема срце. Током неколико дана стално је понављала како живи без срца. Једног јутра је остала у доминиканској цркви сама, у побочној капели у којој службу божју обављају сестре које треба да се покају. Све остале су отишле и Катарина је, када се мало повратила из своје уобичајене духовне преданости молитви, кренула назад. А онда ју је изненада обасјала небеска светлост усред које је стајао Господ; његове испружене пречасне руке држале су људско срце из кога су избијали пурпурни зраци. Потресена појавом те светлости и сусретом са својим творцем, Катарина је пала на колена. Господ се нагнуо ка њој, још једном отворио леву страну њених груди и пажљиво ту спустио срце које је држао у рукама. И при том јој рекао: 'Види, моја драга, одана кћери, узео сам твоје срце да бих ти дао своје. Оно ће ти куцати током твог дугог живота...' (Сапуа 1992, цит. према Sloterdajk 2009: 111–112).

³²⁷ Оливера Радуловић у есеју „Светлост као знак поетичког идентитета Иве Андрића“ цитирани експонтовски фрагмент тумачи из перспективе хелиотропичности фигуре Творца (в. 2021: 122–126).

³²⁸ П. Хандке у краткој приповести из 1989. године *Поподне писца*, говори о *о-без-себљеноу* на следећи начин: „На отвореном пољу, преко кога је повлачио своју уобичајену дијагоналу, и даље је трајала она управо стечена безименост, подстицана падањем снега и самотним ходањем. Био је то доживљај који се некада раније могао назвати „разграничење“ или „о-без-себљено“. Коначно бити само још напољу, код ствари, беше то нека врста одушевљења; као да су се при томе извијале обрве. *Да бити ослобођен имена*, одушевљавало је; као да си тиме,

пустоловину писања *њега* – самопотпурићег, самоизмичућег писања о себи које прибира немогуће језика – крећући се кроз лавиринте усека, бартовски говорећи, „где се губи онај који говори о себи“, док Имагинарно преузима различите маске (Bart 1992: 143). Наравно, јасно је да је раноандрићевски пут *о-без-себљења*, кретање ка дискурзивној чистини језика и стварања, зачет у фрагментарној форми, лирском мартиријском медитацијом, те да поетички обнавља савез писања и фасцинације на тлу фрагментарног,³²⁹ у заслепљујућем сјају писања,³³⁰ односно у лирској потрази за песмом која присуствује у међусобном одејају преломљених делова стиха. Касније, у последњој књизи објављеној за живота, у приповедној збирци *Лица* (1960), винаверовско одбијање робовања „ма и себи самом“,³³¹ десубјективирање и дискурзивна фрагментарност,³³² још једном, потврдиће поетичку заветност. Наиме, у последњем од седам фрагмената колико их је у уводној причи „Лица“, читамо:

И све тако, још једно лице, па још једно. Хтео бих да кажем нешто и о њему, да га задржим само за трен ока, али пре него што сам га добро сагледао, оно се замагљује и нестаје. За њим муњевито наилазе друга, потискујући се, прескачу и смењују, улазе у мене. И ја више нисам ја, него *безимени неми простор* преко којег стреловито, на светлосној траци без краја и почетка, прелазе у вијорним поворкама људска лица, тако да се губим у њима, нем и без лика, као у вејавици (2012: 449; истакла А. П.).

Андрићево приповедање као утелесење невидљиве, трансиконолшке снаге људског лика, тог „најјаче осветљеног и најпривлачнијег делића света“ (Исто: 448), из преобратљивости чулности у духовно каква је својствена хришћанској теологији иконе, напушта јединствену приповедачку фигуру. Насупрот ње, у исихастичкој светлости, без ауторског потписа, опстојава *неми глас у вејавици*³³³ – инстанца која паноптички не осветљава наратив, већ бива *осветљена* призорима на светлој траци без краја и почетка. Андрићевски свет с почетка збирке као догађање, *ројење смисла* у призорима где се очи

попут легендарног кинеског сликара, нестао у слици; видео си, на пример, тролејбуске троле у даљини како су прешле преко јединог високог бора, као пипци. И док је толико људи у самомању, својим мрмљањем, накашљавањем и дрхтањем, подсетило на оне праштеће машине које су коначно опет стављене у погон, с њим је, по правилу, било баш обратно: тек сам се са стварима, безимен, стављао у истински погон. Да га је неко сада упитао како се звао, одговор би гласио „*немам име*“, и то с таквом озбиљношћу, да би га питалац одмах разумео“ (2018: 44; истакла А. П.).

³²⁹ У књизи *Корак (не) на ону страну* Морис Бланшо оставља неколико кључних фрагмената за разумевање појма Неутрум, видети 2022: 107–114.

³³⁰ „Фасцинација је у основи везана за неутрално, безлично присуство неодређеног Неког, огромног Једног без лика. Она је однос што поглед одржава, однос и сам неутралан и безличан, с дубином без погледа и без обрису, одсуство које се види пошто је заслепљујуће“ (Бланшо 1977: 14).

³³¹ У питању је цитат из 166. фрагмента „Исповест некадашњег мене“ из *Мисли*: „Како је понижавајуће бити роб, ма и себи самом“ (2012: 224).

³³² Слађана Јаћимовић поводом фрагментарности уводног текста приповетке из збирке *Лица* бележи у есеју „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица* Иве Андрића“ како је то, „у ствари један вид покушаја модернизације Андрићеве прозне структуре на уштрб развијене фабуларности његових најпознатијих епских остварења. Сировост грађе, скица уместо заокружености и развијености тематског корпуса били су хотимично изабрани путеви обликовања приповедног текста којим се на другачији начин причала вечна андрићевска прича о људској природи, услонима и понорима бића, моћи и немоћи појединца, причи и причању. Јер лице, појединац, а не историја и њена далекосежна и дубока померања, стоји у фокусу приповедачеве пажње. Тежиште се, више него што смо од писца навикли да очекујемо, помера ка унутра, ка трептајима бића“ (2018: 134).

³³³ Милосав Шутић у есеју „Тихо пада снег (прилог естетици природно лепог)“, полазећи од башларевског сањарења срећних зимских предала, где се реч *вејање* утискује као „амајлија нашег сањарења“, долази до вејања као естетичке категорије: „У знаку 'вејања' метафорички могу бити сва динамична стања наше свести. Кад смо посебно усредсређени на неки предмет нашег духа, осећамо као да се наше мисли роје око тога предмета и лагано се таложу на њему“ (1998: 31).

гледаоца преплићу и бескрајно преламају кроз угледана лица, захтева другачији наративни сензибилитет, сензибилитет за динамичност, покретљивост, бланшоовско нестајање/брисање мимо извесности центрипеталних структура свезнајућег приповедача, чврстог жанровског кроја приповедања и референтних односа. Јер приповедачака самосвест, узевши за темељну ситуацију самоицрпљивање у недокучивом созерцању лица које „пре него што сам га добро сагледао, оно се замагљује и нестаје“, одустала је од поетичког идеала расне, епске снаге завршене приче, у чије име су се сјатиле бројне критике на рачун естетске успелости збирке. Насупрот епској нарацији и хоризонту очекивања српске књижевне критике (в. Јаћимовић 2018), она се самоконституише у мистичном узношењу уз *уломке* ухваћених призора, уз оно што херменеутички гест задржава унутар себе, на рубу стварности – у непрозирности, односно очигледности која је развејала појавно у дубину Имагинарног. Једино такву извесност, извесност *фрагментарног погледа* приповедачака збирка *Лица* може да(рива)ти читаоцима, те отуда Мидхад Бегић у приказу записује да „Pisci s dubokim osjećajem književne strukture, a takav je i Ivo Andrić, nameću nam da u njihovom djelu tražimo i estetski ključ čitanja i svoj čitalački odnos prema njima“ (1960: 214).

Са књижевноисторијског становишта поетичког заснивања фрагментарног писма у српској поратној књижевности пак занимљиво је сагледати дијалогски простор између Андрићевих фрагмената и записа Ника Бартуловића. Да је фрагментарно ткиво *Ex Ponta* жанровски лелујаво, *безоблично* (Mellamphy 1998: 83) и стога многооблично, *тангенционално*,³³⁴ широког формалног распона од песама у прози, поетске прозе до кратких записа, апофтегми, посведочава и његов диоскурни текст, фрагментарно остварење Нике Бартуловића „Марибор 1914.“, штампано у 13. и 14. јулском броју *Књижевног Југа* за 1918. годину, у првом одељку часописа. Ауторски рад Нике Бартуловића има посвету на француском језику *A ton Amie – мом Пријатељу*. Иако И. Андрић није директно именован, те у стваралачким биографијама И. Андрића нема помена о овом тексту, просторно везивање за мариборску тамницу, ауторференцијалност, низ тематских омажа (мотиви тамнице, бесанице, звона, неименоване Жене, гроба, спровода...) као и језичко-стилски, лирско-рефлексивни елементи, пунктуација искуства унутрашњости, процедурална саображеност писања андрићевском *vers libru* и/или медитативно-лирском, експонтовском фрагментарном запису недвосмислено упућује на њега. Посебно су, у том смислу, индикативна два фрагмента као драгоцени омаж пријатељству из мариборске тамнице:

Kad poredani u okrug, u sivim kapama i u sivoj magli koračamo blatnim dvorištem,
I tražeći nadu i olakšanje uzdaha, podignemo oči prema strani gdje bi imalo biti
nebo,
U polutami jedne ćelije i naslonjeno o hladne rešetke,
Vidimo jedno meko čelo i jedne dobre oči.
[...]

* **

Kada se naši uzdasi, u dugoj noći bez sna, sastanu u jedan bolan akord beznadne
čežnje,
Onda tek osjećam koli[ka] je tvoja bol o okrutna tvoja sudbina, o prijatelju:
Moji prodiru kroz zidove, penju se u visine i lete k našem moru,
Tvoji, ko podrezana krila, šuljaju se uz vlažne mire, vuku se pustim hodnicima i
kucaju na hladne rešetke... (1918: 47– 48)

³³⁴ Сећајући се Валеријеве изјаве да се слава не везује за дела која се лако дају дефинисати, Ф. Сузини-Анастопулос пише да фрагмент личи на (жанровски) отпад, јер се као „вечито тангенционална форма“, попут есеја, сумњичи за мешање (1995: 29).

Овако сагледани, *Ex Ponto* и текст Ника Бартуловића залазе у оквире затворске књижевности, у опсег онога што књижевност говори о/у затвору, али је код њих тамничко искуство и даље на рубовима дискурса, као оквир ситуације писања. Међутим, и као такво, поетички рубно оно условљава важност комуникације, јавног говора, с обзиром да је она затвореницима укинута. Искуство самописања које покушава да модулира овај недостатак, да искуство субјективности усмери ка колективном, говору (у) друштву, деле оба текста, оба инсистирају на заједништву, братству у истини, болу, повесној судбини. „Марибор 1914“ започет је песмом слободног стиха:

Gle, kako čudno:
Sunce i smrt; svijetlo i – tuga.
S neba vedrog liju se rijeke sjaja, radosti i topline,

Dok s' zemlje jesenje, požucele i blatne prskaju nebo rijeke suza, boli i smrti.
Sunce je i – ide sprovod.

O, kako čudno:
Nama je dobro i žedno udišemo sunce,
Mi, brojevi, posvećeni tami i udisanju vlage.
Stjene naše ćelije rumene se i isparaju, a rešetke su oribljene dugom.
Čas je svijetla i mi ne plačemo. [...] (1918: 44),

да би и надаље кроз различита обличка меандрирања, са снажним контрастивним линијама телесне и историјске немоћи спрам егзалтиране унутрашњости, апострофирао колективно ми

A naše vode su nepomične i mrtve.
Naše su obale gluhe i nijeme.
Zrak je zagušljiv i bolestan.
[...]
I to je sve.
Mi živimo iznad vremena i prostora; izopćeni smo sa zemlje i izbačeni iz rijeke;
Oči nam zatvoriše mukom, uši ogradiše zidom i nauše nas da nijesmo ljudi.
Samo nam duše ne sputaše niti srca ne iščupaše; mi još osjećamo.
Mi još vidimo, još čujemo:
U našim dušama odzvanja sva jeka vremena i u našim srcima sva radost prostora.
(1918: 46)

Н. Бартуловић обухватајући време утамничених, „[...] samo neodređeno vrijeme, kao bol i kao čežnja; jedna nerazdijeljiva gromada olovne sivoće, olovne težine i zvuka: / jedno gluho karanje časova u lokvu...“ (1918: 47), усвајајући експонтовски манир, обликује текст из позиције *екстремног писања* која појачава порозност границе између стиха и исказа / поезије и прозе. И тек ту, у раз/ломку стиховног и прозног простора, у позиву, *ишчекивању форме* (уп. Mellamphy 1998: 83), обликована је фонолошка фигура наступајуће песме, такта од кога подрхтава поредак с краја „Maribora 1914.“:

Mi smo svi probuđeni, ali tihi.
Ustegli smo glas i požudno, kao da slušamo uspravanku majke psrslušujemo snažnoj pesmi. Mi djeca sunca i široka mora, kršteni vodom oluja i odgojeni šibama bure,
Sinovi elementa i nemira. (1918: 49).

Фрагментарни дискурс који је у матрици, подметку бартулићевског и андрићевског писања, драматизујући, дакле однос између поезије и прозе, ствара суперпозицију *поезиопрозе* истанчане рефлексивности (в. Ortemann 1998), која мисаоно ткиво стапа са лирским исказом. Гледајући с ове књижевнокритичке позиције, оно драматично андрићевског језика, болно место искуства говора о смислу унутарњег, указује се у онтолошкој, текстуалној силини по(д)влачења лирског распона између потентности исказа/мисли и форме стиха. Јер, *Ex Ponto* као својеврсни ехокардиографски налаз „ропског крвавог срца“ (Андрић 2019/13: 11–12) обесправљеног бића није било могуће обликовати у целовитој форми „ мемоара из заточеништва“, већ кроз грцаво, преломљено, уморно шапутање (уп. Црњански 1999: 274), на тренутке молитвено говорење у лирским запис(ц)има и немирним редцима (Андрић 2019/13: 78), кроз нити „најтиших душиних разговора“ како гласи један стих из Андрићеве „Бурне ноћи“ (2019/15: 25–26), дакле кроз тананошапутави, присно исповедни, бланшоовски „бескрајни одговор“ поколењима, омладини како би то рекао М. Црњански,³³⁵ а пред лицима пробуђених које Нико Бартуловић јасно види. Још је М. Крлежа у првом, кратком приказу Андрићеве збирке поменуо како се Андрићев стих *разлио и ослободио спона*,³³⁶ да би Предраг Палавистра у студијама *Скривени песник. Прилог критичкој биографији Иве Андрића* (1981) и *Књига о Андрићу* (1992) указао на специфичну граматику андрићевског стиха, његов синкретичан карактер који је потекао из поетичко-естетичког учинка *полиморфног записа*,³³⁷ афирмишући на тај начин интерпретативна полазишта Ника Бартуловића, али и књижевноисторијску, књижевнотеоријску платформу за дефинисање непризнатог, не/могућег жанра записа и/или фрагмента.

Пред крај есеја о Иви Андрићу, најмлађи уредник ревије *Књижевни Југ* наглашава: „У овим записима што су песме, у овим песмама што су записи чини ми се да почиње нова историја наше душе“ (Црњански 1999: 278), описујући унутар таутолошког односа *поетику пресека* стиха и запис(к)а коју је Н. Бартуловић, премда својевремено оптужен за чедност као предговорник,³³⁸ проницљиво препознао. Оно што је Н. Бартуловићу било јасновидо – форма записка као графички траг искуства унутрашњости – говор душе, унело је касније у

³³⁵ „А ова књига зарониће у душе, у којима ће остати дуго. Ова је књига писана вечној узданици. Омладини.“ (Црњански 1999: 281)

³³⁶ „Он пјева о cvjetovima што silno mirišu i o noćima i vjetrovima, o sprovodu i o žalosti naših dana. Zvone njegovi stihovi i imadu svoju boju i svoj oblik primaran i iskren. No te strofe još nisu fiksirale liniju Andrićevog razvitka te ako usporedimo njegovu formu iz *Mlade Lirike* sa stihovima sakupljenima u poslednjoj zbirci, zapažamo da se je stih Andrića razlio i posve oslobodio spona. Osjeća se u tim pjesmama tu i tamo odrazi sa nekih gigantskih svejtionika moderne lirike, osjeća se mutna patnja kaotičkih prilika, ali te su pjesme uglavnom dokument sastradavanja jedne čitave generacije te ih zato valja pročitati drugi treći i deseti put kako to veli u predgovoru Niko Bartulović“ (Krlježa 1918: 278; цит. према Karaulac 2010: 194; истакла А. П.).

³³⁷ „Имајући у виду да се лирски слој у Андрићевом делу није испољио само у стиховима и песмама у прози, већ у свему што је по природи изразито лирско и поетски рефлекс субјективног става, самопроверавања и самооткривења у реалном свету као сталном извору психичких узнемирености и духовних катарси, карактер Андрићеве лирике може се одредити на основу неколико поетских облика, својственим и другим модерним песницима неоромантичарског сензибилитета. Највидљивија и најзапаженија лирска особина Андрићева, коју је критика поглавито испитивала на књигама *Ex Ponto* и *Немири* и, тек делимично, на основу невелике прегршти ту и тамо објављених стихова и песама у прози – занемарујући дословно бројне лирске, путописне и есејистичке записе, коју су, у ствари, прави мејдани његовог мисаоног лиризма – свакако је исповедни дух његове поезије.“ (Palavestra 1981: 42; истакла А. П.)

³³⁸ Антун Бранко Шимић негативну рецензију *Ex Ponto* „Lirski feljtonizam“ која је штампана на страницама *Vihora* започиње критиком *Књижевног Југа*, али и критиком текста предговора и самог аутора тога уводног текста: „Uspeh Ive Andrića uvetovale su iste stvari koje i uspeh *Književnog Juga*, on je unutra u uspehu *Književnog Juga*. [...] Niko Bartulović, drug Andrićev iz tamnice i redakcije, napisao je knjizi predgovor. Najpre nalazi sličnosti između sebe i Andrića, onda između Andrića i kneza Miškina. [...] Та „lelujava proza“ Ive Andrića je još stilom lepša, toplija, jezikom čišća, mislima dublja i obiljem snažnija nego što je to Bartulović, u svojoj čednosti kao predgovornik i kao prijatelj i kao on sam, mogao da kaže.“ (1960: 122, 124). Занимљиво је да ће и Иво Војновић у писму брату Луји Војновићу (8–10. 12. 1918), препоручујући му *Ex Ponto*, добронамерно напоменути: „Не читај предговор прије, јер, премда интересантан, квари физиономију ове дивне књиге“.

рецепцији раног Андрићевог стваралаштва, атопичност која га дисквалификује из (претпостављеног) трополошког и територијалног реда књижевноуметничких врсти, сместивши га у ванестетичко поље, тј. у поље непромишљених, невидљивих књижевнотеоријских феномена. Јер, да би оно што је детектовано као ексцесни облик књижевног језика аутентично присуствовало унутар естетичког реона захтевало је ширење поетичког хоризонта ка метадискурзивним активностима и преиспитивање арбитрарних структура теорије књижевних жанрова и реторике које почивају на појму целине и кохерентности, односно тражило је преиспитивање судбине модернитета унутар текстуалне присутности. Гледано из савремене перспективе промишљања фрагментарности као феномена у књижевној пракси, интерпретација Н. Бартуловића указује се врло виталном и актуелном по начињеном искораку ка препознавању фрагментарног текста, а потом и по књижевнокритичкој артикулацији његове концептуалности. Иако К. Елијас тврди завршном реченицом своје студије да је *фрагмент теза* (2004: 371), његови дискурзивни учинци, изазивајући вртоглавицу у поретку, смислу дела и целине, изнова нас и изнова враћају себи, месту на којима више нису, а оно је, ако ћемо по М. Бланшоу, само биће писма, његова душа „повратка чији је закон изван, а то изван је ван-закон“ (2022: 71).

У погледу самопредставе, форме разговора са душом, важно је још и аутопоетичко гледиште Иве Андрића изречено на страницама *Ex Ponta* које израћа са хоризонта послератне српске књижевности, у другој деценији 20. века. Наиме, видели смо у есеју М. Црњанског, како стапање вербалности и присутности душе није више могуће везивати за матрицу стилизирања / римовани стих и прецизни метрички поредак, о чему, са своје поетичке стране *излишног*, пише и И. Андрић:

Има извјесних мислилаца чија филозофија није друго до неки душевни комодитет, неко римовање мисли.

У мени се буну истина и мрско ми је то *стилизирање живота душе*, та љубав за ред и то насилно тражење симетричности.

О, ти блажени мислиоци, који се опијају хармонијом које нема, они у ток свих догађаја уносе неки ред, цјелисходност и смисленост, као неурастеничан путник мелодију у лупање жељезничких точкава (2019а: 53–54; истакла А. П.).

О животу душе која захтева бележење писао је и помињани В. Розанов, у време пре Октобарске револуције, на почетку фрагментарне збирке *Осамљености*:

Поноћ је, ветар хучи и носи лишће... Тако и живот у свом кратком трајању изнуђује из наше душе узвике, уздахе, полумисли, полуосећања... који представљају *звучне фрагменте* и њихов смисао је што су потекли *право из душе*, без прераде, без циља, без преомишљаја – без свега што је туђе... Једноставно – »душа живи«... То јест »живела је«, »дише«... Још одраније ти »случајни узвици« допадали су ми се, ни сам не знам зашто. Они заправо теку у нама непрекидно, али не стижеш (нема хартије при руци) да их бележиш – и они умиру. Касније се ни за шта на свету нећеш присетити. Али ипак, понешто ми је полазило за руком да ставим на папир. Белешке су се стално нагомилавале. И ето, одлучио сам да прикупим то опало лишће.

Зашто? Ко ме је то потребно?

Једноставно, мени је потребно. (2005: 7; истакла А. П.)

Нужност бележења, суштанствена потреба самоописивања још од *Житија Св. Антонина (Vita Antonii)* где Атанасије бележи: „нека сви прибележимо и запишемо наша дела

и покрете душе“, пише М. Фуко у есеју „Писање о себи“, „доноси на светлост дана покрете мишљења“ (2014: 115; истакла А. П.). Античка форма белешки *hypomnemata* које према речима Сенеке морају бити *усађене у душу*, поред преписке, допринеле су субјективизацији дискурса, утемељивши модерну форму писања о себи (*écriture de soi-même*). Међутим, док су стоичке личне вежбе писања конституисале субјекат рационалног деловања у процедурама „присвајања, унификације и субјективизације фрагментарног и одабраног већ-реченог“, а хришћанске духовне вежбе биле „окренуте питању откривања најскривенијих покрета у унутрашњим дубинама душе и омогућавања ослобођења од њих“ (Фуко 2014: 134), модернистички пројекат писања сопства изрезбарен је деликтном нутрином празнине, јаза који се протеже испод површине епистеме. Тачније, у релацијама књижевнофилозофске мисли између Ролана Барта и Мориса Бланшоа, уз каснију Адоову примедбу М. Фукоу³³⁹ о нужном процесу самопревазилажења и *универзализације* који се одвија у стоичким формама писања сопства, писање о себи постаје *романескни облик* који потиरे „оног који говори о себи“ (Bart 1992: 143), односно онтологизација одсуства, безоблична многострукост на рубу писма.³⁴⁰

На другој страни пак помињани француски критичар и есејиста Себастијан Ронжје маркира како „модерност бележи распад тоталитета“ (2008: интернет³⁴¹), те се писање одвија ивицом раздора, епистемичке подеротине дискурса. Стога када В. Розанов истакне пренос *звучних фрагмената*, који су потекли из целине душиног живота, он потез писања лоцира управо ту – на месту прелома из онтолошке целине у текстуалност. Прецизније, иако су *белешке без прераде, без предомисљаја*, како сведочи руски аутор, писаљка, њена *зашиљеност* врха с ону је страну невиности, јер испис узвика чува звук лома. Наиме, Паскал Кињар подсећа у фрагментима седмог поглавља *Техничке тегобе поводом фрагмената* да

³³⁹ Пјер Адо, промотривши закључке М. Фукоа о пројекту самописања у књизи *Духовне вежбе и античка филозофија*, упозорава на херменеутичку интервенцију која се коси са античком праксом код епикурејаца и стоика:

„Дакле, појединац не изграђује свој духовни идентитет писањем или поновним читањем диспаратних мисли, како сматра Фуко. Прво, видели смо да те мисли нису разнолике, већ су изабране због своје кохерентности. Друго, а то посебно наглашавам, није реч о стварању духовног идентитета помоћу писања, него о ослобађању од своје индивидуалности у циљу уздицања до универзалности. Погрешно је, дакле, говорити о 'писању о себи', јер не само да не пишемо о себи, већ писање не конституише сопство: као и друге духовне вежбе, писање утиче на промену нивоа нашег ја, универзализује га. Чудо ове вежбе упражњаване у самоћи јесте то што она омогућава да се приступи универзалности разума у времену и простору. За монаха Антонија, терапеутска вредност писања подразумева управо ову универзализујућу моћ. Писање, каже Антоније, замењује око другог. Онај ко пише има утисак да га неко гледа, да није сам него део присутне, али неме људске заједнице. Формулишући своја лична дела писањем, ухваћени смо у жрвањ разума, логике и универзалности. Објективизујемо оно што је било конфузно и субјективно.

Да резимирамо. Тачно је да се оно што Фуко назива 'праксама сопства' међу стоицима и платоновцима подудара са чином конверзије. Преобраћањем ка себи, ослобађамо се од спољашњости, од пристрасног везивања за спољашње ствари и задовољства које нам оне могу прибавити, подвргавамо се самоиспитивању да бисмо проверили да ли смо у тој вежби напредовали, настојимо да загосподаримо и овладамо собом или да пронађемо срећу у унутрашњој слободи и независности. Слажем се са свим овим ставовима. Али, по мом мишљењу, та интериоризација је неодвојиво скопчана са уздицањем на виши психички ниво где поново проналазимо други тип екстериоризације, другачији однос са спољашњим, нов начин бивања у свету који подразумева свест о себи као делу Природе, као честици свеопштег Ума. Више не живимо у конвенционалном и уобичајеном људском свету него у свету природе. Као што сам на другом месту рекао, тада упражњавамо 'физику' као духовну вежбу.

На тај начин поистовећујемо се са 'другим', то јест са Природом, свеопштим Умом, присутним у сваком појединцу. То подразумева корениту промену перспективе, универзализујућу и космичку димензију коју Фуко, како ми се чини, није довољно наглашавао: интериоризација је самопревазилажење и универзализација“ (2015: 370–371).

³⁴⁰ „Он који се ставља на место ја, самоћа која писцу долази и име дела. Он то је ја сам које је постало нико, то значи да тамо где сам, ја не могу више да се обратим себи и да он који се обраћа мени не каже *Ја*, није он сам“ (Blanchot 1977: 14; ауторско истицање).

³⁴¹ „La modernité prend acte de la dissolution de la totalité. Plus aucune suture. Elle saisit le sens de l'inconfort et de la dissonance révélé par les fracas de la conscience.“

фигуру писца препознајемо у имену *фонокласт*: „то је онај који разбија глас“. Но, „морали бисмо да кажемо и *логокласт* да бисмо приметили писца који писањем ломи глас који је већ чуо“, односно разбија утврђени синтаксички, ритмичко-метрички, естетичко-поетички поредак (2005: 40). Код модерних, примећује Кињар, „страст за разбијањем се удвостручује до контузије текста“, јер они своје мисли преносе само у „почетном, спазматичном, фрагментарном облику“, транскрибујући радије ментално писмо уместо аргумента (Isto: 41). Наравно, Кињар насупрот Морису Бланшоу и Жаку Дериди, делује помало анахроно у разматрању питања језика, али је важно имати у виду да аутор *Малих трактата* језик промишља понајпре кроз античку, реторско-онтолошку саобразност мисли и говора, стога су му модернистичке праксе фрагментарног писма гадне, фриволне у лакоћи са којом приступају мишљењу. „Чак су и мисли изгубиле илузију потпуне убедљивости и универзалности“, пише Кињар, „окренувши се од лепоте“ (Isto: 76). Како модернизам истрајава у посткласичној нелагодности, барокном изобиљу језиковности које се опире чврстој свезаности са логосоцентричним чвориштем, неопходно је изнова и изнова превладавати отворен јаз између инфлације језика и заснованости у мисли.³⁴²

Било како било, раскид са идејом тоталитета и/или реторско-онтолошко измицање бића језика пред логосном, цивилизацијском присилом, писаљка, налив-перо, двогубо је оруђе, што преноси урезом, износи на видело живот душе у дискурзивним играма са ивице унутрашњег и спољашњег, гласа и писма, језика и мишљења. Само писање као фонокласни и логокласни гест пак присвајаће стратегије симболичке надокнаде озледа, изгу(б)љеног трага и целине душе код В. Розанова или пак људског лица које за П. Кињара остаје почело, онтолошки мизансцен, гарант метафизичности текста. Нешто слично записује и Андрић у одломку из *Немира*:

Облаци, шуме, извори, животиње и стијене су испуњали моју свијест, али људског лица нисам никад заборавио, дивног људског лица обасјаног сјајем разума и само људске туге ради оног што се види.

Иза мојих горких ријечи крије се, ипак, увијек људско лице са својом жељом за срећом (2019/14: 63)

За Андрићеву поратну генерацију пак, видели смо, у најширем смислу, повратак природности (лица), пунини (душиног) израза значио је аутопоетичку борбу против старих песника – традиционалног песничког језика и форми у којима је смисао везан за риму. Живот душе захтева веродостојније транспоновање у текст који не почива на класицистичким законима хармоније, јер вели И. Андрић, ње нема, те се неурастенична потреба за уношењем реда, целисходности и смислености препознаје као насилни, изнуђени склад. Став према римованом стиху И. Андрић је задржавао и када је говорио о стваралаштву савременика, па ће тако Густаву Крклецу, коментаришући као уредник *Књижевног Југа* песму коју је послао, у писму из 1919. саветовати:

³⁴² О овом проблемском месту пише и Иво Андрић у *Знаковима поред пута*:

„Бојим се да је оно што ћу сада казати не само нејасно него и нетачно. Па ипак морам да кажем. Између човекових мисли и његових речи којима те мисли жели да изрази постоји понајчешће очигледан јаз. За своје прве и основне мисли он је тешко и споро налазио изразе, који су из почетка морали бити једноставни, рудиментарни, али, с временом, је број тих израза постајао све богатији а људи сами све сложенији, док се број мисли није повећавао у истом ритму. За сваку мисао (и помисао) човек је налазио све изразитије и све прикладније речи, али и за сваки недостатак мисли, или њену немоћ и нејасност, човек је опет налазио речи. Тако се у живом ткању људских језика, с временом, стварао све већи број јалових, нездравих ћелија које су притискивале оне здраве и живе, изазване потребом и оплођене мишљу“ (1981/16: 289).

Lično moram da Vam kažem ovu primedbu: čekam da se kanete jednostrukih i dvostrukih rima, jedanaesteraca i dvanaesteraca i da počnete pisati kako se oseća i kako bog zapoveda. To ne znači da tražim od Vas da forsirate ja znam da je i ovo nužno kao detetu tepanje, ali moram da Vam to rečem da ne biste možda (pa ma i časak samo) mislili da Vam je to konačni izraz (2000: 140).

Почните писати, саветује Андрић, како се осећа и како Бог заповеда. Богу није стало до риме, Бог заповеда концизно, сажевши човекову суштину у Десет Божјих заповести. Тих десет реченица, а не системско учење, утемељиле су Стари завет. Како В. Харингтон бележи у чувеном *Уводу у Библију. Спомен. објаве*,

[m]i smo skloni Bibliju smatrati nekom vrstom udžbenika (ako ne i gore knjigom izabranih tekstova) u kojem tražimo zaokruženu nauku i ponekad se osjećamo neugodno pred Biblijom, jer njezino učenje nije navedeno po logičkom redu. Trebali bismo tražiti živu sliku Boga, koji djeluje, koji ulazi u našu povjest, *koji govori našem srcu*. [...] Mi smo nauku vjere sistematizirali i sveli na precizni teološki jezik te je uklještili u katekizamski oblik, ali je Isus poučavao u parabolama te uzimao jednostavne primjere iz svagdanjeg života i *služio se poezijom* (1987: 40; истакла А. П.).

Обраћање људском срцу стога могло би се описати као величајни, заснивајући гест Бога који овоземаљску историју припаја вечности. Величајни, не толико због реторске силине којим скупља дискурзивне нити у горући грм, већ јер тај гест протиче *путем крви, путем срца*. А све оно што је записано крвљу, сетимо се Ф. Ничеа, записано је да би се научило *напамет* (Ниће 2011: 36). Тек она Божја реч што пресеца дах, сместивши се између уздаха и издаха – у место пресека, одважно открива свој логос, мелодију и ритам, тек таква реч пристигла до срца, суштински је песничка. Жак Дерида, отварајући питање *Шта је поезија?* за италијански часопис *Poesia*, записује: „Ја сам **диктат**, изговара поезија, научи ме **напамет** (срцем³⁴³), препиши ме, бди и чувај ме, гледај ме диктирану, пред очима: фонограм, wake, бразда светлости, фотографија светковине у црном“ (1991: 123; ауторско истицање). Христ, као први лирски песник у прози (Grčević 2003: 14), *диктира* Очев језик, разасувши у мистеријама срца потпис вечносне поезије, *нељудски*, како каже Ж. Дерида, „замотан у клупко“ (1991: 123).

Шта, дакле тражи млади И. Андрић од Густава Крклеца овим готово успутним фразеологизмом? Он захтева такву песму, написану *како Бог заповеда* – стихове разасуте, расплетене у средишту осећајности – лирски гест који потиче од срца, који посведочава дубину бића и његов ритам из скровите суштанствене нутрине. Овај књижевнокритички и аутопоетички став И. Андрића о стилизирању живота душе саобразни су целини иманентне поетике прве његове књиге, природи њене текстуалности и жанровске трансгресивности коју је запазио и Нико Бартуловић, говорећи да је „препуна душа“ у *Ex Pontu* пронашла „свој израз, и тај се *испољио у овим кратким записцима*, који су само на око невезани, дочим су у ствари везани једним *рефреном мисли*, који се стално враћа, при сваком валу ове лелујаве прозе“ (1920: 15; истакла А. П.). Постулирајући привидну невезаност Андрићевих записа, њихову *фрагментарну* природу која је обједињена рефреном мисли – линијама рефлексивне субјективности, Нико Бартуловић *Ex Ponto* описује као дело перцептивне напетости, као сталну херменеутичку кретњу од дела ка обједињујућем хоризонту, од појединачног записа, (трага) мисли до целовитог искуства. Андрићево прво остварење, испрва настајало спонтано,

³⁴³ Дерида се користи француским фраземом *par coeur* који је пандан српском *напамет*, али чува семантички везу са регистром срца.

готово ничеански *ни за кога*,³⁴⁴ ослобођено туђег погледа, према интерпретацији Н. Бартуловића, физиолошки је сирово, елементарно *као суза или осмех*. А писати на нивоу непрестаног враћања, враћања елементарног у рефрену мисли или „*непрестаном роморењу*, значи“, вели М. Бланшо, „изложити се *одлуци једног недостатка* који је једино означен једним вишком који нема своје место, који је немогуће сместити, распоредити у простор мисли, речи и књига“ (Blanšo 2022: 80; истакла А. П.). Јер, напоменуће И. Андрић:

Не, живот није истргано повјесмо како се чини оку нашем кратког вида. У Богу је свршетак мисли која нам се губи у очајан бескрај.

[...] Ми нисмо атоми прашине која се у облацима без циља диже, лијети над друмовима, него сићушни дијелови бесконачног мозаика коме ја не могу ни наслутити смисао, облик ни величину, али у ком сам, ево, нашао своје мјесто и стојим побожно *као у храму*“ (Андрић 2019/13: 15; истакла А. П.).

Модернистичко искуство потраге за смислом одвија се управо унутар овог носталгичног искуства намотавања повесма на изгубљену кудељу и, напоследку, побожног стајања у храму, чија је целовитост унапред недостатна као у последњем кадру *Носталгије* (*Ностальгия*, 1983), А. Тарковског. Док песник душе, Василиј Розанов самоиронично бележи у фрагментима из књиге *Осамљености* (*Уединенно*)³⁴⁵ „А у суштини – Боже! Боже – у мојој души је вечито био манастир. Да ли ми је стварно био потребан простор? Брррр...“ (2005: 76), а 1916. напомиње у *Последњем листићу* „Без манастира у души нема никакве снаге“ (2018: 67; ауторско истицање), Тарковски попут медитативног ја *Ex Ponto* дочарава само осећај храма на месту његове ишчезле унутрашњости, отворености непрегледном небу. И као што је храм немогуће доградити, обновити на начин модернистичког искуства, јер за подизање и обнову места жеље за логосним самоокупљањем, метафизичком округлином-куполом, нема грађе, осим мисли,³⁴⁶ немогуће је и досегнути (постромантичарске) оквире *бескрајног мозаика*. Мозаик је тек глас с ону страну фигуралности, трансцедентни позив облика предат *писању записака* које у густим потезима, трзајима (око) празнине делова, фрагмената, уоквирава тек линије раздвајања простора текста и белине, смисла и прекида, процесе „померања без знања о ономе од чега се помера“ (Blanšo 2022: 82), процесе које губимо из нашег кратког вида, како би рекао И. Андрић. Такви процеси чији губитак фигурално смењује мозаик у раном стваралаштву И. Андрића окупљени су око архаичне,

³⁴⁴ И сâм И. Андрић, пошто је *Ex Ponto* штампан као засебна књига, оставља при крају почетне аутопоетичке белешке: „Свима, широм цијелог свијета, који су страдали и страдају ради душе и њених великих и вјечних захтјева, посвећујем ове странице, које сам некоћ писао само за себе, а данас их шаљем свој браћи својој у болу и нади“ (2019: 11). Са друге стране, Лав Шестов у једном од фрагмената одриче овакву могућност као илузорност, промашај: „Мihi ipsi scripsi, uskliknuo je Niče završivši knjigu. Mislio je zaista da je napisao knjigu za samog sebe, ali prevario se. Čak se ni dnevnik ne može napisati za sebe. Kad bi čovek pisao za sebe, niko ga ne bi razumeo“ (1987: 247).

³⁴⁵ В. Розанов ову збирку фрагментарних записа објављује 1912. Преводаилац, Вито Марковић, поводом Деретиног издања из 2005, пише у поговору: „Његова душа чезне за суштином; отуда *Осамљености*, иако са многим филозофским својствима, блистају песничким драгуљима, топлим исповестима. Њих је тешко уклопити у неки књижевни жанр. Они не подлежу затвореним канонима историчара књижевности или филозофије, јер су често, дубље, чудноватије, шире. С мало речи, без форме, из њих чудо случајности, као вечна загоретка живота повремено зрачи“ (2005: 95; истакла А. П.). Након *Осамљености*, Розанов објављује још *Опало листиће* (*Опадавише листья*, 1913) и њихов наставак *Котарица* (*Короб*, 1915), те *Апокалипсу нашег времена* (*Апокалипсис нашего времени*) 1918. године. Розанов фрагментарни манир писања у руској књижевности ревитализоваће Лидија Гинзбург (Лидија Яковлевна Гинзбург, 1902–1990), књижевна историчарка и теоретичарка, ауторка књига *Записа* (*Записные книжки, Записные книжки. Воспоминания. Эссе*). На српски језик, за издавачку кућу Слио, *Записе* је превео Зорислав Паунковић 1998. године.

³⁴⁶ „Модернизам је сам облик егзистенције модерног човека који више не живи у свету као таквом, већ окружен плодовима људске мисли. Човек је осуђен на модернизам као на завичај.“ (Јерков 2005: 189)

ткалачке слике клупка, конца „који све потезу“,³⁴⁷ кохерентног ткања на коме почива свет, тј. сабијени су жељом „да се плете, зашије, да се очајнички сашије *све оно фрагментарно што писање још није скупило*“ (Quignard 2005: 36; истакла А. П.). Ову жељу коју Паскал Кињар разумева као само срце књиге и нашег односа према времену и пропадљивости, описује и андрићевско искуство субјективитета, али његово модернистичко писмо прикупља тек растрзане нити. Тако, у песми „Потонуло“ лирски субјект примећује да је испредање смисла прекинуто у драматичној игри памћења и заорава:

[...]
Ово мора да су ми попуцали сви конци, лепи конци,
танани, што везаху мене за моје Јуче.
Не држе конци. У дубини својој осећам тегобу
мртвог Лане и жалост заорава.
Од свих ружних ноћи ово ми дође ноћ кад заборавих
значање свега.
Па ипак мукло слутим да све то има драге и тужне
везе са оним што је потонуло. (2019/15: 17)

Драматичност, модернистички интонирана неспокојством у погледу смислотворства, нијансира линију губитка, олабављених структура. Андрићевски хипертрофисани *заорава значења свега* из 1912. године онеспокојава могућу вештину тумачења, јер лирска самосвест не пронашавши херменеутичку снагу духа, остаје логосно разнизана између садашњости и прошлости, да би у *Ex Pontu*, видели смо, постао део носталгичне путање потраге за смислом. Међутим, модернистичко трагање за трајном вредношћу постојања које је пропраћено осећајем губитка чврстих веза, истргнутог тла, није самоизникло или пак осећање испровоцирано стихијом Великог рата. Према речима германисте Јустуса Фечера, почевши од 1820. године „свака европска генерација себе назива *zerrissen*, растрганом, сукобљеном“ (2010: 65), суочена са постреволуционарним временом и његовим резултатима који опскурно врхуне у постављању гиљотине као инструмента правде. У првим деценијама 19. века европски свет, напомиње Фечер, прогањају призори деструкције и насиља, наводећи као пример сликарство Теодора Жерикоа (Théodore Géricault, 1791–1824). И одиста, аутор чувеног *Сплава медузе (Le Radeau de La Méduse)*, тело човека не приказује само у ситуацијама угрожености, психичке и ратне пометње, већ их рашчеремене осамљује у царству непокретних предмета, застора, у непрегледном трзају од целине тела коју посведочава рана, самртни грч мишића као што је то случај на платнима *Студије руку и стопала (Études de mains et pieds)*, *Главе мучених (Têtes de suppliciés)*, *Студије руку (Études de bras)*, *Глава мртвог човека*, скицама *Егзекуција у Италији, 1816.* итд. Промишљајући о естетском поступку којим се руководи француски сликар док осликава гиљотиниране главе, одсечене екстремитете, америчка историчарка уметности Линда Ночлин (Linda Nochlin, 1931–2017) у монографији *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity [Тело у комадима: фрагмент као метафора модерности]* из 1994. године пише да оно што највише узнемирава јесте то што на његовим сликама људско тело губи *ауру субјективности*, док се, на пример, на цртежу оловком Виванта Денона из 1794. године (урађен на лицу места), где целатова рука држи главу Робеспјера, она препознаје „у иконичном достојанству усправног

³⁴⁷ „Наједном, последије свијетла и радосна дана, и опет угледах наличје живота.

Једна ми жена показа коштуваву руку и сабласно лице и све ствари се одразише на позадини свијетла које гасне и примише оштре предсмртне облике.

Разби се дан као прозор у цркви и попадале звијезде, ране и љиљани. Иза појава се указа љепак и прашина и конци који све потезу.

Вечерња ура. Кад гасне свијетло свака је нада биједна лаж и свака утјеха увреда.

Вечерња ура, а мене поздравља смрт танком и сивом сјеном на лицу туђе жене. (2019/14: 51)“

положаја коју глава задржава“ (1994: 22; истакла А. П.; видети Илустративни материјал). Инфернални призори раскомаданог тела, тако срastaју са културном имагинацијом човека 19. века, постајући део модернистичког искуства субјективитета као обеспокојавајући осећај „психолошке, друштвене, па и метафизичке фрагментације бића“, који надаље пролази кроз бодлеровско интонирање модерности и града, куцања појединачног срца у мноштву (Isto).

Дакле, андрићевско осећање *истрганости*, *бачености из колосијека*³⁴⁸ је европско и дубоко модернистичко. Но, иако је фигура фрагментарног из херменеутичког простора истрганог душиног поретка, поретка *потонуле* и/или *бачене* субјективности без (сигурног) ентелехијског ослонца, скупљено у парадигматској слици истргнутог повесма од кудеље, где се више није могуће позвати на Декартово суверено искуство себе смештања у свет као „дела целине свих бића“,³⁴⁹ изнутра обликовала текстуалност записака у *Ex Pontu*, међу тумачима стваралаштва раног И. Андрића, после Н. Бартуловића, М. Црњанског и Д. Прохаске,³⁵⁰ у српско-хрватској, па потоњој српској и хрватској књижевности (уп. Petrov 1968; Marinković 1984; Немес 2014; Немес 2016; Вучковић 2011; Делић 2011; Пантић 2018) било је речи понајвише о томе да је прва Андрићева књига жанровски описива према поетичком моделу *песме у прози*, поетске прозе,³⁵¹ лирске прозе или пак према медитативно-дневничком дискурсу. Рецепција раноандрићевског стваралаштва потврдила је, на свој начин као што смо предочили, да је књижевнонаучна артикулација феномена фрагментарности оптерећена перцепцијом недовршености као „апсолутне антитезе опште схваћеног дела“, јер се фрагментарно доживљава као оно што „нарушава умирујућу слику и слику што нам причињава задовољство, коју нам традиција даје о делу, масивном и непроменљивом“ (Susini-Anastopoulos 1997: 30). Са друге стране, феномен фрагментарности у српској мисли о књижевности 20. века, осим у есејима Јована Христића, као оно што се може исказати, мислити у датом периоду одговора, у фукоовском смислу, ономе што епоха може да каже, односно инхерентним особинама, варијацијама њеног језика. Дакле, било је потребно да се превлада размак од стваралачких пракси модернизма до постмодерне, од *Ex Ponta*, *Немира*, *Знакова поред пута*, Црњанскових књига *Код Хиперборејаца*, *Ембахада*, Албахаријевих кратких прича, Павићевог *Хазарског речника* (1984) и *Семољ трилогије* Мира Вуксановића, коју чине азбучни романи *Семољ гора* (2000), *Семољ земља* (2006), *Семољ људи* (2008), до књижевнокритичког погледа, тј. да се понуди нова лекција, ново читање на дате феномене.

³⁴⁸ Александар Јерков такође говори о европском, *епохалном* значењу Андрићеве позиције бачености, али са друштвено-историјског, културолошког и политичког угла : „Андрић налази изванредан израз, онај ко узима реч у *Ex Pontu* себе види *баченог из колосијека*. Он не каже избачен из колосека, већ необично бачен, после чега следи приказ узношења у *страшном вихору*. Не каже устаљено: вихор рата. Символика колосека је битно везана за процесе модернизације и једно је од главних европских питања на Балкану после Берлинског конгреса, док страшни вихор подсећа и на романтичарске слике. Човеку коме се *тло измиче* узете су *радост и ведрина слободна духа*. Одузета му је и срчаност са којом се, као са *последњим очајним даром судбине*, све подноси. Претворен је у *нијемо презаво ропче*. Истина епохалног положаја у потпуности је изражена онда када је већ окупиран и неслободан човек још и утамничен. На оном месту на којем су само неколико месеци раније биле нада и ишчекивање кад ће доћи краљеве војске, стоји питање читаоцу о највећој неслободи. Андрић у дубокој интими повереној тексту обликује епохалну ситуацију човека на почетку слома једне епохе која самој себи није подносила рачуна о свом империјалном, колонијалном и бруталном карактеру“ (2022: 107–108; ауторска истицања).

³⁴⁹ Рене Декарт у IV делу *Метафизичких медитација о првој филозофији*... пише: „И упркос томе што сам са сигурношћу сазнао једино своје и божје постојање откако сам се одлучио да сумњам у све ствари, ипак не бих могао порећи, откако сам препознао његову бесконачну моћ, да је Бог створио много других ствари, или да је бар могао да их створи, тако да *ја постојим и у свет сам смеиштен као део целине свих бића*“ (2012: 45; истакла А. П.).

³⁵⁰ У есеју „Ljudima koji nisu našli svoga mjesta“, штампаном на страницама *Hrvatske njive*, бр. 51–52. Драгутин Прохаска такође говори о записцима: „*Ex Pontu* је књига кратких записака једнога утамниченоса и интернираноса“, везујући стваралачку судбину И. Андрића за судбину песника, „*Andrić, ako se ne varam, pisat će svagda Ex Pontu, svagda kao izagnanik. Svaki je pjesnik izagnanik, vječni internirac, što je više pjesnik, to je više izopćenik*“ (1918: 851; истакла А. П.).

³⁵¹ Такву одредницу даје Женета Ђукић Перишић у опсежној биографији Иве Андрића *Писац и прича* (в. Ђукић Perišić 2012: 146).

Стога је померање од малих форми ка песми у прози, потом жанру записа, жанру мисли успоставило оквир за блесак фрагментарности као поетичког об/лика.

6. *Ex Ponto*: из смисла душе

6.1. Почетак: говор послања

Тамо где није било могуће написати мемоаре, уцеловљено искуство историјског времена, боравак у затвору текстуално оприсутнити, где су наративне стратегије истовремено суспендовале мемоарски дискурс интимном пунктуацијом, настао је рукопис прве Андрићеве књиге у текстуалној фигурацији запис(к)а, мозаика медитативно-лирских фрагмената (уп. Вучковић 2012: 127). Нешто слободније, можемо рећи да млади Андрић егзистенцијалну ситуацију затвора и прогонства у тексту разрешава на начин фрагментарне лирске медитације уместо жанровски расположивог, кохерентног мемоарског дискурса из затвора, који ће са пак у српској књижевности уз прегнантан есејистичко-енциклопедијски поступак Борислава Пекића (1930–1992) раз/обликовати *Године које су појели скакавци* (1987–1991). На овој књижевно-историјској линији *Ex Ponto* – *Године које су појели скакавци* могла би се испратити једна (антропо)поетичка екстаза (*ex-stasis*) преобликовања затворских успомена у дискурс који нешто значи,³⁵² који сублимира тоталност у оквирима искуства субјективитета.³⁵³ Но, фрагментарно писмо *Ex Ponto* на путу до таквог значења, та прозна књига *са пуно ритма*, како је о њој прибележио Милан Богдановић 1919. у *Политици* (1979: 43³⁵⁴), није тек преузело место ненаписаних мемоара из тамнице како би сопственом морфологијом показало њихову немогућност и одсутност тектоничности, већ клизећи ломним ивицама, ка искуству неостваривог летописања, подиже бреме *дела омеђених празником и нејаке речи* о чему ће Иван В. Лалић певати у стиховима „Плач летописца“.³⁵⁵ Управо са руба „што бестрасно потире наше знакове“, где је изостала, дакле милост метафизичког самодовршења у знаку, послању и читкост осмишљеног, повезаног текста, извија се појединачно, лично сведочанство у непрошивеном, фрагментарном дискурсу. Јер, фрагментарно пише француски аутор С. Ронжје, није само „естетска резонанца модерности“, већ „омогућава делу да из места сопствене дислоцираности пренесе тензије које потресају

³⁵²Б. Пекић пише како дневник из 1948–1954 није „одолео искушењу да га нарочитом селекцијом формирам као причу која нешто значи“ (Пекић 2004: 30; ауторско истицање), а И. Андрић искупитељску истину смисла из положаја „који ме понизује до скота“ препушта медитативним рукавцима и такту записивања.

³⁵³ Слободан Владушић и Жељко Миленковић, говорећи о Пекићевим есејима из времена робовања, напомињу да писац одустаје од писање дневника, мемоара из затвора не само због постмодерне скепсе према историјском знању већ и због специфичне личне ситуације, односно због тога што његово затворско искуство, које се није одиграло на Голом отоку, не може да „рачуна рецепцијску добродошлицу“. Отуда, Б. Пекић своје писање препушта разноликим трансформацијама, од есејистичког, наративног до енциклопедијског модела (в. Milanović, Vladušić: 2014: 67–94)

³⁵⁴ „Цела књига је низ кратких, концизних, језгровитих импресија. Ствари су писане прозом у којој има много ритма, што стил прави емотивним.“

³⁵⁵ „Дела су наша омеђена празником / Ломних ивица, острва расејана по мору / Колико тишине на сваку нејаку реч, / Колико неба на сваки осовљени стуб, / Колико страшног склада има у рушевини! // И шта је нада него сновиђење о целини: / Сагласност обала, узвик читко уклопљен / У реченицу, као камен у облику свода; / А дела наша празником омеђена / Заразну ватру звезда убого опонашају; // Ко да нас повеже у ликове? Изведе наставак / Из нас, из наше несреће? Којим језиком / Говоре слатка уста с оне стране мудрости? Док у сферном оку анђела или звери / Слике се можда друкчије венчавају – // Јао, теби граде, пешчана куло на жалу! Ево се диже талас и шушти чипка бесмисла / На рубу што бестрасно потире наше знакове; / Ко да доврши рукопис, књигу коју празнина / Прелиста прстима од пламена?“ (2004: 17)

друштво“ (2008: интернет³⁵⁶). Док, на пример, Душан Васиљев пева фрагменте, из језгра историјског и егзистенцијалног неспокојства:

У једној руљи слепој и светлој:
сви су се дивили нечему:

Једни су имали беле зубе
И лице креол;

[...]

Неки су бледели за Беле Орле
и Карађорђа и друге ленте...

Ја сам са велом суза на оку
певао ове фрагменте... („Фрагменти“, III; 1950: 280),

Иво Андрић у „Строфи“ 1915. предвиђа, посред *разбеињелог пакла времена, лома и пакла свега*,

Расута и незнана – пјевана и заборављена
Истога јутра – биће моја марбушка строфа. (истакла А. П.)

Јер, будући песници, младићи и девојке, песници *идила које долазе*, неће имати деликтно наштимовано ухо за ритам лома из кога је испевана „Строфа“. Будуће биће модернизма, како га види песничко око, прогресивно и *херојско*, неће разазнати крхкост која јој претходи. Идила израста на углачаној представи, самозабораву рана, док облик расутости, фрагментарности болно подсећа на немогуће зацељење – на акутно стање само/рањивости о којем потомство не може ништа знати. „Строфа“ стога као документ сведочанства, који сведочанство потура у бездан заорава, преноси нешто историјски неразумљиво, нечитљиво будућности. На другој страни пак *Ex Ponto* из сенке аван-текста недосегнутих „ мемоара из тамнице“, из осећаја нелагодности који прати исцрпљеност повесног сазнања о смислу – о модернистичком померању значења у простор недостатности, његовог срастања са дискурзивном расеклином – посеже за интимним, рубним записцима. У једном од њих, И. Андрић бележи окретање душе под теретом историје, знања о покољу:

Јутрос, на сунцу, дође ми сва људска историја као један покољ невиних,
као црни ковчег ком је кључ бачен у море. И ради истог Христа први који су
погинули били су невини.

Међутим, крећући се напред, а кроз дубину, у неизвесности навек изгубљеног кључа, што је остала за колапсом модернистичке свести, за сазнањем о исцрпљеном тоталитету (в. Rongier 2008: интернет), у равни недодатног смисла замршене и мучне историје, како је именована у стиховима песме „По једном старом и добром реду“, *Ex Ponto*, у своме почелу, положиће клицу смислотворства у мистеријској динамици послања, посланице, дакле у јавној кореспонденцији са заједницом ближњих:

³⁵⁶ „Le fragmentaire n'est pas seulement résonance esthétique de la modernité. Le fragmentaire permet surtout à l'œuvre, dans la dislocation même, de porter les tensions qui traversent la société.“

Је ли вам се икад догодило да, бачени из колосека, речете свагдашњици: збогом и да се винете, ношени страшним вихором, запрепаштени као онај коме се тло измиче?

Је ли вам се догодило да вам узму све — а шта се човеку не може узети? — и да вам на душу положи тешку одурну руку и да вам узму радост и ведрину слободна духа; и саму срчаност, која остаје као посљедњи очајни дар судбине, да вам узму и да учине од вас нијемо прџезаво ропче?

Разнолики су и многи болови који задешавају људе на овој земљи, гдје се „љепшом душом дубље јеца“, али ког је један само од ових истинских великих болова задесио, брат је мој и пријатељ!

Свима, широм цијелог свијета, који су страдали и страдају ради душе и њених великих и вјечних захтјева, посвећујем ове странице, које сам некоћ писао само за себе, а данас их шаљем свој браћи својој у болу и нади³⁵⁷ (2019/13: 11).

Посветити, послати, јер посвета је прворазредни, трансцендирајући послатак, „браћи својој у болу и нади“ странице „које сам некоћ писао само за себе“³⁵⁸ као перформативни чин обезбеђује комуникацијски простор *додира*, адресирање истине о доживљеном. Страдалници зарад душе и „њених великих и вечитих захтјева“, делећи исти(нит) алфабет бола,³⁵⁹ суделују у плуралитету исписаних фрагмената за које није постојала нужност да се напишу. Они су ухваћени независно од иницијалне ауторске воље и тек накнадни, аутореференцијални покрет којим се расуте странице претварају у књигу *Ex Ponto*, која се опет у себи метадискурзивно разлива у поетичку мноштвеност облика: у епистоларно-исповедни, дневничко-есејистички, прозаидни, утискује онтолошку неопходност присуства читаоца. За морфологију фрагментарног текста овакав почетак заправо је топос спонтанитета, а препознаћемо га, на пример, још у „повременим, немарним записима“ јапанске ауторке Сеи Шонагон из 10. века *Записи пред сан (Makura no soši)*: „На крају сам је писала само за своју забаву, и све сам записивала онако како сам доживела“ (2010: 160), али и у једном од фрагмената књиге *Последње лишће* В. Розанова, који је датиран две године пре издавања Андрићеве прве књиге, дакле у време настанка њених делова:

То јест, ту нема ничега „на тему“, већ постоји само збир излива душе. „Живот душе каква је била“, „Док не умре“ (надам се).

³⁵⁷ У првој штампаној варијанти *Ex Ponto* на страницама 1. и 2. броја *Књижевног Луга* (1. јануар и 16. јануар 1918) није било овог увода. И. Андрић је тада као први фрагмент штампао следећи параграф:

„Дани ми пролазе узалуд. Најлепши извори душине пресахнуше. Изгубио сам додир са свима који ме воле и разумију, тај *спасоносни додир*, који нас кријепи и држи, који дјелима нашим даје потицај и снагу и живљењу нашем смисао. Посве сам одцијепљен. Губим се у забораву. Покрива ме жалост. Сам себи долазим као свијећа коју су заборавили угасити па изгара сву ноћ на олтару, као невиђена жртва у глухо доба.

Најтеже је човјеку кад сам над собом осети самилост“ (46; истакла А. П.).

Такође, у *Малом нотесу шарених корица*, првој сачуваној бележници И. Андрића која је писана од марта 1915. до новембра 1917. не постоји почетак из штампаног издања прве Андрићеве књиге. Документ се чува у Историјској збирци Архива САНУ (14433/ИА 394), а за штампу га је приредила Биљана Ђорђевић Мироња 2014. године, видети: „Мали нотес шарених корица (1915–1917)“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, бр. 31; Андрић 2019: 167–189.

³⁵⁸ Р. Р. Станишић „писања за себе“ тумачи у бахтиновској фигурацији двојства *ја-за-себе, ја-за-друге*, коју преузима П. Палавестра у *Скривеном песнику*, „личну и стваралачку пишчеву страну“ што је нашла свој израз у поезији, поетским и медитативни фрагментима (2021: 49).

³⁵⁹ Крешимир Шимић (1973) у есеју „Jobovska suzvučja u Ive Andrića“ проналази стилску и семантичку паралелност између *Књиге о Јову* и *Ex Ponto* у тематизацији катарзичног прихватања живота и боли (в. Šimić 2004: 79–84).

Зној је семе моје. А семе је – реч за будућност и реч у вечности. И због суштине „зноја“ ништа неће нестати из тих особених књига.

Раније сам писао „на теме“, из нужде и „онако“. Није постојала апсолутна нужност да се то напише. Управо нужности није било, а то је најважније. Напротив, ако је и било „знојења“ – оно није од мене зависило: *Осамљености* и *Опало лишће* по свом садржају апсолутно не зависе од мене, може се рећи да никада нисам смишљао своје *Осамљености* и *Опало лишће*“, већ је све то ухваћено независно од мене, некако је „постранце прошло поред мене“, а ја сам то само видео, уочио и записао.

Шта су та моја „знојења“ у којима сам толико нехотичан? Тако „излази семе“ и „испљувава се плувачка“. У реду, нека буде: то је вода. А семе је – живот. И ја сам пренео део свог живота... и то чак не ни читаоцу, него „ваздуху“, „пространству“. Ипак, помоћу технике штампања књига, тај „део моје душе“ је ушао у читаоца (42).

Уз новалисовско семе које је све у клици (Novalis 1964: 246), Розанов фигурацију расејавања душе, поновног рођења у другима постварује кроз потезе еросног писања, у *збиру излива из душе*, при чему његов читалац узима само нежност, јер аутор је „однеговао његову душу“: „Дакле, читаоче, ми ћемо неговати свет“ (Исто: 43). Читаоци првог Андрићевог дела пак, премда тек адресати, суделују у писму, дарујући *Ex Pontu* облик књиге, облик „болног повијања себе кроз који се рефлектује историја“, како је то прибележио Ж. Дерида на страницама *Беле митологије* (1990: 105). Прецизније, књига *Ex Ponto* постаје књигом узимањем стваралачког учешћа у терапеутици бола, у левинасовском сусрету са Другим, јер „[г]оворити значи учинити свијет заједничким, *створити заједничка мјеста* (Левинас 2006: 61; истакла А. П.),³⁶⁰ али и тај Други бирајући присуство у читању, писму које је већ изабрало њега, јер му је посвећено у име „вјечних захтјева душе“, бира повест, повезујући неповратно разасуте странице у искуство истине и заједништва.

Међутим, запазимо још како тренутак екуменског заједништва, братства долази и из искуства посланица, и то не само римске књижевности, где је Овидије (Publius Ovidius Naso, 43. п. н. е. – 17 н. е.) експлицитно уписан у топици наслова,³⁶¹ већ и новозаветних, понајвише Светога Павла који је посланице Колошанима, Филипљанима,³⁶² Ефесцима и Филимону упутио из римског заточеништва. Јелена Пилиповић у раду „EX PONTO: преображавање самоће у Андрићевим лирским записима и Овидијевим елегјама из изгнанства“ примећује да су Андрићеве сталне теме усамљености, нечујности, невидљивости и немоћи гласа који се

³⁶⁰ Читање Андрићевог дела кроз мисао Е. Левинаса не одвија се само из позиције херменеутичке воље присвајања смисла другости у делу нобеловца већ захвата и хоризонт пишчеве читалачке праксе. Како упућује Данијела М. Николић Ђорђевић у дисертацији *Генеа романа ПРОКЛЕТЕ АВЛИЈЕ И. Андрића*, Иво Андрић је познавалац учења јеврејског теолога и филозофа Мартина Бубера (1878–1965) на чију се студију *Ја и ти* ослонио касније аутор *Тоталитета и бесконачности*: „У Бележници бр. II (САНУ, бр. 401) коју је приредио Бранимир Живојиновић, Андрић је забележио цитат „из текста јевр. секте Хасидим“ Мартина Бубера: „[П]онашао се као странац, као човек који је дошао из далека, из свога родног места. Он нема на уму почаст ни ма коју другу ствар у своју корист. Он мисли само једно, како би се вратио у своје родно место. Ништа не може да има власти над њим, јер он зна: ово је туђина, а мени се ваља враћати кући“ (Живојиновић 2003а: 21). У попису Андрићеве личне библиотеке заведена под бројем 1675 (IV–452) налази се књига Мартина Бубера *Erzählungen der Chassidim*, Zürich, 1949“ (2022: 179; дисертација је доступна на линку https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/21231/Disertacija_13305.pdf?sequence=1).

³⁶¹ О статусу Овидијевог дела спрам *Ex Ponto* видети Јерков 2022: 51–141.

³⁶² У уводном делу *Посланице Филипљанима* читамо: ³Захваљујем Богу мојему кад год се сетим вас, ⁴Свагда у свакој молитви мојој са радошћу молећи се за све вас, ⁵Што ви постадoste заједничари у јеванђељу, од првога дана па до сада; ⁶Убеђен у то, да ће Онај који је отпочео добро дело у вама довршити га све до дана Исуса Христа. ⁷Као што је и право да ја ово за све вас мислим; јер вас имам у срцу, и у оковима мојима, и у одбрани, и потврђивању јеванђеља, све вас који сте заједничари моји у благодати. ⁸Јер Бог ми је сведок, колико чезнем за свима вама у љубави Исуса Христа“.

обраћа читаоцу умногоме „фрагментарни одјецу једне целовите онтологије усамљеништва које Овидије гради у два збиркама елегича из изгнанства“ (2012: 239; истакла А. П.). Ауторка такође наглашава да обе књиге представљају „особена сведочанства: у питању су искидани наративи о путевима духовног сусретања“ (Исто: 243). Међутим, док се Публије Овидије Назон у епистолама обраћа Октавијану Августу (Octavianus Augustus, 63. п. н. е. – 14 н. е.), остајући лишен сваког одговора а загладан у Рим као место есхатона (Исто: 240–241, 244), Иво Андрић апострофира читаоце, али и Будуће, *слободну дјецу и свјетло колена*. Андрићевски *искидани наратив*, „без јединственог места вредности“ (Пишиповић 2012: 244) којем би се сопство вратило, међутим, измешта метафизичку осу у сутрашњицу, *зору ноћи наше, у љепоту слободе*.³⁶³ „Зора која ће сутра сванути за мене је највиша заповјед, све дотле ја сам човјек који чека и војник на скровитом мјесту“, прибележено је у фрагменту „Брегова“. Но, иако експонтовско сопство прижељкује да у њој буде „незнан и нијем као камен у темељу“, да би макар и тренутачно бљеснуо спомен отаца „чији је живот био кратак а бол огroman“, да би се бљеску само/измакао, или да би се *тамно живело* попут опомене у душама будућих, гестом обраћања морао се дати глас немима и мртвима. Тачније, испод лирског гестума андрићевских записа положен је семиополитички потез урезања белега у сутрашњицу, тј. њено објумљивање истином. Ово посланство истинитосне речи које твори интересубјективни простор где се у историјском процесу дели душа, а историја није ништа друго до то – историја процеса деоба душа³⁶⁴, експонтовско штиво дугује библијској традицији. Наравно, библијска инспирација³⁶⁵ препозната је међу изучаваоцима Андрићевог дела (видети, на пример, Solar 1979: 441–464, Šimić 2004: 79–84, Радуловић 2021: 116–139), осим интертекстуалних компоненти, поставља и питање разумевања односа фрагментарности исписаних страница и природе послања, тј. на који начин су фрагменти део херменеутике разаслате посланице, њеног онтолошког и мета/дискурзивног устројства, тј. њеног писма и истине.

Већ смо помињали Шлегелово уверење из списка *Филозофске године учења* да су „[ф]рагменти (изреке) [...] права форма библијског излагања“ (2021: 140), тј. да библијско излагање полаже своју дискурзивну моћ на основу форме фрагментарног говора, која се пак реторско-онтолошки постварује, вели Ж. Дерида, на прекиду који буди значење.³⁶⁶ Дискурс

³⁶³ „Бију ме дани немиром, сан ме вара и младост ме боли, а ја шуткам отровану крв да у тишини боље чујем хук времена које долази.

Зора која ће сутра сванути за мене је највиша заповијед, све дотле ја сам човјек који чека и војник на скровиту мјесту.

Око мене су шуме, које знаду само једну заповијед; да се расте, и само једну нужду: да се умире. Нада мном облаци, зли, нијем и жалосни.

Суђен сам на самоћу, срце ми, чини ми се, не бије само ослушкујем дивљи топот и свечачко појање година које долазе.

У крви и слави нових све љепших зора ишчезавам. Живјет ћу можда још само као тамна опомена у душама, а нитко неће знати како ми је било у сутон кад је велик и свијетал облак на обзору, кад жеља расте, а стазе мокре, и нема наде да ће ико доћи“ (2019/14: 38).

³⁶⁴ „Цела историја јесте историја односа који подразумевају давање душе. Нуклеус историје, као што се може наслутити на основу претходних формулација које много тога набацују унапред, јесте управо двоједна веза радикалних заједница инспирације. За сада није важно да ли ћемо ту везу позвати сликом коју нуди мит о постању, сликом о алијанси једнаколикх Јахвеа и Адама, или ћемо пак употребити психоаналитички појам ране дијаде мајке и детета или поетичко-егзистенцијалну слику нераздвојних љубавника, близанаца, великог пара, двоје завереника. У свим овим моделима до речи долази сферичка веза у којој се реципрочном давање душе врши путем радикалне резонанце; када су такво двоје у унутрашњој подели простора ексклузивно отворени једно према другоме, онда се у њима изграђује један опстајући модус субјективности; он на почетку није ништа друго до учествовање у сферичким резонанцама“ (Sloterdijk 2009: 53).

³⁶⁵ И сâм је И. Андрић оставио прибелешку у *Смеђој књижи*: „Призори су често за мене 'библијски'. Присећам се и зашто: у детињству сам видео учену *Повијест Старога завета* са наивним илустрацијама“ (1981: 190).

³⁶⁶ „Не само што цензура окончава и учвршћује смисао 'Афоризам, каже Ниче, изрека у којој сам ја важио за вештака међу Немцима, форма је вечности.' Но, најпре уз помоћ цензуре искрсава смисао. Не само захваљујући њој, наравно; али без прекида – између слова, речи, реченица, књига – не би се могло пробудити никакво значење“ (1990: 116).

Светога Павла, како је то показао француски филозоф, Ален Бадју у студији посвећеној апостолу из 1997. (*Saint Paul. La fondation de l'universalisme*³⁶⁷), имао је снагу парадигме прекида са тоталитетом. Наиме, за аутора *Теорије субјекта* (*Théorie du sujet*, 1982) Павле је антифилозоф, јер „не гради никакав sustav, не пише никакав traktat, па чак ни никакву knjigu. Оно што predлаже је govor loma, raskida“ (2006: 48–49), он је при томе „izvanredan pisac, sažet i jezgrovit“, који пише прозу где долази до „silovitog oslobođenja esencije mišljenja“ (52). У тој павловљевској прози „postoji nešto pod imperativom događaja zgusnuto i bezvremeno; nešto što је upravo stoga što је riječ o upućivanju jedne misli spram univerzalnosti u njezinoj iskrsavajućoj singularnosti“ (56). Није, дабоме, свака посланица саображена императиву безвременог догађаја чији смисао (изнова) подиже темеље људској заједници у времену, али Бадјуово проматрање дискурса Светога Павла враћа нас његовој коренитој форми – језгровитом, асистематском говору који подиже истину на висину дискурзивних активности темељнога преокрета. Стога, премда Ј. Пилиповић пише о Овидијевом и Андрићевом *Ex Pontu* као „инверзним химнама споразумевању које је појмљено као залог среће“ (2012: 243), ми ћемо андрићевско по/ратно писање мрачног психокосмоса читати у нешто другачијем граматичком строју исказа: у *етопојетичкој* визури, кроз преображаје истине у етос, тј. кроз идиосинкратично сведочанство за друге и/или кроз *тавни траг* у душама будућних.

Експонтовско штиво, паратекстуално и фикционално приписано гесту посланице, задржава утемељујући однос са истином и у записима који следе након уводног дела. Она је испрва *сјај* у души³⁶⁸ утамниченога, да би у трећем делу постала обликотворни принцип будућности:

Једна химера за коју је један човјек живот свој дао диже се у ред крунисаних истина.

Сви који страдају и умиру за своје истине једно су с Богом и човјечанством, и баштиници су вјечности која постоји само за оне који вјерују и пате, угаони су камен у будућој згради новог човјечанства, која ће се, након свих мука и заблуда, ипак остварити као мисао божја на земљи.

Што ће нам овај живот од педесет година (а једна тежа од друге!) ако му једна света истина не даје снагу и љепоту и не продужује га у једну сјајну вјечност?

Немојте дрхтати као да је свијет хладна и празна соба, не затајите своје душе никад, никад, јер је дивно и неразумљиво ускрсавање истинâ.

Истине су као онај краљичин исповједник који је утопљен заједно са својом истином, али је и ускрснуо; и у стотину градова стоји и данас на мостовима у каменом лику.

Свеједно је која је ваша истина, главно је пронесите је кроз живот као светињу и не изневјерите душу своју никад (2019/13: 61)

Дивно и неразумљиво ускрсавање истина из незатајене душе, непознато постојећем дискурзивном поретку, утемељују ново човечанство – постварену божју мисао на земљи.

³⁶⁷ Издавачка кућа Албатрос је 2010. објавила Бадјуову књигу *Свети Павле: утемељење универзализма* у преводу Радомана Кордића.

³⁶⁸ „[...]“

И спутан и немоћан, у тој влажној јазбини, у положају који ме понизује до скота, ја по први пут појмим у мислима и обухватим осјећајем смисао људског живота и борбе.

У мени блесну искупљена истина.

Покопана у шутњи и скромности којој нас учи невоља она гори у мени и чини сјај у мојој души и у мојој ћелији“ (2019/13: 14).

Божја мисао која је ипак остварива на земљи отвара, с једне стране, социјално-утопистичку слику искорака/прекорачења из болне, мета/физичке подвојености истине и субјекта, док с друге, у унутрашњости бића на месту зимоморних, празних простора уводи топофилијско искуство света. Или, како је то 1918. прибележио Василиј Розанов у последњем савету омладини и читаоцу у *Апокалипси нашег времена (Апокалипсис нашег времени)*:

И знај: живот је дом. А дом мора бити топао, удобан, округао. Ради на округлом дому (гради, стварај) и Бог те неће напустити на небесима. Он неће заборавити на птичицу која вије

ГНЕЗДО (1993: 73; ауторско истицање).

Свет није празна соба, дакле, већ *изворна округлина*, гнездо и, више, маневарски простор за проширење сопства, и света, јер „[Г]нездо човека, човеков свет никада није довршен“ (Bašlar 2005: 109). То је, напосе свитање према напред, како нас учи Ернст Блох на страницама тротомних *Принципа наде (Das Prinzip Hoffnung, 1954–1959)*. Експонтовско хтење да *буде боље*, учаурено под љуском теолошког смисла, подсећа на неопходност неговања душе очувањем светиње истине. „Јер истина нас кô огањ испуња, / Кô огањ оптаче све и сваког, / Ко право иде и ко посрне“, записаће И. Андрић 1923. године у Грацу у песми „Жеђ савршенства“ (2019/15: 62). Та истина, међутим, често ступа пред нас као просев новог и/или обновљеног, страховитог смисла у њеном вечном враћању:

Има часова кад пред духом, јасношћу муње, сине сва страховита неправда друштва и његова поретка.

Има истинâ које су старе, свагдање и отрцане дугим понављањем, али кад те истине сину човјеку пред очима неказиване и ненаглашаване, него оцртане на шутњи једног страховитог часа, одигране међу живим људима, тада те старе овештале истине добивају нов и страховит лик и живе у души нашој као вјечна болна мисао (Исто: 76).

Напредовање према истини, међутим, тегобно је, јер то је пут историјске патње који је назначен у свршетку мариборског дела:

Је ли кад било нараштаја и у нараштају појединца на ком би почивале овако тешке баштине и неминовна проклетства расе и крви?

Страховит је ход историје; претешки су терети прошлости и захтјеви будућности на овим уским плећима (2019/13: 24).

Експонтовски глас, подижући тешку баштину историјске задатости која је Андрићеву генерацију, браћу несрећну, осамљену и савладану (Исто: 32), испрва погодила кроз Анексиону кризу, смену империјалне превласти Отоманског царства Аустроугарском монархијом на тлу Босне и Херцеговине, где су с пролећа 1914. штрајковали студенти са радничком класом због сиромаштва, а потом кроз страдалничке године Великог рата, унутар фигуре жртве³⁶⁹ смешта политичку развлашћеност појединца. Јелена Пилиповић, сагледавајући овидијевске трагове у Андрићевом делу, подсећа на политичку угроженост слободе у Овидијево и Андрићево време:

³⁶⁹ „А јесенас ме је, прстеном ког нећу никад изгубити, болом жртве, усуд везао с човјечанством, које преко патње иде истини и добру у сусрет“ (2019/13: 24).

Свемоћ уређене и притом свепростирна држава – какво је Римско царство већ у доба Октавијана Августа – најпре не дозвољава појединцу да буде *политичко биће*, јер сви видови делатне политичке снаге леже на вишем нивоу, а тиме га онемогућава и другим функцијама аутнетичног грађанина: изнад свега, међутим, чини да дословно и метафорички неприметним (Милар 1993: 1–17, цит. према Пилиповић 2012: 240; ауторско истицање).

На другој страни, царство Франца Јозефа (Franz Joseph, 1830–1916) успоставља „исту игру свемоћи система и немоћи индивидуе“ (Исто) коју Андрић разазнаје „у тешким данима заточења“ (2019/13: 16), иза затворених врата:

Свака затворена врата ми се чине као нијема пријетња. Изгледају ми као подмукла уста.

Кад их на мјесечини гледам мени се на часове причиња као да се црна линија у којој се спајају оба крила лагано шири, да ће се врата полако растворити и из њих се помолити нешто страшно и незнано што се притајило за сваким затвореним вратима и што нас коначно све чека.

До умора и до избезумљености сам се некоћ нагледао затворених врата на ћелији.

Врата су затворена само на гробљима, на дућанима пропалих трговаца, на кућама у којима је болест или каква друга несрећа и на тамницама. (Исто: 36)

Оно што овде прераста у кафкијанску фантазмагорију човекове утамничености поретком, потекло је из принудног положаја политичке пасивности. Простор који конфигурише *нијема претња*, с ону страну разговора, докида могућност да се чује говор и његов од-говор, тј. докида могућност, како би рекао Ж. Рансијер у *Несагласности*, да се на политичкој позорници преиспитају поступци повлачења границе моћи између потлачених и привилегованих, тј. да политика „оних који немају удела“ у заједници постане саконститутивна. П. Палавестра с правом говори да Андриће социјалне теме нису у знаку политичког активизма, класне борбе у строгом (марксистичком) смислу, јер „[з]ло је дубље, пише Рансијер (2014: 32), дубље од једноставног „уклањања облика неслоге“. Подмуклост распростра „од Атине 5. века пре нове ере до наших влада“ огледа се у немости богате стране која „никада није рекла само једну ствар, ствар која је негација политике: *не постоји удео оних који немају удела*“ (Исто, ауторски курзив). Када Андрић започне „Црвене листове“, који ће остати на своме почетку – из недописане *књиге*,³⁷⁰ он ће запазити „Сваки дан сретнем везане људе уз пратњу бајонета; везане људе, сиромаше, прате оружани људи, сиромаси“ (2019/ 15: 40), постављајући дубину спора *испод* класне одреднице. Шта су они, „гомила, оптерећених, изнемоглих и везаних људи“, а шта носиоци бајонета и како међу њима повући консензус о заједничкој неправди?

Наравно, раноандрићевска имагинација не креће се линијом политике какву је прижељкује Ж. Рансијер, линијом умећа интегрисања „искривљених извођења и укрштених идентитета“, која редефинише границу између политичког и не-политичког места (2014: 183), али је Андрић већ 1918. на страницама *Хрватске њиве* запазио унутрашњи прегиб друштвено-политичких форми у слепу мрљу унутар поља дискурзивне немости и чулне недоступности – „сву *страховиту неправду* друштва и његова поретка“ (истакла А. П.). Овај

³⁷⁰ Начин на који је И. Андрић првобитно на страницама *Југословенске њиве* објавио текстове „Изнад победа“ и „Дјеца“, са наднасловом *Црвени листови*, открива првобитну пишчеву намеру да обликује књигу истоветног назива (в. Алексић М. 2019: 172) од које је одустао.

ће се прегиб касније отворити у приповедачкој имагинацији *Травничке хронике*, изразито у моменту несаопштивости мисли травничког трговца француском конзулу: „Никад неће моћи бити казано шта је то што гуши Саломона Атијаса у овом тренутку, што му натерује сузе на очи и узбуђену дрхтавицу у цело тело“ (504). То што изједа сефардску душу јесте живот прогоњених, али

„[н]а срећу, и на нашу муку, нисмо изгубили из сећања ни слику те наше драге земље, онакве каква је некад била, пре него нас је маћехински отерала; исто као што никад неће угаснути у нама жеља за бољим светом, светом реда и човечности у ком се право иде, мирно гледа и отворено говори. Тога не можемо да се ослободимо као ни осећања да, поред свега, таквом свету припадамо, иако, прогнани и несрећни, у противном живимо.

То бисмо, ето, хтели да се зна *тамо*. Да наше име не угине у том светлијем и вишем свету који се стално замрачује и руши, стално помера и мења, али никад не пропада и увек негде и за некога постоји, да тај свет зна да га у души носимо, да му и овде на свој начин служимо, и да се осећамо једно са њим, иако смо заувек и безнадно растављени од њега.

И то није сујета ни празна жеља, него стварна потреба и искрена молба“ (1981/2: 506; ауторско истицање).

Испод *искиданих* речи које Соломону долазе на језик мисли остају заптивене у неизречје не толико због вербалне неумешности јунака, премда се приповедач ревносно стара да продода оптималну миметичку вредност приповести, колико због онтолошке неусаглашености, безнадне растављености бољег света, света реда и човечности који се *носи у души* са оним тамошњим, *вишим* светом куда путује Давел. Уосталом, остаје проблемски отворено питање колико је француски конзул дорастао фигури посредника између пограничја и центра. Како би његова душа тумачила разорност разлика припадајућих истом европском простору, ако знамо да је његово биће „мучено унутрашњим расцепом који дуго није хтео ни самом себи да призна, и који је до краја крио од свакога“? Док је састављао извештаје са седница Конституанте младом Давилу се чинило да „својим рођеним рукама и дивовском снагом *меси душу човечанства као покорну иловачу*“ (Исто 70; истакла А. П.), преносећи силину револуционарне занесености која оправдава страдање и пропаст једних на рачун других, да би доцније и лик Наполеона у његовој души био окружен оклевањем и неверицом у *трајност победа* (75). Свет у који је загладан Соломон не само да је претрпео насиље, већ оно у њему, на начин темеља,³⁷¹ истрајава у мноликим дискурзивним

³⁷¹ Проматрајући, у духу херменеусије и апокриптике, прву, минојску представу о Европи и њено имагинативно наслеђе, Александар Јерков на рансијеровској линији рашчаравања мита о демократији као мноштвености, бележи: „Мит у самом корену грчке самоспознаје, дакле на почецима грчке цивилизације која још и није грчка, него је само минојска, открива карактер европске имагинације. Митски корен у имену Европе показује да то није прича о малој, безначајној нимфи која постаје важна зато што се Зевс у њу загледао. То није ништа посебно и стално се догађало, Европа и власт коју она успоставља су посебни јер она може да се занесе и преда бику и то раскрива власт у Европи. Само онај ко то учини може да зачне Минојску владарску лозу и преузме власт. То је карактер власти и од тога треба да нас ослободу Тезеј и Атина, другим речима реконституција власти преузимањем, ослоњена на богињу мудрости, али то је сасвим друго питање и оно уводи у највећу дилему демократије: колико је демократија разумна и ослоњена на мудрост, о чему ћемо у некој другој прилици нешто више рећи, јер је сила множине исто као первертирани облик истине која сама по себи никада није хтела да буде мноштвена, а истинита је само када је таква. Кроћење истине демократијом тако да мноштво постане као једно, то је тајна једног другачијег насиља и опсцености која је наоко блажа од конституција власти у перверзији и насилности владавине, али су њене последице често, онда када се разоткрије ово демократско насиље, једнако погубне.

Напетост између насилног карактера сваке власти и потребе за ослобођењем, то је дијалектика европског бића кроз све будуће векове. Али свако ко не схвати природу насиља и деформисану људскост коју она изазива,

перпетуацијама. Тај свет никада не пропада, јер жилаво истрајава у/на расколу. Раскол у бићу социополитичког, метафизичког поретка Европе задржаће опроштајне мисли у пределу који измиче језику, пределу који је западноевропска мисао застрла тишином, и то метаисторијско сазнање је андрићевска имагинација дехерметизовала, поетички похранила у луку од недовршених, фрагментарних *Црвених листова* до *Травничке хронике*. Инволвирајући кроз писање *херменеутику странствовања душе* у (европској) заједници добра које је души тополошки и метафизички најприсније, јер је трансцедентно посредовано, још од Платона, као њена изворна завичајност у иманенцији, И. Андрић, идеолошку неискорачивост из тамновилајетског система метафизички преобликује у одсудни искорак у обзорје самообликовања и истинословља *без мирна места*.³⁷² Оно о чему чешки филозоф Јан Паточка (Jan Patočka, 1907–1977) у есеју „Друштво као пројекција душе“ разложно пише, утирући пут повратку темељу Европе, подсетивши да брига о души има задатак да створи *ново друштво*, јер „у друштву човек спознаје структуру властите душе и целокупно кретање које јој је омогућено; из усмерености властите душе према целини друштва треба да проистекне трансформација општих ствари“ (1995: 93), Иво Андрић отвара унутар искуства писања и приповедања, оставивши нам, иако без ослоњаца,³⁷³ творачки далекосежну симболичку меру редеофинисања друштвености и човечности. Књижевност, уосталом, како закључује Часлав Николић у есеју „Књижевност говори (у) друштву?“, „не реконструише неко конструише свет провоциран стварним, наизглед инокосан свет, чија идеолошка употребљивост и политичка рискантност нису дефинитивне, ограничене, мерљиве, јер су несуспрегнуте границама светова *увек могућне, отворене*“ (2012: 235; истакла А. П.).

Отуда, из онтолошке недостатности *бриге о души* која остаје без саморегулативности унутар заједнице, друштвено-историјског оквира и подмуклости западноевропске политичке мисли, искрсава андрићевска поратна реторика дефетизма и трагичног патоса у којој је лице победе са „ниским челом и црвеним очима“. Док светом кружи урлик о победи, бележи 1919, противреволуционарно, И. Андрић у тексту „Изнад победа“, на који ћемо се касније вратити, „све је мање хљеба на свијету и све је мање снаге у људима“. Лаж о победи само повећава оскудност и неједнакост света: „Све је то само кратак и ружан сан, тај говор о побједама. Нема пораза ни побједа, него увјек и свуд, код поражених као и код побједника, напаћен и понижен човјек“ (2019/14: 23). Нема те песме испеване о победи у делу И. Андрића која би поетички и геостратешки обележила европско и/или босанско тле, тек заптивена модра опна изнад главе у ишчекивању прострелне ране из прве песме циклуса „Шта сањам и шта ми се догађа“³⁷⁴:

И гле, то што сновићам, сиромач Босанац и дете,
Да се прокљује једном модра опна изнад главе
И да се види? – чује? – сад бива;
Смисао. Сталност без љаге промене, страха.

грдно ће се преварити у Европи. Јер Тезеј није ослободио ни Крит, немоли цео свет. Тезеј доноси слободу само себи. Дакле свом граду и својој држави: слободу свако мора да стекне сам, то Европа не даје. Ко је не стекне, томе ће Европа само помоћи да осети шта значи власт и владање и какве деформитете то изазива“ (2015: 50; истакла А. П.).

³⁷² У фрагменту „Брегова“ 1920. године И. Андрић је прибележио реченицу: „Данас, докле моја душа иде и докле моје око види нема мирна мјеста.“ (2019/14: 60)

³⁷³ Писање је увек писање без ослоњаца у књижевно-филозофској мисли М. Бланшоа: „Реч је увек ауторитарна реч (говорити, увек значи говорити са ауторитетом речи). Али нема никаквог скиптра за оног који пише, па макар он изгледао и попут просјачког штапа: ту нема ни ослоњаца ни напредовања“ (2022: 76). Тек *празне шаке* једино су имаће писца попут Хандкеових у *Моравској ноћи* (види Пауновић 2023), попут Андрићевих на почетку „Брегова“: „Вама пружам моје руке празне; и сјен дана који почива на њима ево се скраћује и вара“ (2019/14: 35) или пак у стиховима „Пред портретом прекорнога погледа“: „Руке празне, савест немирна, поглед изгубљен, душа жедна“.

³⁷⁴ Детаљније о Андрићевом циклусу писали смо у раду „У лирском премеру сна и јаве: 'Шта сањам и шта ми се догађа' Иве Андрића“, видети Пауновић 2020: 25–49.

Добра лепота. Вест из далека.
Дело које се сања. Оно што човек
Један другом не може никад да каже.

Али то се само узалуд помишља: ни стаза ни имена.

Васион престол од немога злата.

Нови се сјајеви рађају и расту.

Ни стаза ни имена!

Све то

Још понајвише наличи таласу, и древну ритму и,

коначно, тишини. (2019/15: 70–71)

Оно што се у стиху дало опросторити у метафизичност сенке древног ритма, непоколебљиве тишине устројства света, у фрагментима *Црвених листова* пак остаће у гесту недопевености. Фрагментарни торзо треће, напуштене Андрићеве књиге,³⁷⁵ милосрдним шапатам *закрпа*³⁷⁶ из укупности стваралачког рада великог писца, посведочиће недовршивост говора о социјалној праведности, јер остаће, након свега, пише 1919. Андрић, истина да су деца, априла 1917. године, умирала од глади по градским улицама, док су „*отпаци* једног великог европског ресторана могли спасити ту дјецу, али храна је те године била неједнако раздељена по свјету“ (2019/14: 25). Тог пролећа, посведочава млади Андрић, у Европи нико није остао веран Христовом налогу брижљивог старања о остацима, мрвицама хлеба, те остаје страшна помисао, „да ће можда једном та дјеца бити сабласни сведоци на неком страшном суду, гдје ће се боље гледати и праведније судити него у априлу године 1917.“ (2019/14: 27). Ипак Андрићеве записи и под сабласним оком изгладнелих, које европску уметност прогоне од Виктора Игоа до Фјодора Достојевског, од цртежа и графика Кете Колвиц до ране лирике, *Ex Ponta* и *Немира* подижу глас „нијемих живота“ (Исто: 20). При томе, залогом једне више демократичности, која превазилази стилизацију „у духу реторичко-романтичарске социјалистичке идеологије“ (Вучковић 2012: 156), демократичности, дакле као облика завичајности душе, с ону страну неједнакости и страховладе, *Немири* и посебице писма послата с *Понта* задржавају политички интерес да унутар заједнице упишу глас изопштеног, односно да лично, песничко сведочанство – јасан *говор душе* – пре/почне у дискурсу истине, на етопојетички начин који би се груписао изнад подмуклих устију и неправде.

Наравно, овај дискурс истине истовремено је и дискурс моћи језика о којем је писао још и К. Фронтон Марку Аурелију, подучавајући га: „Моћ је језик. Твоја моћ је језик. Цару Земље, мораш бити владар језика, који је господар Земље. Језик је тај, а не ваша моћ, који шаље писма по целој површини земље [...] Речи су војници твог рата“ (цит. према Quignard 1995: 28–29). Антички топос *per orbem terrae* или *широм земље* с почетка *Ex Ponta*, дакле не само да ће потврдити поетички и морфолошки лик епистоле већ ће назначити интуитивну линију која Андрићево фрагментарно писмо повезује са стоичком традицијом, бивајући с годинама, у раду на *Знаковима поред пута*, све одсуднија, све ближа аурелијевској мисли.

³⁷⁵ Како је приметио Иво Тартаља у *Приповедачевој естетици* други део *Немира*, „Немири дана“ настао је од *Црвених листова*, али ће један део тих фрагментарних текстова завршити и у роману *Госпођица* (1979: 166). Реч је о „познатом одломку где се слика београдска атмосфера с краја 1919. године“ (Исто; видети Андрић 1981/3: 170–173).

³⁷⁶ Умберто Еко у есеју „Прљавштина форме“, полемишући са *Естетиком* Луиђија Парејсона у вези са појмом *закрпе* (на нивоу кохерентности појединачног дела), указује на њену неопходност, економичност, на њен статус „латентног стимулуса за интерпретације које ће уследити, за могући сигнал који би тумача могао позивати да се приликом сваког читања изнова заложити за верност обећањима дела“ (2015: 209–210). Оно нечисто, прљаво и несавршено, далеко од платоновског сјаја савршенства форме, самим својим присуством, вели У. Еко, подсећа „колико испитивање дела уме да буде предусретљиво и *милосрдно*, да пронађе неку замишљену замисао и тамо где замисли има тек у наговештају, жељи, намери, заоставштини, предатој бескрајном интерпретативном труду“ (Исто; ауторско истицање).

Јер, Фронтново старање о образовању римског цара“, како нас упућује П. Кињар на страницама *Спекулативне реторике*, превасходно је старање о језику, о вештини да се у опасности, на бури, „развије велико једно језика“, сазнање сабрано у говору и памћењу (1997: 33). Нешто слично, рећи ће и Андрић, наменивши своју заветну књигу, *нејасне и кратке знакове* залуталима и изгубљенима.

Но, вратимо се првој књизи у којој И. Андрић бележи „– Ево ме, ту сам!“, гласом што „је имао јак и свијетао звук оних који се *одзивају*“ (2019/13: 14; истакла А. П.). Пратећи одважан *одзив* попут онога када Господ викне Самуила, а он одговори: *Ево ме* (3: 4; *Прва књига Самуила*), отвара се етопојетичка путање *одговора души* које експонтовско сопство дефинише у кретњама унутар метафизике самства и акузативне, левинасовске субјективности, с једне стране и политичке немоћи и херменеутике странствовања у европској заједници добра, ако је као такву, непреболну, аксиолошки претпоставимо, с друге, остаје да из трополошке близине ослушнемо њу. Односно, да унутрашње искуство које, како пише Ф. Ниче у једном од фрагмената *Воље за моћ*, „долази у нашу свест тек пошто је пронашло језик који појединац разуме“ (1991: 310), самеримо спрам душе – не/употребљиве фикције.³⁷⁷

³⁷⁷ „Не постоји ни 'дух', ни разум, ни мишљење, ни свест, ни душа, ни воља, ни истина: све су то неупотребљиве фикције“ (Ниче 1991: 310).

6.2. Раз/оружање душе

Експонтовски фрагменти писани у тамничком³⁷⁸ самомању, да би потом били упућени *свој браћи* која страдају *ради душе и њених вјечних захтева*, као писмо, посланица имају примарни задатак испољавања сопства. Јер, писмо у одређеном смислу, пише М. Фуко у есеју „Писање о себи“, „омогућује сусрет лицем у лице“ (2014: 128). На тај начин, епистоларни текст који напредује „ка субјективизацији истинитог дискурса, његовој асимилацији и преображају као 'личног својства' истовремено представља објективизацију душе“ (Isto). У писању, дакле, чинимо да се властито лице појави пред другима тако да се (његова) истина пројави попут хераклитовске душе што се умножава, остајући једна.³⁷⁹ За тумачење линија оспољавања душе у *Ex Pontu*, тј. за интерпретативно ослушкивање дискурзивно бешумних линија-прегиба између субјективизације и објективизације (истине), драгоцен је већ други фрагмент и његов метадискурзивни поглед на крајолик властитости, на об/лик душе у предатој посланици:

Неумољиво круте и непомичне планине гледају с облачна виси. Високо укочено небо. Тврда немилосна земља.

Не, ништа се неће догодити! Не, планине се неће сорити! Небо ће остати гордо и хладно на висини!

Измиче се даљина, губи звук, боје мру у сивом: да се види и чује ропско криво срце како куца.

У грмљавини и облацима долазе будућа стољећа и гледају мој срам. Пред очима покољења лежи моја душа нага и беспомоћна као преломљен мач. Жеже ме самилостан поглед нерођених. (2019/13: 11–12)

Док недостатак тауматургијског догађаја, задржава субјекта непокретним између *непомичних планина, укоченог неба и немилосне земље*, медитативни перспективизам на покољења, нерођене читаоце открива оспољашњену унутрашњост самодоживљаја. Али, зашто, како пише експонтовско ја, пред њиховим очима, „лежи моја душа нага и беспомоћна као поломљен мач (истакла А. П.)? Откуда допире ова поредбена копча *наге душе* и поломљеног мача? Унутар фигуре разоружаног, демобилисаног сопства, најпре, исписана је једна неиспуњива херменеутика тимоса (*thymos*),³⁸⁰ немогуће/недогодљиво место борбеног душиног пре/окрета унутар друштвених конвенција и односа који успоставља са светом, а

³⁷⁸ О мотиву тамнице у делу И. Андрића видети рад Г. Раичевић „У хелији 115: Иво Андрић, Нико Бартуловић, Оскар Тартаља...“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. LIII, 2015/1, стр. , а простору тамнице између стварности и литературе уредника Књижевног Југа есеј Марка М. Радуловића „Тамничко искуство у Бартуловићевој прози“, *Нико Бартуловић: вртлог идеја и идентитета*, међународни интердисциплинарни зборник радова, ур. Светлана Шеатовић, Соња Ројић, Марко М. Радуловић, 2023, стр. 195–221.

³⁷⁹ „Души је својствено заједничко које се умножава“ (цит. према Bloh 1981: 131), такође према преводу Мирослава Марковића: „Душа има меру која саму себе повећава“ (Heraklit 1979: 45; фрагм. 115).

³⁸⁰ Јан Паточка, појашњавајући структуру друштва као пројекцију душе у делу *Европа и постевропско доба*, говори управо о тимосу као „великом сукобу који ваља смирити у души појединца“, јер је истовремено то и „питање новог друштва“ (1995: 100). Овај „ватрени део душе, неустрашивост“ по етимолошком кључу, „штити властито“, лако се може „изметнути у грубо насиље“ (Isto: 101), али чешки филозоф подвлачи да тежња која му је својствена, тежња ка „превазилажењу живота“ обезбеђује души енергетско развијање. Такође, Јан Паточка помиње и важну улогу „хармоније музике“ у његовом психолошком усмеравању: „Психолошка метода претпоставља да се као и виши LOGISTIKON у нама и властито средиште егзистенције, THYMOS, може налазити у двома позицијама, према томе да ли развијају енергетску активност, или се предају мирном проживљавању самих себе; душа окренута правом битисању је енергетски активна, када се у преживљавању саме себе предаје владавина LOGOS-а, окренута је хармонији музике: та хармонија има и властито учинак, обуздава и кроти THYMOS, као што Орфејево певање кроти дивљу природу [...]“ (Isto: 104; ауторска истицања).

њеном трасом и трагови модернистичког искуства децентрираности и немоћи. Андрићевско писање задато у динамици конституисања топоса послања, на херменеутичком хоризонту деридијанског скока,³⁸¹ који у тексту сабира ближње смислотворством над празнинама, повесним, историјским и текстуалним прекидима, истовремено пак унутар себе, гестусом *некаквог* ударца, ударца који га је реторско, онтолошки, епистемолошки, аксиолошки удаљио од осе моћи, напосе и од ауторитета речи, износи структуру светоодноса медитативног ја или, како би Јан Паточка рекао, „унутрашњи конфликт саме душе“ (1995: 104).

Међутим, док код Ј. Паточке Платонова претпоставка закона и улоге државотворног законодавства гарантује његово уклањање, за И. Андрића држава која би „и за његово потомство [била] узор добра“ (Isto: 105; додала А. П.) тек треба да се догоди. Стога када И. Андрић поставља питање „Када ће доћи краљеве војске“ у марту 1914. кроз стихове „Прве прољетне песме“ он то чини фигурацијом геополитичког преображаја у повесно узурпираном простору ондашње Босне:

Облаци небом иду; радости: кад процвату брда страшним сјајем њихова
оружја, кад посију пламене цвијетове по пољима, кад се зачује прва труба, кад
се појаве први коњаници, уморни, прашни и попрскани пјеном, као у старој
некој пјесми, коју сам на пола заборавио; о радости!

Када ће доћи краљеве војске? (2019/15: 18).

Песма је штампана у 2. броју *Вихора* за 15. ожујак (март), а Р. Вучковић на страницама *Велике синтезе* пише како је „по свој прилици, била подстакнута балканским ратовима“, али да се у њој види како И. Андрић

[...] сваку револуционарну акцију своје борбене генерације националистичке омладине и свако откривање светлијих перспектива за могућност победе њихових идеја о уједињењу јужнословенских народа доживљава искрено, али са неком врстом унутарње тескобе и немогућности личног ангажовања (2011: 21).

Уредништво *Хрватске њиве* које је по други пут штампало песму, напомиње да би она била могућ узрок Андрићевог хапшења 28. јула 1914, али о томе не постоје поуздани историјски трагови, с обзиром на то да су записи са суђења спаљени (видети Караулац 2008: 119–122; Ђukić Perišić 2012: 170–172). Премда Р. Вучковић истиче „немогућност личног ангажовања“ као својеврсни друштвено-историјски белег грађанског лика И. Андрића, напоменимо да је „Прва прољетна песма“ први пут штампана управо у месецу када су се у Сарајеву догодили студентски и раднички протести због високе цене хлеба коју је Аустроугарска царевина наметнула становништву. Иако Женета Ђукић-Перишић у обимној стваралачкој биографији *Писац и прича* (Нови Сад: Академска књига) не спомиње догађаје у Сарајеву, сачувани исечак из новина са извештајем о протестима, који се чува у Личном фонду Иве Андрића, упућује на то да га је Андрић са пажњом пропратио, иако је тог пролећа боравио у Загребу, по повратку из Беча, да би потом отпутовао у Краков, априла за ускршње празнике (уп. Ђukić Perišić 2012: 149–160). Мирослав Караулац у књизи *Рани Андрић* и сâм одлазак из Беча види као политички гест:

³⁸¹ „Ако претпоставимо да Природа одбија скок, онда је јасно зашто Писмо никада неће бити природа. Оно се креће само у скоковима. То је оно што се назива писањем, претпоставља приступ духу из храбрости да се изгуби живот, да се умре у природи.“ (Derida 1990: 116; истакао аутор),

Te godine, među studentima iz naših krajeva koji su zastupali 'integralno jugoslovenstvo', bila je u toku kampanja da se bojkutuje jezik i kultura okupatora i prelazi na slovenske univerzitete, pa će i Andrić položivši semestralne kolokvije, verovatno u sklopu te akcije, preći na krakovski univerzitet“ (2010: 85).

Такође, у фрагментарном запису из дневничке свеске *Мали нотес шарених корица*, који ће касније бити штампан у III одељку *Ex Ponta*, И. Андрић помиње хлеб као кључни тренутак у препознавању апсурдности друштвеног положаја:

Ni u čem se ne opaža apsurdnost današnjeg društvenog položaja kao kada se radi o hlijebu i ženi.

I baš to u pitanjima uređaja³⁸² tih dveju temeljnih uvjeta ljudskog opstanka vlada toliki nered i nepravda, je dokaz kako je društvo neizlječivo bolesno (2019: 171; уп. Андрић 2019а: 46).

У овом контексту, дакле „Прва прољетна песма“ би могла бити прочитана и као књижевно-ангажовани одговор на, како би рекао Е. Блох, *бич глади* (1981: 1043–1044), на социјалну и економску неправду која је обликовала живот народа у Босни под Аустроугарском владавином. Јер, младом И. Андрићу као „првом председнику напредњачке српскохрватске ђачке организације (Вучковић 2011: 18, 20), друштвено-политички активизам није био нимало стран, па ће тако у прво у Сарајеву бити део штрајкачког одбора ђачких демонстрација (18–19. фебруар 1912), а потом и у Загребу учествовати у протестима против комесара за Хрватску Славка Цуваја о чему је детаљно писао М. Караулац (видети 2008: 54–58; 77). Према сведочењу Николе Трогранчића који М. Караулацу преноси казивања мајке И. Андрића, Катарине Андрић, млади Андрић је био (један од) организатора побуне у последњој гимназијској години: „Nema ga danima kući. Malo dođe, malo ode. Zgrabi samo komad ljeba pa izleti. A tek sam kasnije i to od drugih doznala da je Ivo bio kolovođa svemu tome“ (Isto: 57). У разговорима које је Милош И. Бандић водио са Андрићем 1964, непосредно по штампању студије *Иво Андрић: Загонетка ведрине*, аутор *Знакова поред пута* је о свом тешком животу рекао: „Моје детињство није било мучно и тешко (као што се понегде приказује) – већ пристојно. *Напорнији су били само гимназијски дани у Сарајеву, уочи Првог светског рата*“ (1999: 213; истакла А. П.).³⁸³ Наравно, сан о доласку *краљеве војске* има јасну национално стратешку мисију – ослобођење неслободног дела Европе, односно како тумачи А. Јерков у есеју „Уводна разматрања о Андрићу и Европи“ Андрићеве стихови

³⁸² Латиничну графему *d* И. Андрић је бележио као *gj*.

³⁸³ У вишеструко проблематичној „првој свеобухватној биографији“ М. Мартенеса о И. Андрићу, *У пожару светова*, иако аутор тврди да је упознат са архивском грађом, нема података о сарајевским пролећним демонстрацијама. М. Мартенес радије приповеда о аустроугарској пажњи према образовном систему у анексираној Босни, последњој вечери Ф. Фердинанда као и о комфору затвора у Марибору, заборављајући да помене активности Монархије после Видовдана које су довеле до хапшења, депортације српског становништва. Перо Слијепчевић који је био савременик ових догађаја детаљно описује у тексту „Босна и Херцеговина у Светском рату“ догађаје који су „обезглавили српску елиту“ чију су судбину поделили и поједини „напреднији муслимани“ (*Напор Босне и Херцеговине за ослобођење и уједињење*, 1929: 222). Поред јасно профилисаног колонијалистичког дискурса и империјалног поретка, аутор често доноси естетичке судове о раном Андрићевом делу мимо утемељене књижевнокритичке аргументације, па тако читамо како први Андрићев текст „осцилује између меланхолије и кича, стармалости и самосажалења“ (2020: 42), док у књизи *Ex Ponta* постоји „низ неуспелих одломака“, јер И. Андрић „расипа кључне речи лирског велтшмерца“, „'тајна' се у разним облицима појављује петнаест пута, 'душа' чак сто десет пута, између осталог као разговор душе, бол душе, дубина душе и свод душе“ (Isto: 73). Имајући у виду идеолошку острашћеност са којом истраживач посматра удружење Млада Босна и закључује да је пуцањ Гаврила Принципа, а не социјална, политичка, анексиона криза која му претходи, „окренуо свет наглавачке“ и довела до смрти милиона, јасно је да и рано дело И. Андрића, које настаје унутар друштвено-политичког и социјалног ангажмана, револуционарног ослобођења, антиколонијалистичког дискурса, не може бити честито прочитано а немоли промишљено.

говоре Европи оно што мора да се каже са покорене маргине обесправљених,³⁸⁴ те имају епохални смисао, у „њему лирско увире у нешто шире, општије и далекосежније“ (2020: 87). Односно, од прве песме „У сумрак“ до „Прве прољетне песме“, остварен је поетички распон

од флоралне симболике која је већ напустила поље природе да би досегла до душевног стања песник стиже до повесне проблематике друштва и ослобођења. Истина света није само у постојању већ и у силама историје које сву чулну конкретност претварају у оно што је такође стварно иако је неопипљиво: то што се чује у песми није само глас, његова лепота и хармонија, већ целина једне духовно-историјске ситуације и повесних нужности; то што се обликује у поезији није само утисак и доживљај већ свеобухватно разумевање положаја субјекта у друштвеноисторијском свету и хоризонт његових очекивања (Исто: 88).

Тај положај, напослетку, из раног песничког записа И. Андрића „одређује оно што ће неколико деценија касније обликовати зрео писац: смисао и биће слободе која има српско лице“ (Исто: 100). Но, у песми присуствују две песме, два тона напева. Једна је песма дјевојака, а друга песма у лирском субјекту. Војска и *страшни сјај њихова оружја* има моћ објаве промене, промене која може надоместити лирском сопству напола заборављену *стару пјесму*, а *слутњи дана великих дјела* дати легитимитет догађаја. Будућност је, дакле, (на)пѐв прошлости – повесног посланства. Отуда, када на почетку *Ex Ponta* И. Андрић запише „Пред очима покољења лежи моја душа нага и беспомоћна као преломљен мач. Жеже ме самилостан поглед neroђених“, он по/етички бригујући о души, брине за њен неделатни положај који је мимо повесног била и кретања, *мимо песме*. Читамо ли ове стихове заиста само унутар мреже аутобиографских назнака о недовољном револуционарном ангажману, како су бележили Р. Вучковић³⁸⁵ и П. Палавестра,³⁸⁶ или пак као траг бриге за душу и њеном наслеђу, залогу поколењима? Почива ли андрићевска *нага душа* на метафизички и културолошки дубљој топици која је у *нечему* држи подаље од песме?

Бранко Вранеш истражујући „позне изданке средњовековне традиције витешке љубави“ у Андрићевом делу, проналази у фигури *преломљеног мача*, у крхотинама витешке спреме, знак меланхоличног, кјеркегоровског субјекта – *витеза бесконачне резигнације* који снажно израња на хоризонту *Проклете авлије* и Ђамилове судбине, сведочећи пунозначни, поетички сустицај Андрићеве имагинације и дела данског мислиоца (2017: 108–109, 436–437). Но, предметности мача није приписана само извесност витешког дискурса (љубави). Јер, премда оружје, мач није тек оно предручно, пука ствар,³⁸⁷ већ је природа његове

³⁸⁴ Песнички субјект, пише А. Јерков, „ишчекује српску краљевску војску, победничку војску из балканских ратова, ослободилачку на југу, која треба да ослободи и друге српске крајеве, на западу. Пролеће, обнова, оживљавање, све то је намењено таквом очекивању које је велико и које расте – не да се одиграју маневри у Сарајеву, не да се изврши инспекција окупационе аустроугарске војске, не да се оцени ниво спремности те солдатеске да након окупације и анексије Босне и Херцеговине доврши посао на Истоку и покори све Србе, то не, а то су историјске околности у томе часу, већ да дођу краљеве војске. Дис је певао *ми чекамо цара*, Андрић се питао *кад ће доћи краљеве војске*“ (Исто: 83).

³⁸⁵ „Јер прво, карактеристичан је за Андрића још из времена пред Први светски рат, могло би се рећи, активизам у дефанзиви, тј. гледиште да се у колективним акцијама треба држати по страни, а учествовати у њима пасивном симпатијом.“ (Вучковић 2011: 97)

³⁸⁶ „Ту класичну позицију резигнираних и меланхоличних песника Андрић је изразио у дневнику из 1912. године, када је, поздрављајући хероизам и одлучност атентатора, самоме себи скрушено признао: 'Ја то нисам.' Читав *Ex Ponta* и добар део *Немира* као и готово целокупна његова лирика, прожети су осећањем греха, кривице, кајања и испаштања због одвојености од живота и неучествовања у њему. Искупљењем и трпљењем меланхолични сањар се резигнирано издваја из средине, затвара у свој свет, у сопствену тамницу и унутрашње прогонство, где се у грчевитом прибежишту проверава истинита суровост живота.“ (Палавестра 1981: 49–50)

³⁸⁷ А. Петров поводом другог фрагмента *Ex Ponta* бележи: „Андрићево схватање света и човека, у време када је запис настао, његов однос према богу и могућностима проналажења смисла човековог постојања, схватања свог

стварности, хајдегеријански казано, свезана колико за рушилачко, толико и за утемељујуће делање, да би, даље особинама материјалности мача описивана метафизичка повлашћеност ствари душе као делатне снаге, али најпре духа. С овим у вези парадигматична су места из VI главе Павлове *Посланице Ефесцима*, где апостол фигуративношћу оружја, војничке одежде приближава верницима живот у Христу:

Обуците се у *свеоружје Божје*, да бисте се могли одржати против лукавства ђаволскога:

Јер не ратујемо против крви и тела, него против поглаварства, и власти, и господара таме овога света, против духова злобе у поднебесју. Зато узмите свеоружје Божје, да бисте се могли одупрети у зли дан, и одолевши свему, одржати се. Стојте, дакле, опасавши бедра своја истином и обукавши се у оклоп правде, и обувши ноге у приправност за јеванђеље мира; а изнад свега узмите штит вере, о који ћете моћи погасити све огњене стреле нечастивога, и кацигу спасења узмите, и *мач Духа*, који је реч Божја (*Посл. Ефес. б: 7–17*; истакла А. П.).

Дискурс Светога Павла, превodeћи бритку материјалност мача у реторски простор алегорије, Реч задаје као духовни мач. Онај ко зна за њу, наречено Слотердајком, огрнут је посебним имуним системом, али и нападачким стројем. Но, док је Божја Реч трансцендентно величајна и метафизички надвишена над другим речима,³⁸⁸ оно крхко у човеку неће задобити место у процесима реторског наоружања, свеоружја божјег. Напротив, души су дане лествице, лет, молитва, али не и мач. Какав би то био, уосталом, *мач душе* и би ли онда она, да је он могућ, стала пред Оца добронамерна? Павловљевски *мач духа* стога прибуре моћ праведног и нужног деловања (А. Бадју би овде додао, политичког ангажмана), а у засеченом месту оставља униформан простор једног поретка, Једног значења – оно што је души, чини се, одмакнуто кроз онтолошку прераспodelу снаге у дискурсно јасној дистинкцији ентитета *душе* и *духа*. С овим у вези Карл Густав Јунг оставља занимљиво запажање:

За нашу особиту хришћанску духовну културу, дух и страст Духа врло су дуго времена нешто апсолутно позитивно и пожељно. Тек кад је на измаку Средњег века, односно у току 19. века Дух почео да се изрођава у интелект, у последње време је започела реакција против неподношљиве превласти интелектуализма, која је свакако најпре направила опростиву грешку, да интелект замени Духом и да задњи оптужује за недела првог. Интелект стварно оштећује Душу онда, када не примети да жели да преузме наслеђе Духа, за шта он ни у ком погледу није оспособљен, јер је Дух нешто више него интелект, будући да он обухвата не само њега, него и Душу. Он је правац и принцип живота, који тежи ка надчовечанским, светлим висинама (2008: 349).

Међутим да дух обухвата унутар себе душу, приметио је још је Б. Паскал у *Мислима* у 351. фрагменту: „Они велики духовни напори које душа понекад досегне, нешто су где се

личног положаја у свету и, донекле, генерације која је изашла из *рата преломљеног мача* и скрханих илузија, стоје исписани и читају су на имагинарним страницама овог записа“ (1968: 19; истакла А. П.).

³⁸⁸ Исус Христ у Јеванђељу по Матеју, обраћајући се апостолима, говори: „Не мислите да сам ја дошао да донесем мир на земљу; *нисам дошао да донесем мир него мач*. Јер сам дошао да раставим човека од оца његовог и кћер од матере њене и снаху од свекрве њене: И непријатељи човеку постаће домаћи његови.“ (10: 34–36; прев. В. С. Карацић; истакла А. П.), док у *Јеванђељу по Луки* наместо метафоре мача стоји метафора *раздора*: „Мислите ли да сам ја дошао да мир дам на земљи?! Не, кажем вам, него раздeљене. Јер од сада ће петоро у једној кући бити раздeљени: троје против двоје, и двоје против троје“ (12: 51–52; прев. В. С. Карацић).

она не задржава; она само допре до њих, не као на престо, занавек, већ само на тренутак.“ (1972: 160). Са друге стране пак Бруно Снел (Bruno Snell, 1896–1986) иако антици приписује откриће „људске душе, људског духа“ (2014: 8), своју студију ипак посвећује првом ентитету,³⁸⁹ који је у Хераклитовом учењу био извор словесности, основа умног развоја (Игњатовић 2020: 15, Хејстад 2018: 36–38). Но, оно на шта Паскалов фрагмент упућује, а Јунгово разматрање потврђује – превласт (тоталитаристичког) духа над (појединачном) душом у хришћанској, новозаветној³⁹⁰ т(р)опологији не би био могућа без разумевања и инкорпорирања античког наслеђа филозофске мисли, у првом реду Платонове, али и Платинове (204/205–270)³⁹¹ где је душа умствена тек у покретима задобијања. Односно, у Платиновој *Држави* душа „увек тежи за целином и потпуношћу, и за божјим и за

³⁸⁹ Норвешки аутор, Уле Мартин Хејстад је одређенији у погледу односа духа и душе када у предговору *Културне историје душе* пише: „Стари Грци су открили дух и разум као датост, као нешто веће чега је човек део, док је душа *измишљена*“ (2018: 11; ауторска истицања). Са становишта историје културе и историје идеја, душа је „културом формирана димензија“, али је припадајућа личном и индивидуалном унутрашњем животу, тј. искуству језика, јер „постоји само док имамо појмове и речи за њу, док је описујемо, реинтерпретирамо и дефинишемо на разне начине“ (Исто: 427–428).

³⁹⁰ Трагајући за хришћанским пореклом душе, У. М. Хејстад проматра старозаветну и новозаветну лексичку која је у вези са појмом душа, односно са старогрчком именицом ψυχή, *psūkhē* која води порекло од глагола „дисати“ (ψύχειν, *psūkhein*) и у Првој глави Мојсијевој проналази семантички важну назнаку: „А створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човек душа жива (*nefesh*)“. Међутим, животни дах (*neshamah*) је божји, од Духа божјег, *ruach*. Зато је јудаизам пнеуматска, духовна религија. Дух је важнији од душе, јер је дух божји дух у којем је човеку дато да учествује и чији носилац постаје душа. Зато је душа божанска и бесмртна, пошто је станиште божанског духа“ (2018: 79; ауторска истицања). И П. Слотердајк на страницама уводног текста „Савезници или духом створена комуна“ у *Мехуровима* подсећа на важност хебрејских именица из *Постања*: „За израз 'живо биће' хебрејски текст има израз *nefesh*, који значи: „оно у шта је живи дах унео душу“, и који је, како тврде хебрејисти, готово синониман са *ruach*, који пак значи покретнути ваздух, дах, животни дах, дух, осећање и страст, мисао. У процедуралном погледу, схваћен као процес из две фазе, антропоезис иде од стварања посуде ка стварању духовног бића, при чему је тај врхунац већ унапред намеравао: удубљавање није некакав украсни додатак аутономном телесном масиву. Стога су обе фазе стварања, свака на свој начин, изразито техничког карактера, јер ако Адама, као што прича из *Постања* жели да поручи, треба схватити као нешто што је у сваком погледу учинак или дело једног творца (латински оци би рекли као о *factum* или *ens creatum*), онда божанска моћ стварања мора обухватити и компетенцију да се створи душом опремљено, онтолошки комплетно, субјективитетом обдарено, интелигентно делатно и, због свега тога, боголико биће“ (2010: 19). Душан Игњатовић, професор античке филозофије у Никшићу (1975) у значајној и опсежној студији која расветљава појам душе у филозофско-религиозном дискурсу позне антике, посебно у делу Климента александријског, Оригена и Платина из 2020, упозорава да Септуагинтин превод јудејског израза *нефеш* са грчким ψυχή „често доводи до забуне [...] Старозавјетна реч *нефеш* спада у ред термина са највећим бројем значења у оквиру библијских списа и обухвата хетерогене појмове, попут: *грло, ждријело, врат, воља* или *жудња, живот*, личну заменицу *ја, сопство*, итд. Грчка ријеч ψυχή само делимично одговара старозавјетном *нефеш*. Осим тога када је у питању тело–душа релација, током већег дијела хришћанске историје преовладавао је дуалистички језик, додуше различито изнијансиран, упркос томе што је снажни дуализам тварног тијела и одвојиве, инхерентно бесмртне душе или духа крајње туђ Светом писму. Стога се ортодоксно хришћанство радикално супротстављало концепту душе који је одређује као божански и по природи бесмртан ентитет, несамјерљивог превасходства у односу на тијело, коме су очишћење и слобода од плотског елемента једино потребни да би уживала у вјечном блаженству. Такве идеје чиниле су вјеру у избављење сувишном, а вјеру у васкрсење апсурдном (2020: 17). Дакле, оно што је у *Постању* представљено као иницијална каписла божанског – биће опремљено душом, за новозаветно учење да би се опстало на Христовом путу, мора бити ослоњено на тројство тело – дух – душа, као што је посведочено у *Посланици Солуњанима* Светога Павла: „А сам Бог мира да посвети вас *целе* у свачему; И *цели* ваш дух и душа и тело да се сачува без кривице за долазак Господа нашега Исуса Христа“ (5, 23). Поимање душе је, међутим, поред гносолошког и метафизичког притиска духа у хришћанству било оптерећено и питањем рода. Наиме, иако је хришћанство донело жени достојанство, како пише Владета Јеротић (1924–2018) у есеју „Мушкарац и жена“, „шест векова после Христа, на једном црквеном сабору (у Макони) гласало се о томе да ли жена има душу и закључено је са једним гласом већине да је ипак има“ (2001: 24).

³⁹¹ О томе више у студијама: Sanja Milić, *O duši: pojam duše kod Platona, Aristotela, Plotina i sv. Grigorija Niskog*, Beograd: Green Leaf, 2009; Душан Игњатовић, *Појам душе у платиновској и александријској ранохришћанској мисли (II–III в.)*, Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Одјељење за друштвене науке, 2020.

људским“,³⁹² а у *Федону* је најсличнија божанском, бесмртном и умном (1996: 75), док у Првој књизи *Енеада* проналазимо запис о односу душе и ума:

Ум јесте прва делотворност Добра и прво Његово бивство док оно мирује у себи самом; дела међутим око Њега, као што око Њега и живи. *А душа споља плеше око њега, гледа њега и посматрајући његову унутрашњост гледа Бога кроз њега.* И то је живот Богова безбрижан и блажен, и ту нема нигде зла. (1984: 72; истакла А. П.)

Већ платиновски *плес душе* око ума поставља душу близу духа, али је истовремено ситуира у позицију метафизичке *наспрамности*, у његову спољашност како је то појашњено у III књизи *Енеада*: „Сама душа мора бити као вид, а оно што је за њу видљиво, мора бити ум. Пре него што га је видела, она је неодређена, но мишљење јој је природено. Дакле у односу према уму она је материја“ (1984: 132). Са друге стране, пре мистичних Платинових еманација душе, јединства са Једним (*unio mystica*), Аристотел учећи о њој као иманентној форми, *ентелехији*, живог тела, додељује уму аутономно-трансцендентни, нематеријални карактер. Поближе, у III делу *О души*, Аристотел³⁹³ ће казати како је он бесмртан спрам смртне душе: „Уколико је одвојен он је само оно што у бит јест, *и то је једино / у нама / бесмртно и вечно* (но ми се тога не сећамо, зато што је бестрпно, а трпни ум је | пропадљив), и без њега ништа не мисли“ (2011: 178, 430а; истакла А. П.). У филозофији позног стоицизма пак појединачна душа не само да је одвојена од светске душе већ је и демон њој додељен фрагментарне природе (*ἀλόπλασμα*).³⁹⁴ Марко Аурелије пише:

Треба живети са боговима. А живи са боговима ко им увек показује да му је душа задовољна оним што јој је суђено и ко ради оно што жели демон кога је, *као делић самога себе* [*ἀλόπλασμα*; додала А. П.], сам Зевс одредио свакоме појединцу за чувара и управитеља. Тај демон су дух и разум свакога појединца (2019: 100, V 27; истакла А. П.).

³⁹² „Брига за ситницу је у највећој супротности са људском душом која увек тежи за целином и за потпуношћу, и за божјим и за људским.“ (Platon 2017: 145, 486а)

³⁹³ Сагледавајући форме душе у антици, Уле Мартин Хејстад сумира Платоново и Аристотелово учење од односу душе и духа: „Ум је, дакле, врховни задатак и оруђе душе, а такође представља и врховну форму и модус душе. Где Платон смешта ум у душу, као њен део, Аристотел оперише умом и душом као независним али интерактивно повезаним димензијама“ (2018: 62).

³⁹⁴ Милош Н. Ђурић у тексту „Стоичка школа и Марко Аурелије“ истиче да се схватање човека филозофа-цара разликовало од других стоика: „Од учења своје школе цар-филозоф удаљује се утолико уколико у свом схватању и тумачењу човека разбија стоички материјализам, те дух (*voûς*), замишљен материјално као принцип, диже изнад душе као супстрат различан од материјалних елемената. 'Тело, душа, разум: телу припадају чула, души жеље, разуму божји принципи.' (III 16, вид. и XII 3), а дух није ништа друго него демон кога је Див сваком човеку дао за надзорника и вођу (V 27). Ова подела је основа Аурелијева учења о човеку, и на њу се он увек враћа. И за њега су афекти најтежа опасност, тако да он једном за етику узима израз 'учење о афектима'. Али у односу према нагонским снагама, које понекад добију подземне двери као ветрови из Еолове пећине, дух може сачувати своју слободу ако се само служи својом снагом: 'Схвати једном да у теби постоји нешто што је јаче и божанственије од ствари које изазивају твоје страсти и које те као какву лутку повлаче на све стране' (XII 19). Прави вредносни суд о стварима и прибраност духа ослобађају човека од штетних налета афеката: 'Мисли на то да је разум непобедив кад се повуче у себе и кад је задовољан тиме да ништа не уради против своје воље, макар се понекад и без разлога опирао... Зато је дух, кад је без афеката, као тврђава.' (VIII 48)“ (2019: 32).

О односу светске и појединачне душе у стоицизму видети и у раду: Gourinat, Jean-Baptiste. "Apospasma: The World Soul and its individual parts in Stoicism". *World Soul – Anima Mundi: On the Origins and Fortunes of a Fundamental Idea*, edited by Christoph Helmig, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, pp. 167–188.

Но, душа код стоика са „делићем божанског“³⁹⁵ омеђена је као центар аутономије насупрот телу, али је и унутар себе разједињена, подељена на руководећи део (*hegemonikón*³⁹⁶), насупрот остатку душе, афектима и представама. А у тај се руководећи део, пише П. Адо, „смештају слобода и право 'ја““, тј. подиже *унутрашња тврђава*³⁹⁷ – неповредиви, мали простор слободе, међа кроз коју ствари не могу да продру (2016: 134, 162). Међутим, приближавање *hegemonikón*-у одвија се кроз постављање душиног простора у стање духовне напетости (*tonos*), сталне будности и самозапитаности (видети Адо 2015: 32). М. Аурелије стога пита:

О душо! Да ли ћеш икада постати добра и једноставна, да ли ћеш се одвојити од свега, обнажити се и бити прозачнија од тела које те опкољава? [...] Хоћеш ли већ једном постати таква да можеш живети у *заједници и са боговима и са људима, а да их не оптужујеш и да они тебе не презиру?* (2019: 171, X 1; истакла А. П.)

Епиктетова душица која носи мртваца на коју Аурелије подсећа (IV 41), непрезрена од људи и богова, *разумна душа* којој су знани закони истородности (XI 1) обликована је не као инхерентна суштанственост, већ као стоички идеал до којег се пристиже целомудреним располагањем собом, као вољност и слобода под вођством демона.

Зато у светлу вечно живе, обликотворне душеине суштанствености спрам обухватнијих концепата духа, светске душе, ума, андрићевска беспомоћна и обнажена душа, обнажена³⁹⁸ до места ударца / *као преломљеног мача* не израста само на реторској позадини модернистичког демобилисаног субјективитета или, говорећи у кључу биографско-позитивистичког ракурса, на маргини револуционарног не/деловања,³⁹⁹ већ црпи из

³⁹⁵ Слично учење налазимо и код Епиктета: „Будући да су наше душе толико тесно повезане са богом као његове *честице и делићи које је он створио*, неће ли тиме он осећати сваки њихов трептај као свој, као себи прирођен?“ (2017: 67, I 14; истакла А. П.). Детаљније о утицају Епиктета и присуству његовог дела у Аурелијевим белешкама видети Адо 2016: 91–154.

³⁹⁶ „Водећи део душе је онај који сам себе буди и покреће; чини од себе што жели и постиже да све оно што му се деси изгледа онако како он то жели.“ (Аурелије 2019: 105, VI 8)

³⁹⁷ Просторност *унутрашњег манастира* о којем пише В. Розанов, зналац грчког и латинског, могла је бити подигнута на стоичким темељима утврде духа, јер је хришћански аскетизам, како нас учи П. Адо, утемељен у његовим духовним вежбама.

³⁹⁸ *Нагост душе* на коју упућује И. Андрић, наравно, може бити прочитана и у контексту елементарно-метафоричког, историјско-референцијалног значења, које је потекло из платоновске-плотиновске традиције. Душа ослобођена од тела, страсти, свега материјалног, упућена на преображај и бесмртност је прочишћена, *нага*, тј. изнад биолошке ипостаси и пропадљивости, како би се казало у духу хришћанске традиције. Но, у контексту оновремених експресионистичких тенденција у књижевности, *нага* душа се разазнаје и као експресионистички топос о чему је писао П. Палавистра у *Скривеном песнику*. Лидија Р. Томић у раду „Андрићево експресионистичко наслеђе“ у *Ex Pontu, Непирима* и реконструисаном роману *На сунчаној страни* говори о експресионистичком распрострањању бића у Андрићевој лирској прози „које хармонизује медитативни дух 'поетског документа'“ (2012: 146).

³⁹⁹ „Нема сумње да је песник потребу друштвеног ангажмана и борбене акције доживљавао искрено и да је она проистацала из аутентичне жеље за променом. Због тога је и учествовао у раду омладинских удружења, сањајући о јединству Јужних Словена. Међутим, са осећањем разочарења и тескобе Андрић долази до сазнања о властитој неспремности, недостатку одлучности и неспособности да се укључи у акцију и практично деловање. У дневнику који су конфисковале аустријске власти у Босни, поводом неуспелог атентата који је 12. јуна 1912. године извршио студент Лука Јукић на хрватског бана Славка Цуваја, двадесетогодишњи матурант Андрић забележио је: *Данас је Јукић починио атентат на Цуваја. Како је лепо да се затежу тајни конци дела и буне. Како радосно слутим дане радосних дела. И диже се и гори хајдучка крв. Без чедности и доброте и жртвава пролази мој живот. Али волим добре. Нека живе они који умиру по тротоарима онесвећени од срибе и барута, болни од срамоте, заједничке. Нека живе они који повучени ћутљиви, у мрачним собама спремају буну и смишљају увек нове варке. А ја то нисам. А нека живе они.* (354: 135). Већ 22. јануара 1913. године, на путу да разреши потенцијални дуализам између акције и контемплације, имајући потребу да сасвим порекне свој револуционарни ангажман и избрише његове трагове, поводом позива да сведочи у процесу младобосанцу Милошу Пјанићу, Андрић из Загреба пише Војмиру Дурбешићу: *Ти добро знаш да немам ништа с том несрећном политиком* (409: 59). Међутим, сви, па и Дурбешић, његов друг и саборац из сарајевског

наслеђеног културолошког, филозофског појмовника *о души* обрасце примордијалне душеине атрибуције као недостатности завештане транзитивној структури – путу обликовања/зрења, узвинућа, судбинског довршења, исписиване у широком луку од антике, преко стоицизма, александријске мисли до хришћанског учења, библијске егзегезе у средњем веку, посебно у делу Светог Августина, до просветитељства, деветнаестовековног интелектуализма и модернистичког искуства субјективности.

Наречено деридијанским језиком, поредбени троп *душе као преломљеног мача* одаје кретање ка метафоризацији, и то *угашеној метафори*⁴⁰⁰ којом „би се могао ускратити готово сваки интерес, пошто их писац није *имао на уму* и пошто је метафорички учинак проучаван у пољу свести“ (Derida 1990: 27; ауторско истицање). Немавши на уму, дакле, метафору *мача душе*, јер се није могла ни имати ни сковати у експонтовском имагинарујуму и његовом дискурзивном околишту, она се помиче, брише унутар поредбеног тропа, а њене линије поетичког по(д)влачења унутар поетике поређења и условног ентитета *бити-као-да*, оцртаће линију немогуће метафоре⁴⁰¹ / недостатне метафизике. Отуда, ако је већ душа обележена њоме – иманентним простором мањка, који је онтолошки упућује, али и истовремено дистанцира од поретка умственог, Духа/Речи, те размешта далеко од (метафизичког) средишта, стављајући је у непрестаном бивању на путу, плесном (о)кретању ка њој, њен траг у фрагментарном тексту, запису белодано износи снагу контроверзи:⁴⁰² темељног неспоразума између душе и света.

Задржимо се још на очима покољења којима је експонтовска душа изложена у олујном пејзажу облака и громава. „Жеже ме самилостан поглед нерођених“, пише И. Андрић. Уколико поставимо питање на који начин поглед другог постаје пресудан за простор сопствености, то чинимо не само пропитујући нелагоду насталу из угрожености епистоларног пројекта подударарања погледа другог са властитим погледом (в. Фуко 2014: 134–135) већ и захватајући загонетку о самствености душе. Јесмо ли сами унутар себе, *самовласни*? О овом питању И. Андрић из Вишеграда 1913. пише у писму пријатељу Војмиру Дубрешићу (1893–1976) са којим учествује у штрајкачком одбору сарајевских гимназијалиста 1912. године:

Sve se više gubim Ja, nego živi ovo delo tisuću volja živih i pokojnih i ono pletivo laži, greha i nemogućnosti i nepravdi mojih i tugjih, više tugjih nego mojih, jer sebe tek duboko slutim. *Ja nisam ja! I niko nije on sam!* I u samoći nisam više sam, jer u meni su svi dužnici i svi verovnici, jer me u ogledalu stalno čeka slika moga oca i jer u meni živi jasan glas matere moje. O živi i pokojni u meni, teret su velik i neminovan su zakon, ali će ih osenčiti moja bela duša i oni će biti nešto, što je bilo, jer je ona jača i od živih i od mrtvih.

То је мој „*via crucis*“. То је конач и почетак човека, који је с богом и гјаволом био „*per tu*“ и који је прислушао живот космоса и казивао то – у хармонији са својом рођеном душом у лелујавим стиховима.

Primi ovu epistulu, pisanu polako, na dugu danu, kao znak pažnje i piši mi brzo, jer je tvoj list u ovoj samoći senzacija. Radujem mu se.

Штрајкачког одбора, добро знају да Андрић некад *јесте* имао *нешто* са политиком. Али он сада и себе хоће да убеди да је са политиком коначно готово, да себе на неки начин амнестира од револуционарне одговорности и окрене нови лист. Јер, његов пут био је на другој страни“ (Ђукић Perišić 2012: 146–147; ауторска истицања).

⁴⁰⁰ На примеру Хегеловог дискурса, промишљајући о употреби метафоре и вредностима њеног трошења у језику, Ж. Дериди говори о супротности између стварних и избрисаних метафора (1990: 27–28).

⁴⁰¹ Још је Д. Маринковић говорећи о експресионистичким мотивима у првим Андрићевим остварењима прибележио: „*Andrić se ne oslanja na zvuk i naglašeniji ritam, izbegava metaforu i utječe se diskurzivnom*“ (1984: 65; истакла А. П.).

⁴⁰² Да фрагментарни дискурс открива полемичну структуру, напомиње и Р. Ренгел, говорећи како гномама и фрагментима „*po njihovoj (relativno odvojivoj) naravi pripada zaustavljanje prijepora*“ (2018: 41; истакао аутор).

Volim te i pozdravljam (2000: 32;⁴⁰³ истакла А. П.).

Иако слутити себе под наслагама другости, младом И. Андрићу представља антрополошку тегобу и метафизички нечист простор, *бела душа* поседују моћ сенчења, придавања смисла упркос неминовном закону. У *Ex Pontu* пак темељ души задаје баштина других из прошлости (уп. Petrov 1968: 86–87):

Ја не налазим више ослона у мојој души која се одвећ раздавала. Ја тражим заборављене везе крви и сежем у простор, дозивам у помоћ снаге мртвих нараштаја.

И гле, као увек у часовима највећег искушења, ја видим, да ми у дну душе, под тврдом кором и сивим талогом празних ријечи и извитоперених појмова који тако брзо изневере, живе вјечне, несвјесне и благословене баштине дједова, који су тијело своје положили у стара расута гробишта, а једноставне и јаке врлине у темеље наших душа (2019/13: 21).

Сменивши слику интимне сабласти предачког, тамновилајетске заробљености у наслеђу крви, баштина дједова као врлина насупрот празноти речи и извитопереним појмовима, као темељита вредност у *нашим душама*, за мисао младог И. Андрића, свакако да је стекла поред симболистичког, матерлинковског⁴⁰⁴ обележја и карактер антиколонијалистичког става, политичког активизма који веру у преимућство родне припадности супротставља наметнутом империјалистичком поретку Аустроугарске монархије.⁴⁰⁵

Видели смо како се у стоичком мишљењу, а нарочито у касној стои М. Аурелија, давно пре филозофског пројекта П. Слотердајка који је у првом делу *Сфера* морфологију душе дефинисао као интерсубјективну, дубоко контактну просторност, показало да руководећи део душе зависи од демона (*δαίμων, deimon*), божанске честице у нама. Божанство, његов делић са којим суптилно делимо унутрашњи простор, а који нас води и пред којим морамо бити одговорни, како је то прибележио М. Фуко, јесте „принцип идентификације с Богом“, „императив да сопство види да је потекло из божанског разума“ (2003: 523), тј. други у нама коме дугујемо *обожење*.⁴⁰⁶ Међутим, и на овом месту морамо подсетити на помињани приговор који је П. Адо упутио М. Фукоу, а тиче се темељности концепта односа према себи. Пјер Адо, наиме, у тексту „Размишљања о појму 'култивисања себе'“ из студије *Духовне вежбе и античка филозофија* упозорава да фукоовска интерпретација стоичке бриге о себи, заснована на духовним вежбама, пребива не у

⁴⁰³ Писмо преносимо у оригиналној транскрипцији према издању Матице српске.

⁴⁰⁴ У есеју „Звезда“, М. Матерлинк бележи: „А са друге стране, знамо да мртви не умиру. Сада знамо да се они више не налазе око наших цркава, већ у свим нашим кућама, у свим нашим навикама. Да нема ниједне кретње, ниједне мисли, ниједног греха, сузе или атома стечене свести што се губе у дубинама земље; и да на најбезначајније од наших дела, наши преци устају, не у својим гробовима, где се више не померају, већ у дубинама нас самих, где увек живе“ (2007: 30).

⁴⁰⁵ Стијн Варваг у раду „'На границама цивилизоване Европе'. Аустроугарска текстуална колонизација Босне и Херцеговине (1878–1918)“ показује како се и унутар дискурса књижевности успоставља симболично утеловљавање Босне у Двојну монархију, при чему убеђење у цивилизаторску и културну мисију Хазбурговаца има посебну улогу (2007: 90–126).

⁴⁰⁶ Фукоово растварање стоичког сопства до оног другог – божанског у нама на темељу списа цара-филозофа води до закључка да веза са божанским не заузима централну осу бриге о себи као код платоничара. Надаље пак у промишљањима П. Адоа демон сасвим губи религијске конотације. Аутор *Унутрашње тврђаве* пише да је демон митска слика којом М. Аурелије, „у религијском тоналитету изражава апсолутну вредност моралне намере, љубави према моралном добру“ (2016: 184). На тај начин стоици су, закључује француски филозоф, из трансцендентности поретка моралне намере, на темељу ума који одабира добро, изједначили човека са Богом (Isto: 185). Са друге стране, Фредерика Илделфонс (Frédérique Idefonse), истражујући концепт демона у стоицизму, на страницама есеја „Le δαίμων dans le stoïcisme impérial“ супротставиће се Адоовом игнорисању религиозних значења, видевши стоичку душу *гостопримљивом* за ентитет божанског чије присуство омогућује *пролаз ка другом* (в. Idefonse 2012; рад је доступан на е-адреси: <https://books.openedition.org/editionsehess/2790#authors>).

индивидуализацији, субјективизацији каквом је хоће аутор *Археологије знања*, већ у „осећању припадности Целини људске заједнице и космичкој Целини“. Такву припадност, вели П. Адо, сажео је Сенека у четири речи: „Toti se inserens mundo' (*урањајући у целокупност света*)“, која на „коренит начин преображава осећање које можемо да имамо о себи“ (2015: 306). Једноставније, самоафицирање долази тек као демаркациона линија сепства спрам целине заједништва.

Сагледано из стоичке перспективе и потоњих линија фукоовске херменеутике и Адоове критике, метафизички потпис другости унутар душе, заснован на интериоризацији односа према Целини, а можемо рећи и знак *гостопримства*, са најширем онтолошко-онтичким импликацијама, андрићевско обликовања душеине судбине одвијало се и у знаку повесне одговорности пред *будућим*, јер присуство нерођених сучелице обавезује, рађава. На овај начин, готово есхатолошки изложена лицем пред самилошћу нерођених, експонтовска душа, из прикрајка, из оностраности жига, на хоризонту андрићевске имагинације, укорениће питање наслеђа, завештајности личносног⁴⁰⁷ које ће профилисати чин писања потоњих *Знакова поред пута – остављања знака за собом* као самоутемељења у екуменској заједници са другима. Најпосле, како је други, према речима Јулије Кристеве у *Љубавним повестима*, „само посредник расипања Другог у мени, мене у Другом као добру“ (2011: 201), Андрићева књижевност од *Ex Ponta* до *Знакова...*, говори *агатолошки*, о начинима учешћа у вишем добру – „доброти без граница којом бих хтио да некога обаспем, којом бих хтио да ме неко обаспе“ (Андрић 2019/13: 49) – о метафизичком обзорју и парусији књижевног писма која је исконски намењено свима, изнад сваке процедуралности строја демократије као несугласја и њених многообличких, неуспелих друштвено-политичких посвајања на тлу модерне Европе.

⁴⁰⁷ Слободан Владушић управо у тестаментарном, јововском писању проналази место опстанка субјекта, иако је на делу чудна иронија: „Како учинити могућим тестаментарно писање у Свету у коме је смрт протерана из простора видљивог? Има неке чудне ироније у томе што се као залога субјективности сада види метафора тестаментарног писања, која у свом дословном значењу упућује на конвенционалну форму писања, где се субјективна жеља изражава кроз један бирократизован функционални стил. Та иронија је, међутим, неопходна јер су сви други облици субјективног изражавања потрошени: поезија, као романтичарски излив снажних осећања, више није могућа јер је у међувремену развијена технологија производње осећања, па више није ни могуће разликовати субјективна осећања од оних објективних, произведених, која се никада нису ни искусила. То се исто дешава и са причом, која је уступила место медијској причи која више нема никакве везе са смрћу, у таквом контексту, јововско писање и мора бити само потенцијално писање, јер је окружено неразумеванем. Тестаментарно писање, далеко од сваке разиграности, мора у окружењу у коме доминира игра, деловати зачудно, сумњиво, анахроно, опасно и то не само онима којима није упућено, већ и онима којима је намењено. Па ипак, баш такво окружење и изазива тестаментарно писање, јер је то окружење у коме је присутна смрт која вреба субјект. Зато ће тестаментарно писање морати да на изванредан начин постане анти-виц: уместо да буде кретање од снажног очекивања ка ничему, тестаментарно писање треба да крене од ничега како би се завршило у напетости очекивања. То значи да оно мора да укључи реторичке потенцијале игривог писања, да активира необавезност и небрижност писања одвојеног од тела субјекта, како би у једном тренутку заварала Дискурс и, уместо њега, запањеним читаоцима понудила глас умирућег, али још *увек живог субјекта који блиским саопштава свој тестамент*“ (2010: 17–18; истакла А. П.).

Обликовање душе под маском текста Трагом поетичке метаноје И. Андрића

1. Песничка књига *Немири*?

Како је штампање књиге лирске прозе *Немири* уследило после приповетке „Пут Алије Ђерзелеза“, „која је наговестила један нови вид Андрићевог стваралаштва“, савршене артистичке грађе, пише Радован Вучковић у *Великој синтези*, она је „нужно морала да се нађе у неком вакууму код критике“ (2012: 141). К. Немац је сличног става. После објављивања прве приповетке, „која је пробудила нарочиту pozornost“, иако „компактнија и у estetskom smislu uverljivija od zbirke *Ex Ponto*, друга је Andrićeva zbirka naišla na puno skromniji odjek?“ (Nemes 2016: 123). Зашто? Да ли је шутња критичара, након претераног идолопоклонства у вези са првом књигом о којем говори Станко Томашевић у рецензији Андрићеве књиге, проистекла из нестанка песме у *Немирима*: „Pesma gubi spontanost, i prelazi u knjišku maniru“ (Томашевић 1921: 149, према Nemes 2016: 123). Синиша Кордић, уредник *Светског прегледа* који је и сам стварао, изрекао је поред Г. Крклеца неповољан суд о *Немирима*, али и о Андрићу као песнику, који то није, те је и његово дело из 1920. године „један тешко очаравајући покушај“ (143, цит. према Nemes 2016: Исто). За В. Глигорића, Андрић је у *Ex Ponto* потврђени песник, али у *Немирима*, „нема оног компактног поетског јединства“ које затичемо у првој књизи, „мање је унутрашњег сензибилитета, мање поетске ватре и непосредног у субјективној исповести“ (цит. према Вучковић 2012: 144). И Милош И. Бандић напомиње да се Андрић као песник у првим двома књигама исцрпео стваралачки поступак: „Исцрпла су се, по својој прилици, и искуства која су тај песнички поступак похрањивала“ (1963: 69). *Ex Ponto*, пише аутор монографије *Иво Андрић: законетка ведрине*, „је сав у рукама песника, у рукама онога ко жели да се повери, исповеда изјасни, да каже своју тугу, да саопшти своју истину, да заснује своју поетику“ (1963: 67).

Фрагмент „И што погледам све је пјесма и чега год да се такнем све је бол“ (2019/13: 82) уз „Епилог“ затвара *Ex Ponto*, али може ли песма из топографичности бола одговорити изазову живота кратковеког човека који протиче у слагању варке на варку, на тврдој земљи под вечним небом (Исто: 82), ако знамо да у *Немирима* искуство бола⁴⁰⁸ окупира инстанцу истине? Александар Јерков у есеју „Уводна разматрања о Андрићу и Европи“ напомиње да није најважнија ствар садржај самог одговора који је дат Господу у чијем имену и призову „постоји нека црта мистицизма западног хришћанства“, која „Андрићевим раним текстовима даје додатну димензију и посебну културноисторијску вредност“ израслу из дијалога са „целином традиције – хришћанске и теистичке, мистичке и патристичке, скептичке и

⁴⁰⁸ „Има дана и ноћи кад тајна испуни мој кут и посрнем као живинче крвавих уплашених очију, и заборавим све, и немам коме да се утечем, ни гласа да га зovem.

Јава и сан, као два огледала, додају мој бол једно другом.

Заспем мислећи на бол мога дана, онда га у сну доживљујем поновно и *сањам*, да је бол прошао, да није никад ни био, и весео сам и благодаран разалудна страха.

А кад се пробудим, гле, бол мој јучерашњи је на свом мјесту, као камен.

И све је истина.

И нема друге истине до једне: бола, ни друге стварности до патње, бола и патње у свакој капљи воде, и свакој власти траве, и сваком бриду кристала, и сваком звуку жива гласа, у сну и на јави, у животу, прије живота, а ваљда и после живота“ (2019/14: 43; ауторско истицање).

агностичке, а у њој посебно са историјом књижевности и филозофије“ (2020: 109), већ је поетички далекосежније што

Андрић стоји између књижевности слома и разочарања, књижевности трагања и губитка, и књижевности која бира живот и живост имагинације двадесетих година. То је епохална поетичка ситуација *Ex Ponta* и због ње ово дело није само прва књига великог српског писца, већ једно од првих епохалних поетичких решења изазова новог искуства европске књижевности: искуства у којем су се модернистичка усамљеност после симболизма, сплина и уклетости песника и криза песничког облика и изражајних средстава обелодањена у експресионизму као слом песничког облика, суочили са кризом европског света и сломом великих очекивања од науке и технике. *Ex Ponta* је оно место на којем се законитости симболизма/импресионизма, укрштају са законитостима експресионизма (Исто: 112–113).

Да се књижевна стварност код Андрића *експресионистички* заснива на искуству душе, писала је и Лидија Томић у есеју „Андрићево експресионистичко наслеђе“ (2012: 149), али је поетички врло сигнификантно што се криза песничког облика која настаје у поратном књижевном времену 20. века разрешила, како смо у претходном поглављу показали, унутар дискурзивне динамике саодношења фрагмента и песме у прози. Сам аутор, много година касније оставља неколике коментаре везане за избор овог модерног песничког облика. Први, познатији, налази се на страницама романа *Госпођица* док Петар Будимировић чита своје/Андрићеве песме у прози, приповедач примећује: „То је био омиљени облик песничког изражавања у том времену кад је све превирало од смелих замисли и набујалих осећања а нико није имао времена, знања ни стрпљења да тражи *прави и трајнији израз*“ (1981/3: 170; истакла А. П.). За нас је пак индикативнији аутоцензуриран фрагмент из припремног материјала *Знакова поред пута*:

Из овог столећа које се завршило 1914. године мој књижевни нараштај пренео је у овај нови век једну карактеристичну слабост лакомисленог и површног столећа пре Великог рата. Немамо стрпљења, снаге ни храбрости да чекамо да једна мисао сазри у нама ни да дело⁴⁰⁹ дође до свог правог облика. Као деца трчимо пред остали свет са сваком стварчицом коју нађемо поред пута. *Не сабијамо ткиво*, него развучимо шарене конце пред очима оних од којих очекујемо да нас разумеју и да нам се диве. Бојим се да ће нас у будућности по томе распознавати и да ће нам то остати као обележје (истакла А. П.).⁴¹⁰

Андрићевско рефлексивно усмерено писање тражило је, с једне стране, имагинативну и смислотворну зрелост мисли, а са друге, густ, збијен текстуални облик. „Ми увек скраћујемо. Природну епску опширност претварамо у нешто лирско“, писао је С. Винавер у *Мислима* (2012: 227, фрагм. 185), дајући не само песнички акценат микронаративном исказу већ и лирски дискурзивитет фрагментарном тексту. У фрагментарним праксама писања друге књиге, И. Андрић фрагмент поетички закономерно издваја у самостални, конституишући чинилац књиге, тежећи ка конвергенцији између времена, аутентичног тренутка записивања и вечности. Ова конвергенција, која је својствена поетикама фрагмента према П. Гаригу, дарује заслепљујући моменат када се у ефемерном, тренутачном открива вечно, бескрајно (1995: 68), попут јарког процвата и плама старе наговести у песми „Објављење“ (1919),⁴¹¹

⁴⁰⁹ Записано изнад оловком „једна мисао“, па прецртано.

⁴¹⁰ Прецртан и двоструко обележен фрагмент у латиничном дактилотексту налази се у фасциклама IA 389, на 8. и у IA 390, на 23. листу.

⁴¹¹ „Сенка у коју гледам, валовита као руб листа, / постаде свјетла и кратка. / Тад’ ми се ненадано опет стара наговијести јави. / Овај пут не преко звука / него из саме суштине развитка мене и свега, / из сивог бескраја

која наступа не више преко звука, већ из „саме суштине развитка мене и свега, / из сивог бескрајног времена“. Трагање за трајнијим изразом мисли у *сивом бескрајном времену* који је И. Андрићу највиша књижевноуметничка вредност резултат је, како је писао П. Палавестра у *Скривеном песнику* „трагања песниковог духа за правим обликом“ (1984: 158), трагања које је исповедну прозу и „интимну хронику његове душе“ довео до поетског уобличавања афористичког исказа (Isto: 159). Сагледана из ове перспективе, књига *Немира*, као успелија и формално кохерентнија, похрањује захтев трајнијег и еклатантнијег писања кроз текстуално и графостилематски освешћени фрагмент, али је хоризонт рецепције нерадо дочекао поновну Андрићеву *малу форму*. Тако Милан Богдановић у рецензији прве Андрићеве приповетке „Пут Алије Ђерзелеза“, испрва афирмативно, али врло одређено о естетском дохвату психолошких и филозофских фрагмента из *Ex Ponta* и *Немира* и њиховом месту у (очекиваном) будућем раду писца:

Иво Андрић је продужио да објављује и даље своје психолошке и филозофске фрагменте, који ће ускоро угледати света у Загребу. Те нове ствари показују све раније врлине Андрићева талента, и пуно нових. Поред несумњиве психолошке способности, лиризма, једне ретке стилске моћи, у њима се огледа и извесно филозофско схватање живота и друштва, које је оригинално, интересантно и не без дубине. Али ма колико да су то ствари од непорециве уметничке вредности, све је то ипак само литература фрагмената, и пријатељи Андрићева талента почели су били да изражавају сумњу у способност младога писца да замисли и изведе дело шире концепције, или, ако он ту способност заиста има, да је не потроши у распарчаним одломцима, који као да му постају манир (1979: 51).

Политика књижевноуметничког поља са маркираном периферношћу малих књижевних врсти наметнула је магистрални правац у рецепцији Иве Андрића, правац који естетски уважава, у смислу изузетних остварења, само велике, завршене епске форме. Отуда, и у другој половини 20. века код И. Тартаље у монографији *Приповедачева естетика* читамо:

У основи ако је *Ex Ponta* био мисаони дневник младог заточника – *Немири* су списатељска бележница човека који тражи своје место у свету: та збирка истрзаних мисаоних исповести, сећања, алегорија и парабола сва је саздана од скица, опита, духовног трагања (1979: 13).

Наравно, дискурзивно лежиште оваквих разматрања сконцентрисано је око идеала Књиге коју као да изневерава, понижава одбачена, недовољна форма збирке скица, која, на крају, ипак бива написана, штампана и читана, упркос меланхоличном оспоравању легитимитета естетске успелости/завршености.⁴¹² Како пише Ф. Сузини-Анастопулос, све књиге фрагмената прокажене у књижевној јавности за свеске, збирке, компилације провоцирају слободно одношење, јер уколико се читање темељи на слободи, „збирка фрагмената би била књига која не обавезује, не спутава, не ограничава“. Односно, у таквој рецепцији књига фрагмената се отвара као слободан низ фрагмената, при чему, упозорава

времена / један трен се оплоди, плану и процвате јарко: / Да, живим у тескоби и тами. / Ал' заборављен нисам, тако добар домаћин, / кад му се роди првенац, / наљева суд добра вина, / печати и закопава га, / да лежи годинама, све до синовљеве свадбе, / и чека дан весеља. – / И опет стара наговијести / Толика радост брижну, да све поплави, / препуни, подиже небо и сад се прелива, / дажди по свима свијетовима“ (2019/15: 105).

⁴¹² Примера ради, Миливој Павловић поводом Винаверових *Мисли* записао је: „У овој књизи, која броји 250 мисли, осећа се при читању готово сваке један још несталожен дух, чије мисли дрско и енергично избијају на површину, али које међусобно долазе у конфликт и једна друга потиру. Наравно Ларошфуко, па и Божа Кнежевић, још су врло далеко и врло високо. Узмимо само овог последње: његове мисли представљају *одломке и отпатке* једног система и, пошто им тамо није било места, добиле су афористичку форму и скупљене уједно“ (2012: 482; истакла А. П.).

ауторка, ни ову „слободу“ низа не треба схватити као апсолут, већ релативно, као „добровољно одступање од прогресивног и строгог логичко-каузалног поретка“ (1997: 74⁴¹³). Књиге попут друге *мале* Андрићеве (уп. Тартаља 2006: 29), с једне стране, успостављају, дакле, лекционистички модел *отворене* и *егалитарне* форме (Isto), при чему, под отвореношћу подразумевамо ону нарочиту гостопримљивост књижевности за туђи смисао – простор у који може да се уђе без насиља.⁴¹⁴ Но, са друге стране пак такве књиге остају неповратно изложене разноликим политикама читања, које најпре диктира центрипетална, социо-културна структура књижевноуметничког поља где је традиционално афористички, фрагментарни исказ тек отпадак, *опало лишће* са великог разгранатог литерарног стабла. Како бисмо изашли из зачараног круга малих форми и априорне естетске нише под којом је ово дело *мање успело*, сагледаћемо *Немире* у дискурзивној, модернистичкој динамици фрагментарних пракси писања и лирског облика. Односно, начинићемо поетички за/окрет према присуству песничког ткива у процесима фрагментације која настаје, како бележи М. Мијсиловић, „онда када је изражена потреба за појављивањем и дефиницијом нове структуралности која тек долази и која се 'назире' – у пољу дестабилизације, у претхаотичном или метастабилном стању“. Ако су *Немири* и даље песништво, да ли фрагментарност као израз експресионистичке кризе песничког гласа деконструире позицију лирског субјекта, *маске* под којом је окупљена лирска самосвест? У том смислу, посебно је драгоцен песнички послератни дијалог Милоша Црњанског и Иве Андрића.

Песнички (после)ратни дијалог Милоша Црњанског и Иве Андрића имао је већ неколика рецентна књижевноисторијска и поетичка проматрања у српској науци о књижевности. Најпре, монографија Јована Делића *Мост и жртва* (2011) отвара, између осталог, питање андрићевског *етеризма* као најаве Црњансковог потоњег суматраизма. Аутор у поглављу „Милош Црњански и Иво Андрић у лирском дијалогу“ анализира песму „Етеризам“ коју је Милош Црњански посветио „Другу Иви Андрићу“, као и приказ који је написао о *Ex Pontu* за ревију *Књижевни Југ*, у кључу каснијих Црњанских аутопоетичких одредница, где је посебице истакнут пасус о етеризму, о том „поетичком програму у малом“ (Делић 2011: 182). Такође, Ј. Делић у песми Иве Андрића „М. Цр.“ из 1922, која је објављена тек постхумно, проналази тачке књижевноисторијског, поетичког заједништва, и то у позицији оспоравања, полемика. Јер, међу последњим стиховима остављено је: „свуда код људи отпор и распре изазивамо“ (Андрић 2019/15: 114):

Не заборавимо – Андрић је један од наших првих „версолибриста“ и, по нашем осјећању, наш најбољи пјесник у прози, ма шта о томе мислиле књижевна критика и књижевна историја. Преводацац Волта Витмена, он је био познавалац и љубитељ библијског и модерног версета; пјесник који је прије Црњанског креативно оспоравао везани стих. По широком поимању поезије, по мијешању жанрова, по отварању пјесме у прози, причи, есеју, путопису, Иво Андрић је у својој младости авангардни пјесник, и то велики, још увек непрочитан пјесник. Наведени стих о отпорима и распрама јесте стих гдје се

⁴¹³ „Le « libre » enchaînement des séquences. — Il y a certes quelque abus à parler de « libre » enchaînement puisque, lorsque les auteurs décrivent métaphoriquement le régime interne des ensembles fragmentaires, toutes les images requises renvoient à un certain type de disposition. Mais cette « liberté » de l'enchaînement est à comprendre non pas comme un absolu – d'ailleurs en soi infigurable — mais relativement, comme un écart volontaire par rapport à un ordre progressif et strictement logique, obéissant essentiellement au principe de causalité. Toutes ces figures ont en effet en commun d'être « ouvertes » et « égalitaires »“.

⁴¹⁴ Фридрих Шлегел у 336. фрагменту *Атенеума*, говорећи о фигурацијама самоописивања, између осталог, каже:

„Човек треба да се приказује као уметничко дело које изложено у слободном простору, свакоме допушта приступ, а ипак у њему уживају и разумеју га само они који са собом доносе смисао и који су за то припремљени. Он треба да стоји слободно и покреће се саобразно својој природи, не питајући се ко га посматра и зашто. Та спокојна простосрдачност заслужује заправо име саме отворености: јер отворено је оно где свако може да уђе а да није потребно никакво насиље“ (2021: 83).

Андрић и Црњански двадесетих година поетички подударају. Није Црњански наиван кад Андрића сматра својим ближњим, другом и етеристом (Делић 2011: 192).

У књижевноисторијском смислу, пратећи линију генезе српског стиха двадесетих година минулог века, Јован Делић задаје такву интерпретативну перспективу где се рано Андрићево дело указује као дискурзивна платформа на којој се најављују, а донекле и исписују, задају, поетичке линије Црњансковог стварања. Прецизније речено, рецепција Иве Андрића у српској књижевности у тренутку када се послератни центар књижевноуметничких збивања премешта из Загеба у Београд, 1919. године, обележена је Црњанском поетиком читања са страсном модернистичком мером⁴¹⁵ наглашавања слободног стиха, тражења ритма и *израза душе* мимо предратних версолошких узуса и литерарних укуса.⁴¹⁶

Међутим, опширни опис Иве Андрића као етеристе у приказу књиге *Ex Ponto* из 1919, вели М. Ломпар, „нема много везе са Андрићевом поезијом нити са његовом духовном физиономијом, јер он тешко да би спадао у *етеристе*, али је веома лако уклопив у поетику Црњанског“ (2018: 33; ауторско истицање), јер „као да у Црњанском односу према Андрићу постоји особена двострукост: он снажно наглашава уметничку вредност *Ex Ponto*, док истовремено настоји да ову песничку књигу ситуира у сопствени песнички круг“ (Исто). Како поетички круг Андрићевог стваралаштва 1919. не може бити и пут М. Црњанског, већ само лекционистички трансфер аутопоетичких садржина, студија Мила Ломпара *Милош Црњански: биографија једног осећања* из 2018. године проблематизује и, у одређеном смислу, заострава питање поетског дијалога М. Црњанског и И. Андрића, отворивши га унутар поља културне политике, њених линија моћи и рецепције, а мимо дискурса лирских, пријатељских посланица. Прецизније, песму „М. Цр.“, коју је И. Андрић посветио М. Црњанском, аутор тумачи на фону стилизоване, неистините блискости:

У песми је Андрић стилизовао једну блискост са Црњанским која је – у значајној мери – неистинита, па се отуд може потражити и интиман и ироничан тон у њој. Интимност свакако пребива у меланхоличној стилизацији, јер она припада обојици песника: „Остарићемо, што од година, што од бурна живота.“ Овај мотив пролазности, који обезбеђује интимност у доживљају заједничке – као другарске, генерацијске, књижевне – судбине, добија свој контрапункт у садашњем осећању живота које се показује као заједничко: „Сада и још за дуго, воља да се / срдимо, волимо, грлимо, бурно ломимо, / свуда код људи отпор и распре изазивамо.“ Ово упризорење *садашњости* – ако се узме у обзир време када је песма настала [1922. годину; додала А. П.] – не може обухватити Андрића, већ се односи *само* на Црњанског, јер само он – не и Андрић – изазива отпор и распре (Ломпар 2018: 35–36; ауторско истицање).

Надаље, сагледавајући однос двојице песника доследно као однос између традиционалног модернизма, на чијој страни је И. Андрић, и авангардних стремљења и побуне (уп. Јерков 2005: 273–275), где је М. Црњански, аутор га дефинише као облик *интеркултуралног односа*: „однос који култура успоставља у времену под дејствима како друштвених тако и уметничких сила“ (Ломпар 2018: 36). У судару аутсајдерског и централног у српској култури, Милош Црњански је *већ* у послератном периоду, наглашава аутор у поглављу

⁴¹⁵ О лирици Милоша Црњанског као изливу поетичког гнева унутар хоризонта високог модернизма видети Јерков 2010: 265–286.

⁴¹⁶ О поетичко-естетичком преплитању етеризма и суматраизма у стваралаштву И. Андрића и М. Црњанског говорили су још: Ала Татаренко у тексту „’Како је све у вези на свету’: теорија суматраизма у књижевној пракси“ (2013: 40–60), а потом и у раду „Поезија као исповест нове ере: суматраизам Милоша Црњанског“ (2014: 292–309), те Милан Потребић у раду „Трагом Андрићеве стваралачке револуције у збиркама песама у прози *Ex Ponto* и *Немири*“ (2018: 97–114).

„Зачудно дете“, инфериоран у односу на Андрића, те отуда и преиспитивање њихове (истинске) блискости⁴¹⁷ и песничког поистовећивања на темељу стихова „М. Цр.“ Да су песничке и поетичке стазе М. Црњанског и И. Андрића у бити радикално раздвојене, Мило Ломпар показује и на основу њихове преписке која је штампана у два наврата у *Свескама Задужбине Иве Андрића*, 1986. и 2000, а потом и у првој књизи *Преписке* Милоша Црњанског,⁴¹⁸ подвлачећи инфериорну позицију М. Црњанског у пријатељству са И. Андрићем.⁴¹⁹ Но, сва интерпретативна настојања да се о песничким и књижевноисторијским судбинама М. Црњанског и И. Андрића просуђује на основу епистоларне грађе из архива, упркос њиховој драгоцености, одређена су *историографским недостатком*. Наиме, главнину преписке чине писма која је Милош Црњански слао Иви Андрићу, а И. Андрић их, заједно са другом грађом, сачувао, док Андрићева писма у Црњанској заоставштини нису сачувана. Нама је Андрићев говор доиста обележен *ћутањем* (уп. Ломпар 2018: 56–57), али најпре ћутањем које остаје за чињеницама што су избегле архивски задатак. Познат нам је само садржај разгледнице коју је И. Андрић упутио М. Црњанском из Рима 12. 6. 1920, коју М. Ломпар у свом раду не узима у разматрање.⁴²⁰ Текст на разгледници⁴²¹ је, међутим, важан јер показује, између осталог, читалачку пажњу са којом је И. Андрић пратио Црњанскова дела, релативизујући оштрину са којом је постављена теза о једностраном пријатељству:

⁴¹⁷ Г. Раичевић у студији *Агон и меланхолија. Живот и дело Милоша Црњанског* пријатељство М. Црњанског и И. Андрића такође види као једнострано: „Љубавне’ елементе могли бисмо пронаћи и у писмима које је Црњански слао човеку којег је желео за пријатеља, али који се том једностраном пријатељству изгледа упорно и вешто опирао – Иви Андрићу. Бринући непрестано о Андрићевом крчком здрављу и тешком животу у Риму – где је овај отпутовао као службеник Министарства иностраних дела – Црњански доживљава младог босанског југословена као свог саборца у рату и против ’старих’, те се, пошто је одушевљено написао критику *Ex Ponta*, брине и ангажује и за друге његове ауторске творевине“ (2021: 141).

⁴¹⁸ Мирослав Караулац је за штампу приредио шест писама М. Црњанског Иви Андрићу за 4. број *Свезака...*, док је Биљана Ђорђевић 2000. припремила епистоле из Личног фонда Иве Андрића (Архив САНУ) које је Црњански слао од 1918. па до 1939. године. Сређујући преписку, Биљана Ђорђевић напомиње да постоји изразит прекид у кореспонденцији писаца: „Занимљиво је уочити да је преписка заправо прекинута 1939. године и да пауза траје све до формалног телеграма поводом смрти Андрићеве супруге“ (Ђорђевић 2000: 39). Целокупну преписку доносе Миливој Ненин, Ранко Поповић и Горана Раичевић у првој књизи *Преписке* Милоша Црњанског (2022). Миливој Ненин је поглавље „О доследности и још понечем“ књиге *Стењак Црњанског* посветио кореспонденцији између двојице уредника *Књижевног Југа*, аутора *Ex Ponta* и писца *Дневника о Чарнојевићу* – в. Ненин 2020: 69–77.

⁴¹⁹ „У писмима има разних трагова инфериорности. Прва писма, из 1918. и 1919. године, имају конвенционалну и куртоазну етикецију – ’драги г. Андрићу’ – коју ће сменити нешто непосредније ословљавање, попут синтагме ’драги пријатељу’, да би се већ 1920. године Црњански у приснијем обраћању ’драги Андрићу’ – прикључио општој и неподељеној привржености света у односу на свог сабеседника. Отуд у писму из Београда, од 21. марта 1920. године, пише: ’Знао сам да ћу Вас у даљини јако волети. Чистији сте ја Вас љубим.’ А у писму из Дубровника, од 3. августа 1921, он се потписује: ’Опет Вас воли Црњански’, из Панчева 12. фебруара 1922: ’Воли Вас Црњански’, и из Дубровника, 5. августа 1925: ’Воли Вас Црњански.’ Ова скривена инфериорност у обраћању, присутна у облику хотимичне интимности и препознатљива у часу када је упоредимо са конвенционалним потписом ’Ваш Црњански’ из првих писама, постаје још упадљивија ако се осврнемо на непрестане молбе Андрићу да ревностије учествује у преписци“ (Ломпар 2018: 54–55).

⁴²⁰ Симптоматично је да аутор монографије *Милош Црњански: биографија једног осећања* не помиње ни Црњанском тромесечни боравак у Риму 1921. године, када ће посетити Андрића и када ће они заједно путовати у Фиренцу, већ помиње само службу, апропо Црњанских молби из писама „нађите ми неко место у Риму“: „[...] Црњански је дошао на службу у Рим са закашњењем од осамнаест година – у време када је Андрић давно већ напустио град у који су одувек водили сви путеви“ (Ломпар 2018: 57–58; истакла А. П.).

Податак о Црњанском боравку у Риму наводи Б. Ђорђевић уз писмо М. Црњанског (в. Црњански 2000: 51) као и Г. Раичевић: „На путовању кроз Тоскану у пролеће 1921. године (пошто се у Риму срео са Ивом Андрићем), почиње нова етапа Црњанског стваралаштва“ (2022: 174).

⁴²¹ „Разгледница се чувала у Легату у НБС под сигнатуром МЦР П/2/2, али међу писмима није пронађена“ (Ненин и др. 2022: 95). Ауторка ових редова такође није имала увид у оригинал, па текст преноси на основу издања из *Свезака Задужбине Иве Андрића* (2000), односно *Књижевних новина* (год. 45, бр. 872–873), где је текст за штампу припремила Јасмина Нешковић.

Za g. Crnjanskog

Dragi prijatelju,

Šaljem Vam ovu divnu figuru, malo sećanje na Raffaella i mnogo pozdrava. Ovih dana čitah Vaše pesme „Vetri“, „Pozdrav“, „Srp na nebu“; ne možete zamisliti kako su silno na mene dejstvovalе. – Šta radite sada? *Zašto ne pišete?* Ja sam dobro, iako hramlјem sa zdravlјem. Učim bez prestanka učim, to je reč koja najbolје karakteriše moj sadašnji položaj. Mnogo sam sâm, ali mi je dobro. *Htio bih da čujem za Vas.* Šta je sa knjigama, mojom i Vašom? Vaša novela se još prevodi. Ovde je prolјeće s naglim kišama, lepим ženama, glavobolјom i finansijskim brigama. Pozdravite sve naše zajedničke znane i *javite mi se skoro.*

Vaš

Ivo Andrić (Црњански 2000: 46; истакла А. П.)

Иако је у српској књижевности данас тешко говорити о Милошу Црњанском и Иви Андрићу а не ставити их на културнополитички или какав други тас (Ненин 2020: 69–71), говорити, дакле о њиховом поетичком кругу мимо устаљених и очврслих биполарних позиција у оквирима српске културе, њихов поетски дијалог тражи реконтекстуализацију *локације саморазумевања*, у смислу рекреирања значењских релација између знака и контекста. Јер, напоменуће Марко Јуван на страницама *Науке о књижевности у реконструкцији*:

Књижевно дело је, да још једном позајмим успешну формулацију Стивена Малејнија „форма и форум за културну праксу“; текст, као један од облика, односно локација споразумевања, увучен је у друштвени оптицај значења, у трвења и преговарања, преко којих се одржава и прерасподељује и политичка моћ (2011: 144).

Један од оријентира у интерпретативним меандрирању између *форума* и *форме* била би и лична историја читања М. Црњанског и И. Андрића која их повезује, нарочито за време Првога рата и у поратним годинама, као сараднике и уређиваче *Књижевног Југа*, те припаднике Групе уметника коју су основали књижевници окупљени у *Москви* (в. Ненин 2020: 69–88; Црњански 1999б: 102–111). М. Црњански је, нема сумње на основу епистола и приказа, читалац раног И. Андрића, а аутор *Немира*, премда није написао приказ збирке прича *Приче о мушком* (в. Ненин 2022: 69–88), био је упознат са *Маском*, *Лириком Итаке*. (У Личном фонду И. Андрића под редним бројем 1627, на последњем листу стоји Црњанскова песма „Принциповом Споменику“, у издању *Лирике Итаке* преименована у „Спомен Принципу“, коју је Црњански послао И. Андрићу из Иланце 13. 2. 1919.⁴²²) Да Андрићево читање не јењава са поратним годинама, потврђују важнија издања М. Црњанског која се налазе на полицама личне библиотеке Спомен-музеја Иве Андрића: *Света Војводина* (Београд 1919; сигн. IV–609), *Књига о Немачкој* (Београд 1931; IV–611), *Конак: драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге: у пет слика* (Београд 1958; IV–608), *Итака и коментари* (Београд 1959; IV–2539), *Три роете* (Београд 1965; IV–494), *Лирика. Проза. Есеји* (Нови Сад / Београд 1965; IV–2607/1), *Србија. Сеобе. Ламент над Београдом* (Нови Сад / Београд 1965; IV–2607/2), *Сеобе* II–III, *Сабрана дела*, књ. II–III (Београд 1966; IV–2517/2–3), *Поезија. Сабрана дела*, књ. IV (Београд 1966; IV–2517/4), *Проза. Сабрана дела*, књ. V (Београд 1966; IV–2517/5), *Путониси. Сабрана дела*, књ. VI (Београд 1966; IV–2517/6), *Код Хиперборејаца. Сабрана дела*, књ. VII–VIII (Београд 1966; IV–2517/7–8), *Драме. Сабрана дела*, књ. IX (Београд 1966; IV–2517/9), *Есеји. Сабрана дела*, књ. X (Београд 1966; IV–2517/10), *Роман о Лондону* I–II (Београд 1971; IV–2518/1–2), *Лирика. Проза. Есеји* (Нови Сад / Београд 1972; IV–2343/1), *Србија. Сеобе. Ламент над*

⁴²² „Sad kad i otmeni i čisti Dučić sa Krfa peva smešne ditirambe Dušanu i Nemanjićima, koji su bili isto ona feudalna i u najbolјem slučaju shakesperska gospoda, pod kojim je narod isto tako jadao od gada, kao i svud, ja *sam Vam poslao*, meni lično dragu pesmu, 'Spomeniku Principovu'.

Nadam se da je Vi razumete“ (Црњански 2022: 71; ауторско истицање).

Београдом (Нови Сад / Београд 1972; IV–2343/2), те студија Николе Милошевића *Роман Милоша Црњанског* (Београд 1967; IV–2590). На страницама четврте књиге *Сабраних дела* М. Црњанског из 1966. Иво Андрић обележава, подвлачи како стихове *Лирике Итаке* тако и њене *Коментаре*,⁴²³ док у првом тому *Романа о Лондону* из 1971. обележава поједине синтагме, реченице. Са друге стране, вољом писца и/или стицајем животних околности, на полицама Легата Милоша Црњанског није сачувано нити једно издање Андрићевих књига.⁴²⁴

Разносмерне везе и читалачке рукавце које И. Андрић обликује читањем М. Црњанског, међутим, не описују само фактографски садржај пишчеве лектире већ су, у једном значајном смислу, прилог личној историји читања, поезици читања, разумевању литерарне трансакције унутар еруптивне зоне семантичких чворишта у пресеку стваралачког мишљења и текста. Другим речима, Андрићеве маргиналије одају присутност дела Милоша Црњанског у деликатној, интимној сфери имагинације, читалачког искуства, његовог виртуелног, хетерокосмичког наратива. У том смислу посебно је индикативан примерак књиге *Љубав у Тоскани* (Београд 1930; IV–610) са потписом М. Црњанског и датумом 10. XI 1930, на којој је аутор *Проклете авлије* оставио маргиналије у облику подвлачења,⁴²⁵ штриклирања, вертикалног обележавања пасуса и сл. И док дописнице М. Црњанског И. Андрићу већ средином двадесетих година 20. века одају „свест о дистанци“ (Ломпар 2018: 59), показујући „сентиментално сећање као ознаку да је блискост заувек прошла: ’како је то страшно већ Вас се и не сећам сасвим’“ (Исто), маргиналије као транскрипт Андрићевог читања *Љубави у Тоскани*, оно графички архивирано из неухватљивости читања, одају деликатну приврженост Црњансковој реченици, ритму, динамици опросторавања, модром даху Св. Катарине што је „као неки платонизам“ (Црњански 1930: 78; Андрићево подвлачење) који натапа језик. Читалац *Љубави у Тоскани* који је 1920. у фрагментима *Немира* записао: „Зар није душа мирисних крајина у мени? – Јер, ко мени даје та велика виђења силних шума и бијелих градова са ведрим зраком и далеким небом по ком ја, као звијезда у луку, путујем, а са руку ми сјај пада. / Боли ме јер само слутим“ (2019: 61), између осталог, издваја:⁴²⁶

Зар сад кад видим благу, изванредну наду, финоћу бивања свега што ће бити, сребрну мрежу над светом, тако лаку, зар сада да клонем, опет у тамну и тужну језу телесну? Провидан свет, тишину душе белу као снег, шум листића што се стресају, видех и чух, још јуче, по хладним иконама Девојке. Зар се није чинило да престаје жудња, док оштри облици звезда, воље и ума, светле и трепере као лед, у коме је заувек мир? Чини ми се да сам у очима сјединио све дубоке и страсне биљке душе, да у једно благо зеленило зарасту, што ће се љуљати одсад без шума, као испод вода, из којих не могу изаћи (Црњански 1930: 75–76).

док ће у стиховима „Моје песме“ обележити њу – душу: „Само у сну, ко Месец бледа / и тако ко он невесела / по свету блуди“ (1966: 66; Андрићево подвлачење).⁴²⁷ Црњанскова прозирност света и феномен етеричности дубоко је скопчан са појмом душе, њеним опросторењем, процесима онтополошке и/или онтотрополошке градње, који, попут опне, интимно обавијају материјални свет из дубина, ништећи ишчашеност његове форме.

⁴²³ Да је И. Андрић био пажљив читалац М. Црњанског у последњој деценији живота сведоче и уочене штампарске грешке, коректорске исправке које оставља приликом читања.

⁴²⁴ Светлана Јанчић је 1995. припремила за штампу *Каталог личне библиотеке Милоша Црњанског* (Београд: Народна библиотека Србије), док је фонд Андрићеве библиотеке доступан још увек мимо увида шире културне јавности и читалачке публике.

⁴²⁵ Поред реченице на 77. страници путописа „Па ипак има заљуљано крило, па ипак игра, са цветом у руци“ И. Андрић је прибележио „стих“. Ово је уједно и једина текстовна маргиналија коју је И. Андрић забележио читајући Црњансково путописно дело.

⁴²⁶ Пасус је обележен графитном оловком по десној, односно левој маргини.

⁴²⁷ Строфа је издвојена вертикалном линијом, повученом хемијском оловком на левој маргини.

Својевремено је М. Црњански записао, говорећи о слободном стиху у истоименом есеју из 1922. године, како је он „[...] са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења, нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза. Он одбацује све и оставља душу саму“ (Црњански 1999а: 27). Црњансково побуњеничко напуштање риме коренило је, дакле, у једном далекосежнијем, антрополошком, па и антропоетичком⁴²⁸ гесту превођења психичких закона у метрику модерне лирике, гесту борбе за усвајање новог ритма и израза који одбацује све, остављајући *душу саму*. Тек тада, када је сама душа оприсутњена песничким језиком, када је лирски ритам „јамб и трохеј душе“, тек тада почиње „ново доба наше версификације“ (Исто: 29, 30). Милош Црњански овде понавља онтолошку потребитост симултаности душе и писма о којем је неколико година пре њега писао В. Розанов:

Тајна писања састоји се у вечитој и спонтаној душевној музици. Ако ње нема, човек може само да »направи писца од себе«. Али он није писац...

.....
(2005: 16)

До душе се, дакле, понире спиритуалним линијама полусна, линијама које су задане метафизиком присуства, трансценденталним дослухом говора и повлашћеног простора унутрашњости бића. Хегелијански говорећи, унутрашња субјективност полаже право да у материјалности ритма, стиха *опажа саму себе* (уп. Hegel 1975: 428) и као такву је, из традиције западноевропске естетичке мисли, метафизике присуства, деридијански говорећи, М. Црњански претпоставља у апотеози слободног стиха. Са друге стране, у експонтовском стиху, записао је Милош Црњански 1919. године за гласило Срба, Хрвата и Словенаца, „[...] никад се у нас по версу није тако широко разливала душа, као у њега“ (1999в: 275). Да од степена појавности душе зависи модерност стиха, Милош Црњански писао је и у чувеном есеју „За слободан стих“ (1922):

[м]истицизам, футуризам, и све друго, динамично или сасвим спиритуално изражено, у свим гранама уметности и књижевности у Европи задњих двадесет година пре свега није случајно.

[...]

Најновије доба је прихватило слободан стих. Живот је други а у њему је и уметност заузела ново место. Па и лирика. Логично је да се траже нове форме.

Модерна уметничка лирика се чита. Оно је сублимно уживање, и слободан стих, са својим ритмом полусна сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења, нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза. Он одбацује све и оставља душу саму. Пљускање сладуњавих рима није више нужно, и смета (1999: 68–71).

У излагању аутора *Лирике Итаке* напуштање риме попримило је карактеристике акције, борбе за усвајање новог ритма и израза који *одбацује све и оставља душу саму*. Тек тада, када је сама душа оприсутњена песничким језиком, тек тада почиње „ново доба наше версификације“ (Исто: 27). Међутим, настојање Милоша Црњанског да реформише простор песме, њену текстовност, текстуалност и право на нови метрички поредак, премда прати авангардна струјања, према мишљењу Александра Јеркова суштински је (високо)

⁴²⁸ Термин је дефинисан према Слотердајковој употреби појма „антропотехнички“; о томе у Sloterdijk 2015: 19–20.

модернистички профилисано.⁴²⁹ На хоризонту естетичке мисли, стихови *мало нове песме* управо њеном онтолошком, кореним везаношћу за модернистичку парадигму настављају хегелијанску и, дубље, аристотеловску, традицију профилисања предела лирике као сведочанства унутрашње субјективности. Фукоовски речено, облик послератног Новог у пољу српске књижевности остаје парадоксално одређен, затворен простором *дискурзивне решетке* наслеђене епистеме где је аристотеловско поверење у једнакост гласа и душе предодредило европску западну мисао на логоцентризам. С овим у вези, Жак Дерида у есеју „Крај књиге и почетак писма“ примећује како је аристотеловски гест⁴³⁰ допринео конституисању тоталности једне историјско-метафизичке епохе и конвенционалног односа према писму у западноевропском мишљењу: „Чувствовања душе, која природно изражавају ствари, конституишу једну врсту универзалног језика који отуда може да се сам од себе надмаши. То је етапа прозирности“ (Derida 1975: 89). Отуда када М. Црњански у завршној строфи „Пролога“ *Лирике Итаке* остави:

Али: или нам живот нешто ново носи,
а душа нам значи један степен више,
небу, што високо, звездано, мирише,
ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
ђаво носи. (1966: 14),

он поетички исписује вољу зачињања *једног степена више* на дискурзивним лествицама конституисања значења душе, са једне стране и Новог, са друге, мимо литерарних конвенција. Посебно је занимљиво што Станислав Винавер, говорећи о стваралаштву И. Андрића у тексту „Манифест експресионистичке школе“, наглашава:

Андрић види у свакидашњици неке „чини се“ могућности, које од ње стварају поезију и филозофију, не преображујући је. Ти песници, унели су у стару васељену, нашу нову душу, и хоће да нас увере: да *стара васељена има нову душу*, и да се ништа не мора мењати – јер све има, јер све може имати нову душу, ако ми само захтемо (истакла А. П.).

Међутим, потреба за новим као гест модернистички засноване свести завршава се у акутној напетости недовршивости поетичког пројекта. Још, у завршним стиховима осме песме Бодлеровог „Путовања“,⁴³¹ подсећа С. Ронжје, појам новог остаје „заглављен између

⁴²⁹ У есеју о поезији Милоша Црњанског, „Естетика невеселог (Поетички систем и рани стихови Милоша Црњанског)“ промишљајући о поетичком преокрету у *Лирици Итаке*, А Јерков бележи: „Нови стихови убијају старе, удворичке риме, ломе отмене метре који клопарају на ветру, све се мења у духу новог доба и великог, неодољивог, модернистичког поетичког гнева. Величина Црњанског, *без обзира на Крлежу и Турчина*, како би се могли продужити његови стихови из 'Пролога', стихови о *слави поетика*, величина је једне туге живота и једне потребе за Новим које, чак и ако се не може пронаћи, осим као *мало ново*, мора бити тражено (2010: 269; ауторска истицања)“. Но, М. Црњански суочен са немогућим, апоретичним лицем Новог, дакле ипак наставља потрагу, и то са „великим поетичким гневом“ (Isto).

⁴³⁰ „Ако се за Аристотела, на пример, звуци које емитује глас (**tà en tê phonê**) симбол стања душе (**panthémata tés psihês**), а писане речи симбол речи које емитује глас, онда се глас произвођач **првих симбола**, у битној и непосредној близини односи с душом. Произвођач прве ознаке, он није само једна проста ознака између осталих. Он означава »стање душе« које само одражава или промишља ствари по природној сродности. Између бивствовања и душе, ствари и чувства, постојао би један однос превођења или природног значења, а између душе и логоса – однос конвенционалног симболизовања. А **прва** конвенција, која би се непосредно односила на ред природног и универзалног значења, производила би се као говорни језик. Писани језик утврђивао је конвенције везујући између њих друге конвенције“ (Derida 1975: 89; ауторска истицања; уп. Derida 1976: 19).

⁴³¹ „Окрепи, отров свој нам улиј! Толико жари тај плам мозгове наше да знамо само ово;
Напред у амбис, у Рај ил' Пакао, шта мари!
да на дну Непознатог да нађемо нешто *ново!*“ (Бодлер 1975: 150; изворно истицање).

неопходности и немогућности“, уносећи у његово искуство апоретичност и негативност (2008: интернет). Отворен радикалном дисконтинуитету проблем новог, у нешто ужем смислу, преноси се и на фрагментарност. Наиме, како појашњава М. Мојсиловић фрагмент као оно што се „расипа, одлази и нестаје“, појављује се „као ново (друго). То дословно значи да иако искидан, прекинут или онемогућен, фрагмент увек опстаје и наставља свој нови и други живот“ (2021: 62).

Са хоризонта апоретичности Новог ка коме Црњанскова поезика есплицитно стреми, а андрићевска иманентно постулира унутар пракси фрагментарног писања, унутар онтолошког пробаблизма дискурзивних граница, надаље отворићемо неколика дијалошка места између *Лирике Итаке* и *Немира*, враћајући се не поетичкој стварности етеризма и његовом књижевноисторијском разумевању у пољу српске књижевности као протоформи суматраизма, већ изворном напору бића да душом прожме свет, те диспозитиву слободног стиха и фрагментарног исказа који такав напор обликује унутар искуства модернистичког субјективитета и његових (нових) песничких облика. Напоследку, строго књижевноисторијски говорећи, те 1919. године када је *Лирика Итаке* објављена, а највећи број фрагмената *Немира* штампан на страницама *Књижевног Југа*, *Мисли* и *Југословенске њиве* док је рукопис за штампу завршен, према речима Мирослава Караулца, у Сутивану,⁴³² Милош Црњански и не говори о суматраизму, већ о *послератној књижевности* повратника са ратишта и из заробљеништва.

У истоименом есеју, који је Милош Црњански писао 1929. године за *Летопис Матице српске*, раздобље од 1919. године до 1929. у српској књижевности описано је као „неповратно доба борби и илузија, које још нису завршене и које се нису испуниле“ (1999б: 87). Познато је да је М. Црњански 1919. намеравао да, вративши се у Београд „непролазни, пун крви, као срце“ (Исто: 97) поново покрене *Књижевни Југ*, и тиме обезбеди континуитет са оним што је започето у Загребу. О нужности одржања континуитета у поратној књижевности говорио је и Иво Андрић у тексту „Књижевност и рат“, наглашавајући како је главни задатак савременог књижевног стваралаштва „[о]држати континуитет негдањег душевног живота, спасити идеале своје младости који ево постају идеали целог народа, и пренети их кроз ову поплаву зла и страдања у боље дане“ (Андрић 1981: 300). Међутим, како сведочи М. Црњански, већ у пролеће 1919. „Загреб се био изменио. Политичка дрека заглашила је читаоце и претплатнике. Редакцију су разнели догађаји. И мој покушај да у Београду нађем књижевне потпоре остао је безуспешан“ (Црњански 1999б: 99). На другој страни, Иво Андрић се у првој поратној години, премда је био миљеник београдске публике и један од стожера Групе уметника, како то види песник *Ламента над Београдом*, одрекао са више неком унутрашњом грозом да ма кога „води“ или да ма шта „покреће“. Сигнификантно је да М. Црњански у литерарним сећањима, иако му је врло стало до поезике промене и новог израза, не помиње *Немире* нити у сачуваним писмима преноси Андрићу читалачке утиске, већ напомиње: „Од оних стихова, од оне прозе, па чак и драме (!) које ми је читао у малој кући улице Браће Недића, није објавио ништа“ (Исто: 104). Јесу ли заиста *Немири* спрам *Лирике Итаке* сасвим задоцнели? Да ли се њихова поетичка судбина уписати у судбину прекида нове историје стиха / душе или је пак природа тога прекида поетичко сведочење о искуству поратне, пост/револуционе збиље у копрезентности лирског и

⁴³² „Tokom jula prelazi u Sutivan, na Braču, gde ga je pozvao Roko Matulić sa kojim je prijateljio u Bolnici Milosrdnih sestara. [...] Te godine, u Sutivanu se našlo dosta mladog sveta, učitelja iz okolnih mesta, školaca na odmoru, povratnika sa raznih strana. Jedan veletrgovac iz susedstva, Dinko Lukšić, pozvaće Andrića kod sebe, u kuću, da stanuje. Ono dobro vreme mora i toplote, kupanja po ceo dan u obližnjoj uvali Grmi, izleta, jedrenja, poseta, čakula i brige prijatelja znatno će popraviti Andrićevo zdravlje. U Sutivanu, Andrić će završiti *Nemire* – bacajući neprestano, kako se seća jedna meštanka (gledajući stvari iz svog ugla) mnogo ispisanog i izgužvanog papira oko sebe“ (Karaulac 2010: 178–179). Детаљније о штампању *Немира* и текстолошкој реконструкцији текста видети „Напомене о Андрићевој збирци *Немири*“ Милана Алексића у 14. тому Критичког издања дела Иве Андрића, 2019: 157–191.

фрагментарног дискурса, кроз његов облички и херменеутички распон од слободног стиха до записа?

Песничку збирку *Лирика Итаке* штампао је 1919. у Београду С. Цвијановић, а *Немири* Иве Андрића излазе годину дана касније у загребачкој штампарији Стјепана Куглија. И једна и друга књига наишле су на неповољну рецепцију и оштре критике. Бранко Лазаревић, Сима Пандуровић, Ратко Парезанин окарактерисали су *Лирику Итаке* као смешу бруталне неукусности, хотимичности, бруталности и књижевног бургијања (в. Лазаревић 1994; Пандуровић 1994; Парезанин 1994), а Густав Крклец, потпомажући се скерлићевском синтагмом „цвеће мастионице“ *Немире* проглашава лаком инспирацијом, причамама, закључивши да, у односу на *Ex Ponto*, не доносе ништа ново.⁴³³ Недостатак новине која је обећана замера и С. Пандуровић М. Црњанском, осврћући се на стихове „Моје песме“: „Моје је душа / богат сељак / пијан весељак / у завичају“, наглашавајући како је песник испустио да каже оно што је назначио у *Прологу* „а душа нам значи једна степен више“, јер то није ни ново ни више. Сима Пандуровић, казаће С. Винавер, „истовремено близак и далек нама који смо започели тамо где је он стао“, не може да разуме песника *Лирике Итаке*, „песника хаоса и материје, која је свугде разливена, и која сва осећа или сва не осећа – а не само неки виши центри, поређани у неким духовитим органским узорима“, јер С. Пандуровић тражи питагорејски ред, да свака целина има смисао, симболички поредак, што је насиље, и води у песимизам алгебарског (Винавер 1994: 193–194). Но, не само да је тај наоко расути смисао Црњанских песама из 1919. обележен, како је то приметио Александар Јерков, херменеутичком кретњом од почетног поетичког гнева „Видовданских песама“, претресања форми, програмског замаха, преко туге „Нових сенки“ до естетике невеселог из „Стихова улице“ као поетичког исходишта (2010: 265–286), већ је својим циклусним оквиром⁴³⁴ упутио на *рану*⁴³⁵ модернистичког бића која је уписана у *Немирима*. Рез с краја једне песничке књиге пренеће се на другу, и то кроз фигурацију Оца и Сина, кроз њихова лица окренута свету.

Лирика Итаке из 1919. завршава се „Молитвом“ и „Епилогом“, сасвим другим песничким жицама – месијанском најавом поетичког алтеритета: „Не, том је крај! / На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице. / Све једно да ли ја / или ко други“ (Црњански 1919: 76). Исписујући децентну поетичку линију од пролошког локуса са *старом (метафизичком) судбином* и *мало нових стихова* до епилошких *других жица*, дакле, песничка самосвест подрхтава пред Новим као немогућим пројектом модернизма у напору очувања песничког гласа. „Све једно да ли ја / или ко други“, завршава М. Црњански, али ће таквог гласа (на Итаки) бити. Пре нужног уписивања *другог* песничког гласа из саме ране недогођеног Новог, који остаје поетички аманет српској поезији, на крају збирке огласиће се и молитвени тон христаличког лирског субјекта: „Оче наш / сенко света седа погурена / на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави, / и очима пуним ветрењача плави. // Оче наш / син је твој

⁴³³ Густав Крклец 1921. у *Српском књижевном гласнику о Немирима*, између осталог, пише: „Андрића задовољава оно што би задовољило сваког недељног поету. [...] Па ипак о г. Андрићу се највише пише, његове књиге доживљавају највећа издања, а преводе се и на стране језике. А разлог томе је врло прост: Андрић је знао да пронађе свет својих читаоца и да изгради мост између себе и њих. Нико се не боји да пређе тај мост, јер свако зна да понор под њим није дубок ни погубљив“ (472–474). Ратко Парезанин пак демантује Г. Крклеца у *Мисли* исте године, закључивши да ће *Немири* ући у ризницу југословенске књижевности (1921: 632–635). Но, са друге стране, Р. Парезанин, иако тврди да се о уметнику не може писати негативно, кад говори о *Лирици Итаке* 1919. године, Милоша Црњанског назива књижевним бургијашем, заједно са другим уредницима *Дана, Књижевног Југа, Савременика*.

⁴³⁴ Тумачење Црњанских циклусних целина првог издања *Лирике Итаке* дала је С. Шеатовић у раду „Циклуси *Лирике Итаке*“ – в. Шеатовић Димитријевић 2014: 165–177.

⁴³⁵ „Нема песме без несрећног случаја“, напомиње Ж. Дерида одговарајући на питање шта је поезија, „нема песме која се не отвара као рана“, и то као „безгласна рана“ (Derida 1992: 123). О деридијанском разумевању песничког текста које је дао читањем П. Целана детаљно је говорио Јовица Аћин у раду „Читање нечитљиво“ (в. Аћин 2005: 45–50).

беднији од биља, / страснији него цвет, / несталнији него ветар зоре, / суморнији него море, / и сам сасвим сам“ (Исто: 74). Предраг Петровић, запажајући динамичну ресемантизацију фигура Одисеја и Дон Кихота, којом је пропраћена прва *Лирика Итаке*, маркира донкихотовску стилизацију Бога у „Молитви“, али и њену поетичку повлашћеност:

Управо ова песма, у којој се христолики песнички субјект обраћа донкихотовском Богу Оцу, можда најбоље указује на сложеност удвајања, укрштања гласова и претапања фигура, имагинарних и сакралних, у *Лирици Итаке*. Занимљиво је одмах приметити и смисаону позицију коју у збирци има ова песма. Иако је у коначној композицији она претпоследња, након ње следи „Епилог“, у рукописима Милоша Црњанског, на врху странице на којој је „Молитва“ откуцана на писаћој машини, ауторовом руком је записано: „Ово долази као завршетак“ (Црњански 1994: 251). „Епилог“ је на крају књиге као завршни шамар јавном мњењу, глас упућен читаоцима и критичарима, док је „Молитва“ смисаоно окончање модификације лирског субјекта од херојалуталице античког света до витеза-луталице који стоји на почетку модерног доба. То је пут од авангардно ресемантизоване, из митских и епских оквира у домен историје и политике изведене фигуре Одисеја до последњег, уморног витеза, Дон Кихота, којим се не толико пародијски колико нихилистички разрешава питање апсолута у *Лирици Итаке* (Петровић 2013: 179).

Оно што долази као завршетак, пропраћено модернистичким опозивом романтичарског изасланства песника-Сина, обликовала је осећајност онтолошке усамљености под метафизичким ужасом разрешења апсолута. На другој страни, *Немире* Иве Андрића, који излазе годину дана касније, симптоматично отвара молитвени тон. Отац и син који „[...] је бољи но анђели, / али ником помоћи не може“ (Црњански 1919: 74) у *Немирима* фигуришу као Отац који се ретко смеје и строго означава пут, и син који носи тешко бреме метафизичке оскудице његовог присуства у паскаловски интонираном одсуству:

У дјетињству моме изабрао си ме и означио да идем Твојим путем. – Нису ми биле пуне четири године када сам уснио да ми је са иконе сишао један светац, блијед и окружен цвијећем као мртавац и предао ми распело које је њему дотежало.

И ништа ми друго ниси на пут дао.

[...]

Ко је још видио да се мала дјеца тако опремају у свијет, са крстом сиромаштва и теретом великих завјета? А ипак, Ти си ме тако послао и са лицем Оца, који се ријетко смеје, строго означио пут мој (Андрић 2019: 11).

Но, осмехнути Бог Отац и његов Син страни су јудеохришћанској мисли, и то не само из клериканске озбиљности већ и из онтолошких разлога. Тако Сергеј Аверинцев налази да је Исусу, који је „слободан апсолутно, смех не само излишан већ и немогућ“ (Аверинцев, према Перишић 2010: 72). Насмејани Христос, дакле, довео би у питање сопствену природу јер је већ сâм оно друго – утопистично смеха. Бог који се смеје, ретко, али се ипак смеје на почетку *Немира* као да разрешава експонтовску нелагоду безоквирног фрагментарног, мозаичког бивствовања и истргнуте логосности, призивајући осмехом картезијанско оправдање уцеловљења човековог и Божјег постојања. Осмехнути Бог над бићем јесте Бог који одобрава његово постојање као што је то учинио и Отац из „Епилога“ *Ex Ponta*. Међутим, нигде не стоји да је то радујући, окрепљујући смех. Већ у трећем фрагменту *Немира* записано је:

Све што постоји овдје, проклето је на борбу без краја. [...]

Радују се свјетло и мрак и измењују вјетри с тишинама, али борба не престаје да се бије. У сјенци једне грдне тајне и мутна сна што га сања и

простире свако живо биће над собом, стално се чује како у срцу земље ритам живота чекића између бола и радости. И још у тој ломљави страховито је његово ћутање.

Ветар њише грану од бора. Све ствари зебу и дрхте у тамници закона.

Бог је ноћ у којој лежи судбина наша као ствар тиха и малена.

Са мјеста, гдје се гаси и тоне људска мисао, шири се страховитим таласима окуп самоћа свега што живи (2019/14: 14).

Услед непрегледне самоће и готово космичке прозеблости бића, кјеркегоровске дрхтавице, читљивост смисла Божјег (о)смеха понире некуд у недохватност људског (само)разумевања, остављајући за собом трагичну, прецизније трагикомичну искривљеност људске егзистенције и постојање услед богоотачке *самоскривености* која није само теолошке природе већ и, далекосежније, појетичке. Наиме, андрићевски бог од *Ex Ponta* до *Немира* попут Розановог Бога у *Осамљеностима* је увек близак, он је Лице, али и :

[...] моја бескрајна интимност, моја бескрајна индивидуалност. Интимност личи на левак или чак на два левка. Од мог „друштвеног ја“ иде левак који се сужава до тачке. Кроз ту светлу тачку пролати само један зрак: од Бога. После те тачке – други левак који се не сужава, већ се проширује у бесконачност. То је Бог. „Тамо је Бог“ (Rozanov 2005: 43).

На сличан начин и експонтовка мисао пак о „богу душе наше, који је уточиште, праведно и чисто“, с једне стране, и боготражитељство, његово призивање⁴³⁶ у *Немирима*, с друге, јесу ипостазе субјективности – искуство интима пропитано бескрајношћу, тајном постојања која избија попут светлости из сваке ствари. Међутим, док је Орфеј преданошћу даха, срца ослушкује тајну смрти, тајну постојања, остаје питање може ли се (о)смех Бога андрићевски чути, превести на људску, шапутаву реч, ако знамо да је Он

[...] као топлина у даху свега што живи.

Он је глух за сате који избијају и цијепају вријеме на парчад, и Он је слијеп на дан и ноћ и све промјене времена.

Он је као миран сјај и велика тишина у којој се чује глас који га нијече.

Он тако добро шути да се већ помишља да га нема.

А Он је мирно срце свих атома (Андрић 2019/15: 15)?

Како лирска сагледљивост бића у андрићевској самозапитаности од *Ex Ponta* до *Немира* „садржи ауторову одговорност пред темом човјека и људске судбине“ (Томић 2012: 144), на крају „Немира од вијека“ благослов свету може дати, из метафизичке осаме, само песничко и медитативно сопство:

Ја благосиљем, а сјен мојих дланова пада на свијет.

Зашло је сунце и мисо о Богу, и оставили ме сама.

Умор, и задах прашине.

Вече. Мени се чини да је ово час када ћу као птица која има неразумљив поглед, одлетети, заједно с вриском, са свијета (Исто: 18).

Наместо Божје „невидљиве руке“ (Исто: 11) која је постављена између сопства и света, на крају су постављени *дланови*, њихова *сенка* преко света – оне руке, са *новим*

⁴³⁶ В. Розанов у *Усамљеностима* оставља, бавећи се нумизматиком, индикативан фрагмент у којем је призивање Бога самоизабран и слободан, али и самствени чин:

„Бог је призвао Аврама: ја сам сам призвао Бога... У томе је читава разлика...

Ипак ниједан библиста није опазио ту особину и чудноватост библијске приче, да није Аврам тражио Бога, већ је Бог тражио Аврама. У Библији је чак јасно показано да је Аврам дуго избегавао да склопи савез. Бежао је, али Бог га је ухватио. Онда му је одговорио: 'Сад ћу бити веран теби, ја и моје потомство'“ (2005: 46).

сенкама о којима је Црњански певао кроз стихове: „Моје су руке нове сенке / побледеле су мирне / ко уморна свирала после теревенке / кад их месечина дирне. // Оне све сенче драго и њежно / и љубе све што се губи, / у небо мутно бескрајно снежно, / у снег што сарањива кад љуби“ (1919: 39). То су и оне експонтовске руке, за које је песник *Лирике Итаке* говорио како на њима Иво Андрић носи душу и „покрива њоме прозебла бића која среће“ (Црњански 1999в: 275).

Још никад се у нас по версу није тако широко разливала душа, као у њега. Има их снажнијих може бити, али тешко да је на чијим речима, толико раскиданих комадића душе, као на његовим. Досад је само Пандуровић простирао по речима сву своју душу, само Пандуровић кад се враћа у зори из ноћи, носи своју раздерану душу као плашт која се вуче за њим, Иво Андрић је носи на рукама и покрива њоме прозебла бића која среће (1999: 275; истакла А. П.).

Премда је модерном човеку, према речима П. Слотердајка, једном за свагда истргнуто небо као љуштурска, те кад продре „хладноћа из ледених космичких и техничких светова“, паскаловски ужас „вечите тишине бескрајних простора“ преостаје једино да прихвати егзистирати „као срж без љуштуре“ (2010: 21, 23), М. Црњански поетичком благошћу етеризма, оставља ипак одсудни покрет руком, свакодневан, непатворан, готово мајчински спасоносан – покрет који покрива душом прозебла бића, јер „свима нама је хладно“, писао је В. Розанов 1916. године: „Зашто се хлади наша планета? / Господе, зашто се хлади?“ (2018: 45). Међутим, душа почива на рукама, понављамо за М. Црњанским. Душа, то трансцендентално окриље, окриље потекло из поетике разливеденог андрићевског текста и његових искупитељских покрета које се супротставља зимоморним просторима, простире се и преко Андрићевих бића.

Андрићевски стих, како га онто(р)ополошки чита М. Црњански, дакле фрагмент је душе који пада, присно, на свет, попут сензуалног вела који покрива Христово лице Ђузепе Санмартина (Giuseppe Sammartino, 1720–1793), обухватајући му сасвим непокретно тело. Парадоксална лакоћа мермера код напуљског вајара, с једне стране, и окрепљујући вео раскиданих комадића душе, с друге, враћају нас, рекао би П. Слотердајк, почетном егзистенцијалном и онтополошком моделу – интересубјективним формама *прожимања душом*. Отуда, на крају „Немира од вијека“ утиснути антропотехнички знак (само)обликовања у гесту благослова посведочава присуство песника у свету, али од његових руку тек сен дланова пада на свет, остајући мимо мета/физичке адорације руку какву срећемо у европском песништву од Жермена Нувоа (Germain Nouveau, 1851–1920), преко П. Валерија до П. Целена⁴³⁷ или пак у поезији Растка Петровића („Руке које су љубиле“, превод „Руке“ Ж. Нувоа). „ – Отвори руке, каже ми моје срце“, пева П. Валери у „Песми“ из *Сирове поезије* „и нека твоје испружене руке / наслуте, додирну, зграбе, / ухвате, опипају и помилују / као велика лира, или као урна“ (1990: 230).

У *Немирима* пак (песнички) благослов и милост руку иако су заменили тешку руку Бога у одсуству, нису ултимативни знак песничког присуства и као такви неће бити довољни

⁴³⁷ „Најпре бих да, после Емануела Левинаса који надаље о томе ћути, и ја подсетим шта пише песник Паул Целан у једном од својих писама: 'Не видим разлику између шаке и песме.'

[...]

Осмотрите своју шаку, погледајте свој длан, удубите се у линије на њему. Тај длан није песма, али песма јесте таква. Барем тако Целан види своју песму, јер не види разлику између ње и длана и надланице, и зглобова прстију, крвних судова, ноктију. Све то можете дотакнути, уштинуту, па и убости, расећи, као и тиме помиловати, примити нешто и дати, убити и заштитити, махати и гатати по томе. То је огроман посао са руком. Сетите се и њеног говора, кад се шака стисне у песницу, потом рашири као да моли, и прсти се испреплићу, као да се заклинје. Све је у томе, и то може дочаравати подједнако нешто материјално и пролазно и нешто трајно, малтене судбинско“ (Aćin 2013: 46–48).

да надоместе реторско-онтолошку празнину, недостатак близине смисла и песничког облика. Како су *Немири* типографски и текстовно издељени, распекани међусобно празнинама, тако реченица остаје залеђена на рубу између прозе и поезије. У дискурзивној игри која је тек од једног покрета, заустављеног покрета прама поезији, лирско сопство благосиља, али остаје умор, *задах прашине* и врисак који допире из нутрине порозне границе између светова: света коме је дарован благослов и *као да* простора из којег се одлази са неразумљивим погледом, јер и благословен, свет измиче поезији и оствареној метафори. У њему као да нема довољно гипкости за *мало слободна даха*. Метафора, оставља Пол Валери у „Песниковој бележници“, „у свом наивном зачетку оставља *лутање*, оклевање између више израза једне мисли, праскаву немоћ која надвисује *потребну* и *довољну* моћ“ (1989: 290; ауторско истицање). Тако, још једна Андрићева недогођена метафора потврђује прозу, а лирско сопство, лелујаво између сопственог лика и фигуре птице, пратећи путању *вриска* поетички избија из унутрашњости, протежући се ка физичком простору, историјском времену у „Немирима дана“ и „Бреговима“ или, како је то М. Р. Рилке записао, „у процепе ове / простора светског“.⁴³⁸ Али док се рилкеовски врисак обраћа *богу певања*, андрићевски стих разлива се из поетичког простора фрагментарног исказа, који попут гноме износи снагу темељних неспоразума између сопства и света, до наративног обликовања егзистентног догађаја.⁴³⁹ И баш у том, средишњем делу, као што у *Лирици Итаке* дезилузионистичким сенчењем и јетком субверзивношћу⁴⁴⁰ односа према феномену победе, праведности победника, какву срећемо у стиховима „Химне“, „Здравце“, те у песмама „Вечни слуга“, „Војничка песма“, у Андрићевом тексту, „Изнад побједа“, глас победе тек је урлик:

Из године у годину слушам урлик о побједи а све је мање хљеба на свијету и снаге у људима, док земљом пролази лаж о победи.

Ваша победа има ниско чело и црвене очи. У победника је немиран поглед. Проклето је ваше огњено победничко вино. О, не окрепљује оно и не весели.

[...]

Ти побједници су блиједи са великим ружним устима, а крв им је насјела на очи, али ће их постидјети једног јутра море својим миром и њиве својом светом тишином.

⁴³⁸ У питању је полустих из 16. *Сонета посвећених Орфеју*: „Како нас птичији крик потреса... / Ма који крик, јер сви нас се тичу. / Али већ деца испод небеса, / Мимо истинских крикова вичу. // Вичу случајност. У просторе ове процепа светског (у које птице / здрав пуштају крик, кô људи у снове) / терају цичања свог оштрице. // Вај, где смо ми то? Кô откинути / змајеви јездимо, ветар нам љути / рубове смеха крза безумно. // О, среди све што вичу и виру, / боже певања! Нек прену се шумно, / носећ' ко бујица главу и лиру“ (Rilke 1969: 77). На везу првих дела Иве Андрића и немачког песништва, посебно раног стваралаштва Р. М. Рилкеа, скренуо је пажњу Бранимир Живојиновић још 1962. у есеју „Иво Андрић и немачка књижевност“, *Иво Андрић*, ур. Војислав Ђурић, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, стр. 243–265.

⁴³⁹ Александар Јерков у поговору Андрићеве *Поезије* наглашава истакнуту поетичко-естетичку позицију средишњег дела *Немира*, „Немира дана“, где је нимало случајно дескрипција сменила медитативно-рефлексивни тон, потом „Брегова“, у којима је „суочавање са унутрашњим немирима прерасло у суочавање са призорима, пределима, амбијентима, временом и природом уопште“ (1998: 214).

⁴⁴⁰ Тихомир Брајовић, говорећи и лирској субверзивности *Лирике Итаке*, а осврћући се на егалитаристичко-демократски дух и рансијеровску демократичност писма, закључује: „Реч је, наравно, о песнички сувереној имплементацији егалитаристичко-демократског духа новог доба и његове 'радикалне демократије писма која је свакоме на дохват руке'. Узорно модернистички отварајући своју поезију не само за слутњу идеалнога, већ и за извесност профанога, раније песнички недостојнога, за презрене, сиротињу, војнике, слуге и остале понижене и увређене, Милош Црњански заправо поетички и политички уједно, поетичко-политички, могло би се казати, демократизује стилску, реторску, али и свеколико представљачку сцену српског песништва“ (Брајовић 2014: 161).

Све је то само кратак и ружан сан, тај говор о побједама. Нема пораза ни побједа него увијек и свуда, код поражених једнако као и код побједника, напаћен и понижен човјек (Андрић 2019: 23–24).

И М. Црњански и И. Андрић, раскривајући фантом победе, обликују модернистички поглед замора над имагинаријумом револуционог дејства. „Наше је лице бледо без знака, / као месец над водама бескрајним, / али са колутом мутним и тајним / на очима сјајним / као круна лака“ (Црњански 1966: 95) стоји и првој строфи „Новог покољења“, а Статис Гургурис у монографији *Да ли књижевност мисли* (2003) бележи: „Револуционари су постали тмурни, тужни, нефлексибилни, често чак и неправедни (бар према самима себи). Они су завршили и као жртве и као господари смртоносне победе“ (2016: 469). Но, ни код Андрића ни код Црњанског није толико реч о похлепним захтевима капиталистичког друштва које гута „митове револуционара у целим комадима“ (Исто) о којима гласно говори аутор *Сањане нације: просвећеност, колонизација и установљење модерне Грчке*, мада је оно увек будно и отворено спрам књижевне речи, колико о симболичком самоисписивању из митских предела победе, прогреса. Лирски глас не припада победничком одреду, изузет је из његових опсених кретњи. Из овакве перспективе снажније одјекују стихови „Наше елегије“: „Нећемо ни победу ни сјај. / Да нам понуде рај / све звезде са неба да скину. [...] Нама је добро. / Проклета победа и одушевљење. Да живи мржња смрт презрење“ (Исто: 21). Андрићевски урлик победе одјекнуће и кроз стихове Црњанскове „Победе“:

Видех твоја кола од крвавог злата,
засута ружама и женама голим.
У мору модрих телеса прели ме плачем старим
робова, сатрапа, императора и богова
онај урлик диван „Thalatta, Thalatta“.
Тад сину небо сјајно, ко младост,
у њему плану страшном сенком Рим.
Деца и звери и жене голе путем
падаху по теби, поливене вином.
Видех на њима Маске и Хетере и Целата,
У белој свили сузну, стидну Мадону са сином
у бујици крви, круна и злата.
Победио је сваки народ, сви цареви.
Победила су Деца и Разбојници.
Победила је Смрт. Победила је Сласт.
Једну никад не вукоше твоја кола:
Част.
(Црњански 2021: 81)

Метафизички и егзистенцијални лимб повесне непокретности која условљава демобилисаност модернистичког субјекта у лирици Милоша Црњанског посебно је истакнут опредмећењем вешала стиховима „Вечног слуге“ у непролазни ентитет: „Оплакали сте рат / и мислили сад је крај. / О мученици / вешала расту више / него син жена и брат / и верна су у бескрај (1919: 17). Попут платна Владимира Величковића на којима тек куке, распећа и вешала сведоче да је простором минуо човек и за собом оставио стратишта и губилишта, граматика Црњансковог стиха упира у отисак ране која остаје иза историјских промена, у места која болом зјапе испод људског пустошења, али и испод поетске имагинације која је прати: „У бол и грех и крвопролића, / са тугом новом и безданом / у сласт витлају жељом необузданом, ко свело лишће сва бића“ (1966: 49). „Немамо ничег. / Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв“ оглашава „Химна“ (Исто: 15). Отуда, истина пост/револуционог доба обликована у границама искуства лирског субјективитета *Лирике Итаке* у распону од

сотириолошких, христоликих мотива до нихилизма, дана је унутар свеобухватног меланхоличног штимунга, замора који је двојак, поетички и повесни. Међутим, изнад те онтолошке непокретности повести, напредовању само у ужасу, агамбеновски говорећи, гомилању тела на кочији победе, орфејски остају руке, песнички гест: „Свирам смрт, / ал ми гудало расипа нехотичне звуке. / А зидове мртве и облаке што плове / благо ми милују руке“ (Црњански 1966: 64). Са друге стране, песма *Немира* је *угашена песма*,⁴⁴¹ песма која реторско-онтолошки припада другом месту, одвојеном од тренутка ту-певања или ту-прекида, која завршава у дискурзивном процепу, егзодусном превоју између унутрашњости и спољашности бића, између поезије и прозе. Андрићева песма у *Немирима* и не можемо бити другачија до уломка, *трага* у интра/фрагментарном простору, јер баштини искуство „Строфе“ из 1915. године: израза нема, остају само „чудне линије душиних путева“, „неравни редци“ (Андрић 2019/15: 29). Андрићевској ригорозној потреби за изразом доба, истином која би била успостављена унутар дискурзивних кретњи, супротставља се, онтолошки посматрано, сáмо искуство револуционог доба, те реторско-онтолошки капацитет модернистичког стиха да обликује парезијастичку трансфигуративност лирског субјекта, да собом искаже истину у њеној тоталности / неподељености. На линији истоветне поетичке немоћи певања истине затражен је заборав у песми „1915.“:

Будем и прођем. Ја од Бога молим
Кап заборава док јоште дише
И брзу смрт. А књиге успомена
(Разрока лаж их кривим срцем пише).

Нек не спомену никад моје име,
А незнан гроб ми нек прекрије трава
И у њој љети – за туђинску дјецу –
Нек расте модар цвијет заборава.

Тако, искуству раноандрићевског стиха бива сасвим блиска мисао П. Гарига да је фрагмент рођен „из очаја да се свет може рећи и разумети“ (1995: 385). Поетичко сазнање душиног неимања израза у лирској песми, међутим, као једно засебно искуство подрхтавања књижевног облика и самоартикулисања, јесте и, како је о томе писао Е. Штајгер, симптом *немогућег говора душе*. Наиме, при крају есеја о лирском стилу Е. Штајгер оставља следећу опаску:

Али лирско песништво представља оно, по себи немогуће, говорење душе, које не жели да буде „ухваћено за реч“, у ком сам језик зазире од своје чврсте стварности и радије се одриче сваког логичког и граматичког захвата (Štajger 1978: 92).

Штајгерово довођење хегелијанских поставки до самоукинућа, где је душа измичућа поретку *lexis-a*, поретку стиха, не проблематизује само херменеутику лирске самосвести већ и простор лирског. Јер, ако је говор душе у стиху по себи немогућ, трагови његове

⁴⁴¹ „Кад бих ја могао да знам куд ноћу пролазе та свијетла гором, и кад бих могао да знам ко сједи код ватара што се сваку ноћ пале високо у планини, да изгледа да горе у по неба!

Кад бих могао знати како живе људи по свим градовима и по свим обалама свијета и какве су њихове радости сада пред вече, и кад бих могао да видим све путеве и све састанке и сврхе свих ватара и свјетала око којих се људи купе, и све вечерње радости и све сутрашње намисли [...] и кад бих се увјерио да ће бити и достојати још дуго, дуго – довијека! – за сва створења, ја бих опростио *својој угашеној пјесми и прекинутом вриску* и пун поуздања у невидљиве снаге исправио бих се, начас, срећан и богат и велик, за цијелу главу виши од неба из прича.

А онда бих легао, као уморан и миран домаћин, да одспавам једну вјечност“ (Андрић 2019/14: 39; истакла А. П.).

присутности, одупирући се језику, дискурзивно клизе *негде другде*, кријући, прекрајајући своје трагове. Строго говорећи, немогућност говора душе се појављује тек када се испод демонстративног у лирском дискурсу, које почива на онтотрополошкој, хегелијанској кохерентности говора и суштине унутрашњости, постави питање о гласу душе у писму. Још је В. Кандински у уводу студије *О духовном у уметности*, расправљајући о значењу повратка примитивним уметностима који карактерише савремену уметност, назначио деликатност геста приступа души: „У нашој је души *напрлина* и она *звечи* када покушамо да је додирнемо, као што ископана из дубине земље, звечи нека скупочена ваза која има *напрлину*“ (2017: 32; истакла А. П.), да би Ж. Дерида касније *чувствовање* душе отворио унутар дискурзивних законитости конституисања тоталности. Стога, приступање души реторско-онтолошки могуће је тек са линије пукотине, дискурзивне литице одакле се чује подрхтавање тла – пробијање језика до густине или, како је С. Винавер писао у 169. мисли: „Све више и више стежу се границе израза. Данас израз није разливен целим телом, него се укотвио у лице“. Смањивање и грчење, сужавање кругова, како примећује писац *Мисли*, својеврсна је игра око израза, и „можда ћемо га једном збити у минимум простора и најзад наћи, видети, испити тај *чисти израз – душу* (2012: 225; истакла А. П.). А када се она чује, чује се поезија која није ни песма ни проза, већ наджанровски, метадискурзивни, нулти ритам језика који је на себе преузео ризик да пренесе пут доласка до смисла. Пут који је француски песник Мишел Деги (Michel Deguy, 1930–2022)⁴⁴² у збирци поезије *Песме са полуотока* (*Poèmes de la Presqu'île*, 1961) одредио као оно што се дешава са речима када „мисао залази у сопствени интиму различитости са језиком, привучена присуством одсуства духа“ (Deguy 82; цит. према Garrigues 1995: 384) – пут фрагмената.

Нећемо тврдити да су *Немири* лом поезије, апсолутни недостатак који исписује своју путању лутања текстом, како о томе говори још један савремени француски аутор, Жан-Мишел Молпуа⁴⁴³ (Jean-Michel Maulpoix, 1951), важан у проматрањима П. Гарига, придодајући фрагментима перспективу утопије, али док прати поетичку линију прекинуте песме, андрићевски говор у *Немирима* рефлектује замор од песничких/целовитих форми, задржавајући ипак нешто од лирске атопичности унутар које се и може чути дисање Бога. Једино у другој књизи, на начин непоновљивог, лирско сопство ослушкује Творца у *даху растварања свега*,⁴⁴⁴ у даху који прождире и изнова се рађа. Андрићевско писмо, дакле, није чисто песничко, ни чисто фрагментарно, али управо такво коегзистентно са уломцима и стихом, оно посведочава сопствену фрагментарност. Наиме, како појашњава М. Бланшо у *Кораку (не) на ону страну*, „фрагментарно писање се тиче фрагментарног када је све речено“, исцрпљено, када би требало окончати сваки логос и целину (2022: 70). Међутим, упозорава Бланшо, „не можемо тако, пишући да се ослободимо једне логике тоталитета сматрајући је идеално довршеном, да би смо одржали као 'чист остатак' могућност писања (Isto: 71). Напротив, „оно што је већ одлучено јесте да такво писање никада неће бити 'чисто'“, јер је „дубоко измењено једном измењеношћу која не би могла бити дефинисана (заувек дата) у погледу неке норме, не само што коегзистира са свим облицима постојања, речи, мисли,

⁴⁴² У студији *Поетике фрагмената* П. Гарига стваралаштво и есејистичка мисао М. Дегија заузимају важно место, нарочито када је реч о односу поезије и фрагментарних пракси писања (в. 1995: 279–385).

⁴⁴³ У збирци *Emondés* (1981) Молпоа бележи: „Радо бих песму заменио утопијом фрагмената, крхким говором кроз који морамо трагати за сломом поезије“ (цит. према Garrigues 1995: 484).

⁴⁴⁴ „Ти ниси исти у јутро и вече; са минутама зрије лик Твој; залуду сам Те јуче познавао, јер Ти растеш и о Теби сваки дан говоре друго.

А ја простирем своје смртне године испод Твојих сводова и шутим на њима и мрем поред Тебе који се рађаш без престанка.

Док се рађање и умирање у силном замаху ломе и бију око мене као два противна вјетра, ја заклањам рукама и грудима мало човјеково свјетло, мало човјеково свјетло, које се не види на сводовима и које испуња кратким сјајем једино два влажна поља мојих зјеница. Али ја то осјећам увијек, испод мојих ногу и изнад моје главе, у даху растварања свега, лаганом и вјечном, осјећам како у мраку дишеш Ти, чије се величине бојим.

Тако ми, као два неједнака противника, лежимо ноћас упоредо“ (2019/15: 17).

темпоралности које би је једино учиниле могућом, већ зато што укључује разматрање једне чисте форме“ (Isto).

Отуда, андрићевско „нечисто“ фрагментарно писмо, сирово у пробама пера,⁴⁴⁵ у луку од *Ex Ponta*, преко *Немира* до *Знакова поред пута* куша стварност језика, поетички капацитет расплнутих форми, преламајући се од традиционално чврсте фокусираности на унутрашњост ка спољашности, линијама пресецања поезије и прозе, наративности и есејистичности, сферичних творби просторности и субјективности. Зато, иако је песма реторско-онтолошки *угашена пјесма* (Андрић 2019/15: 39) прекинута безгласношћу душе, одсечена од сада-језика и предата сећању које прогони свест и савест,⁴⁴⁶ Андрић поетичко разрешење знака и израза проналази на рубу „Брегова“,⁴⁴⁷ где се лирско орфејски преображава кроза све ствари (в. Rilke 1969: 42) и кроз линије дискурзивитета. „Нашао сам повјерљиву реч са соком у травама“ (2019/14: 63; истакла А. П.), вели И. Андрић у завршном запису *Немира*, идући дуж експонтовске, итачке, фитофилијске линије повратка биљу и гранама (уп. Црњански 1999г: 281) у српском поратном песништву, линијама повратка онтополошком саутемељења у простору.⁴⁴⁸

Можемо закључити да М. Црњански у онтолошком погледу поезије остаје у озареном кругу хегелијанске естетичке мисли према којој је поезија израз субјекатске душевности, одјек реалног у души. Зато је његов осмех бодлеровски болан, остајући осмех песника. „Ја видех Троју, и видех све“ (1966: 13), песничка позиција је већ собом задала истину. На другој страни, И. Андрић модернистички праг лирике прекорачује пак дубоко онеспокојен сумњом да је стих место истине, место за душу. Пред крај *Немира* Иво Андрић, у последњем фрагменту из 1919. који је првобитно штампан на страницама *Мисли*, записује „Кад добро ослухнем, ја не чујем ништа до киша и вјетрова у којима је моја душа, као њива, тамна и без гласа. Али ја се смешкам у време, и моја је стрпљивост сестра вечности“ (2019/14: 54; истакла А. П.), инклинирајући на тај начин метафизичност смеха подног којег се простире тмина бића, замраченост душе. Смешити се и онда, када метафизичка оса бића остаје спрам свести немушта и тамна, предлаже и Емили Сиоран, који састављајући фрагменте по свескама које је намеравао уништити,⁴⁴⁹ записује: „Морам да произведем

⁴⁴⁵ Драган Јеремић у тексту у „Рођени дијалектичар“ износи Андрићеве одговоре о *Ex Pontu* и *Немирима*. О првој књизи писац је говорио као раној фази стваралаштва коју је превазишао, док је *Немире* назвао „питиним дететом“, будући да је у њима све оно што није ушло у штампани облик *Ex Ponta* (Роровић 1976: 51).

⁴⁴⁶ „Кад бих ја могао да знам куд ноћу пролазе та свјетла гором, и кад бих могао да знам ко сједи код ватара што се сваку ноћ пале високо у планини, да изгледа да горе у по неба!

Кад бих могао знати како живе људи по свим градовима и по свим обалама свијета и какве су њихове радости сада пред вече, и кад бих могао да видим све путеве и све састанке и сврхе свих ватара и свјетала око којих се сада људи купе, и све вечерње радости и све сутрашње намисли, и кад бих видио све свијетле линије и сва смјела гигања и све корисне и плодне болове, и кад бих могао измјерити снагу свих мишића и дуговјечност ватре и радости на земљи, и кад бих се увјерио да ће бити и достајати још дуго, дуго – до вијека! – за сва створења, ја бих опростио својој угашеној пјесми и прекинутом вриску и пун поуздања у невидљиве снаге исправио бих се, на час, срећан и богат и велик, за цијелу главу виши од неба из приче.

А онда бих легао, као уморан и миран домаћин, да одспавам једну вјечност“ (Исто: 39; истакла А. П.).

⁴⁴⁷ „С вјетровима и зимом ја сам водио борбу сам. Нашао сам повјерљиву ријеч са соком у травама. Много сам патио док сам упознао све снаге и захтјеве свога тијела и топлу самосвијест свих живота око мене. Тачно сам одредио своје односе према кретњама, појавама и промјенама свега око мене, борио сам се док ме није све завољело као неустрашива странца, који не мисли на себе. Области, шуме, извори, животиње и стијене су испуњали моју свијест, али људског лица нисам заборавио никад, дивног људског лица обасјаног сјајем разума и само људске туге ради оног што се види.

Иза свих мојих горких ријечи крије се, ипак, увијек људско лице са својом жељом за срећом“.

⁴⁴⁸ О поетичко-естетичким особинама димензије просторности у лирици И. Андрића говорили смо у раду „Затворени простор(ом): 'Скерцо у црнини' Иве Андрића“ у зборнику: *PHILOLOGIA SERBICA, Категорија простора и просторни односи у српском језику, књижевности и култури*, Бања Лука: Филолошки факултет, 2022, стр. 288–309.

⁴⁴⁹ „После Сиоранове смрти, у његовој радној соби пронађене су 34 свеске датиране од 1957. до 1972. са идентичним насловом: *уништити*. У њима су бележени успутни фрагменти и коментари који ће касније постати грађа за Сиораново најпознатије дело, *О неприлици рођења (De l'inconvénient d'être né)*. Његова

осмех којим ћу се наоружати и заштитити; морам нешто да потурим између себе и света, *заклоним ране*, да се најзад упутим у *тајне прерушавања*“ (2014: 53; истакла А. П.). Андрићевски осмех, постављен на крај *Немира*, упућен је повести као гест који маскира неговорљивост душе, на самом дакле *поетичком превоју* од записа ка приповестима, где се у иманентним поетичким рубовима раноандрићевског стваралаштва обликовала приповедачка имагинација – имагинација историјског времена. Андрићевски осмех, напоменимо још, искрсава и у фрагментима *Знакова поред пута*. Наиме, у фасцикли (IA 389) која чува записе за *Знакове поред пута (1928–1941)* на последњој куцаној страници 12. листа налази фрагмент који није прекуцан у завршну, оригиналну фасциклу (IA 391):

Последња страница.

Последња страница посвећена је срећи и радости. То је осмејак, мирни сјај, не на мом лицу него на дивним лицима који пролазе поред мене.

Желим вам свима да прођете кроз тај осмејак као кроз дугу која се види само када је човек у њој. Али додајте га одмах⁴⁵⁰ другом јер брзо догорева. И не жалите. Ја не жалим (IA 389, лист 12).

Случај је пак хтео да, упркос бележењу краја уз фрагменте и поетичко освешћивање последње страница исписа, Иво Андрић, уистину, никада не стави последњу реч⁴⁵¹ у *Знаковима поред пута*. Остао је само *осмех*, линија измештања стварности, срж и густина израза попут људског лица у позадини писма, онако како су га видели С. Винавер, Паскал Кињар, па и Иво Андрић, али и мноштвеност – трансубјективност која га преузима на себе као дар. Загледани у њу, враћамо се питању искуства субјективности, фигурацији фантомског лика, *персоне под маском* чији обриси настају у потезима текстуализације фрагмената.

покровитељка и дружбеница Симон Буе (Simone Boué) приредила је *Свеске* 1997. за Галимар, али ни она није дочекала интегрално издање. Рукопис се чува у рукописној библиотеци Жак Дусе.

Занимљиво је да постоји још један контингент Сиоранових свезака из каснијег периода. Откривен је у подруму зграде у којој је Сиоран живео, након смрти Симон Буе, која по свему судећи није ни знала за њих. Свеске је пронашла Симон Боле (Simone Baulez), која је 2008, после спора са Сиорановим наследницима, постала њихова законска власница.

У тих 37 свезака налази се неколико верзија *Неприлике рођења*, припремне белешке за *Черечење (Écartèlement)*, *Признања и анатеме (Aveux et Anathèmes)*, као и ауторов дневник од 1972. до 1980.

На објављивање другог тома Свезака још се чека“ (примедба преводиоца, видети Сиоран 2014: 44).

⁴⁵⁰ Испод оловком дописано *брзо*.

⁴⁵¹ „Фрагментарност је континуитет који се никада не завршава, већ изнова структурише односе унутар система, додељујући специфичну кохерентност сложеним формама“ (Мојсиловић 2021: 63).

2. Још једном, поглед (са) мозаика

И шта је нада, него сновивање о целини.
„Плач летописца“, Иван В. Лалић

Рано дело Иве Андрића *Немири* и *Лирика Итаке*, прва и једина песничка збирка, додуше у више наврата рекомпонована, Милоша Црњанског, на темељу модернистичког дијалога које међу собом заснивају, видели смо, исписују једну херменеутику лирског облика и субјективности унутар модернистичке ране, како смо је именовали на трагу Дериде, болне отворености неостваривом пројекту Новог, с једне стране, и метафизичке дрхтавице услед губитка метафизичког упоришта и исцрпљености тоталитета, али и смислотворног оријентира у историјским менама, идеологији револуционарних промена, с друге. Било да о њима говоримо из позиције најаве суматраизма, етеризма, или их пак посматрамо у антиномичним фигурама репрезентних песничких гласова епохе, у њима је најпре остављен знак судбине стиха српске поезије по Великом рату, знак за душу и њено присуство у тексту. Како андрићевска поетичка смена стиха фрагментом у *Ex Pontu* и *Немирима*, прецизније, дискурзивно колебање између поезије и прозе, присуство душе расипа мимо лирског говора као оно немогуће, немушто што се опире артикулацији, ваља поближе промотрити место одакле субјективност проговара, односно елементарност фигуралности која је обрубљује – питање целине.

Божидар Кнежевић у *Мислима*, које је првобитно објавио 1901. на страницама *Српског књижевног гласника*, а потом као самостално издање 1902. године⁴⁵² оставља неколико фрагмената у којима покушава да одреди појам целине спрам појединачне егзистенције: „Даљина то је висина; што већа даљина, то већа и висина, и само се са висине може видети целина; што већа висина, то се целина може већма видети, све мање поједино“ (1931: 11, фрагм. 49), доделивши само Богу могућност спознања света као целине, јер, „[с]а Божје висине цео свет је једна велика целина“ (Исто, фрагм. 51). И премда је Кнежевићева филозофска мисао као својеврсна *религиозна јерес* (Исто: фрагм. 122) у српској култури и књижевности широко модернистички интонирана,⁴⁵³ она, чини се, опстаје мимо метафизичке кризе фрагментарности која обзнањује губитак пупка света, односно немогућност интеграције искуства унутрашњости у тоталитет. Извањскост која се производи као одвојено биће у својој истини, у односу на позицију субјекта, остварује се као догађај највише свести, божије провенијенције, што је наслеђе декартовске мисли.⁴⁵⁴ Међутим, у метафизичкој низини, у формама иманенције које су својствене субјекту коначности и пролазности, неопходна је интервенција свести која мноштвеност појава обухвата, преузимајући дискурсно несвесни диктум реда, привид целине. Још је француски моралиста Шамфор у *Мислима* прибележио: „У стварима све је *смеша*; код људи све је *мозаик*. У моралу и у

⁴⁵² *Мисли* излазе и постхумно 1914. године. Иако још увек немамо издање целокупних фрагмената Б. Кнежевића, значајнија су два новија издања: издање убске градске библиотеке „Божидар Кнежевић“ *Бележница: 1896–1897* које је на основу рукописне грађе приредила Александра Вранеш из 2002. и издање Матице српске *Божидар Кнежевић* које је за штампу припремио Саша Радојчић 2018. у оквиру антологијске едиције Десет векова српске књижевности, књ. 118, објединивши прво издање и издање из 1931. године.

⁴⁵³ О филозофско-културолошком контексту српског модернизма са интерпретативним акцентом на стварање српских филозофа Б. Кнежевића, Б. Петронијевића, теолога Н. Велимировића и Ј. Поповића, те Милоша Н. Ђурића, В. Вујића и К. Атанасијевић видети студију Милана Радуловића *Модернизам и српска идеалистичка филозофија* (Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989).

⁴⁵⁴ Рене Декарт при крају „Треће медитације“, говорећи о божијем знаку који је утиснут у стварање човека, бележи: „То значи да када размишљам о себи, не само да сам несавршена и непотпуна ствар која зависи од другог, која непрестано стреми бољем и већем од себе, већ у исто време знам да онај од кога зависим поседује све те велике ствари којима стремим и чије идеје у себи проналазим, и то не само на неодређен и потенцијалан начин, већ да у њима ужива стварно, актуелно и бесконачно, и да је зато Бог“ (2012: 42).

физици све је помешано: ништа није једно, ништа није чисто“ (1914: 88; ауторска истицања), а Иво Андрић у једном од фрагмента *Ex Ponta*, видели смо, поистовећује позицију сопства са сићушним деловима бесконачног мозаика (Андрић 2019/13: 15). И премда охрабрује могућност постојања недогледног смисла, експонтовски мозаик је тек глас с ону страну фигуралности, носталгични дозив оквира који супротставља снагу јединства делова празнином међу њима. Да бисмо одговорили на то питање шта осведочава тензија пукотине која задаје облик мозаика као парадигматична слика модернистичке субјективности, окренућемо се њеном зачетку у пракси фрагментарног писања – Монтењевим *Огледима* и симптоматичном моменту из одељка „О таштини“ када аутор посеже за метафором књиге *marqueterie mal jointe*.⁴⁵⁵ Дословни превод ове фразе из *Треће књиге* значио би *интарзију лоше спојену*, комад дрвеног намештаја који је украшен комадићима другог дрвета, метала или сафира и сл. У преводу Изабеле Константиновић (Београд: СКЗ, 2020) *marqueterie mal jointe* донето је као *мозаик лоше склопљен*:

Моја књига је увек иста. Осим ако се почне са обнављањем издања, да купац не би отишао сасвим празних руку, ја се обавезујем да ту придодам (будући да је то само мозаик лоше склопљен), неки прекобројни украс. То је само вишак тежине, који никако не осуђују првошњи облик, али дају неку посебну цену сваком од следећих облика извесном ситном амбициозном вештином (Монтењ 2020: 251).

Овакав превод, стварајући привид интертекстуалности, затамњује изворну динамику онтолошке позадине, *већ-постојеће-целине*, а која сабира фрагменте у „totalitet одношења“.⁴⁵⁶ Интарзија, наиме, потиче од италијанске речи *tarsia* – *дрвени мозаик* и означава технику украшавања „уметањем мањих комада разнобојног дрвета, разних метала, слоноваче, седефа или корњачевине. Уметнути материјал формира геометријски орнамент или представе биљака, животиња, људских фигура, архитектуре или пејзажа“ (Кушић 2020: 310). Парчад које М. Монтењ придодaje, док ствара на граници „између поезије и прозе“ (Friedrich 1970: 364) нису осуђена толико на неизвесност форме, белине зида каква стоји пред мозаиком, колико на несигуран пут, ход према: „Елем, да се вратим на сопствене трагове“ (2017: 564), записује М. Монтењ у „Причи о Спурини“ у Другој књизи *Огледа*. Међутим, ти трагови „mes brisées“,⁴⁵⁷ којима се медитативно сопство враћа, значе и „моје поломљене гране“, јер се израз

⁴⁵⁵ „Mon livre est toujours un: sauf qu'à mesure, qu'on se met à le renouveler, afin que l'acheteur ne s'en aille les mains du tout vuides, je me donne loy d'y attacher (comme ce n'est qu'une *marqueterie mal jointe*) quelque embleme supernumeraire. Ce ne sont que surpoids, qui ne condamnent point la premiere forme, mais donnent quelque prix particulier à chacune des suivantes, par une petite subtilité ambitieuse. De là toutesfois il adviendra facilement, qu'il s'y mesle quelque transposition de chronologie: mes contes prenans place selon leur opportunité, non toujours selon leur aage.“, Montaigne, *Essais*, III, 9, De la vanité, p. 941 éd. Pléiade.

⁴⁵⁶ Рони Рангел а пропо Монтења, Паскала и Ларошфукоа записује како њихов модел субјективности „proizilazi као принцип позорности *s nekačvim poleđem koje sabira fragmente u totalitet одношења*, јер континуитет истине и слободe ови још не доживљавају у прекоeuclidovској геометрији, већ као спонтаност (чврстоћу) личности у мјени удела (telos-odlučnost)“ (2018: 23; истакла А. П.).

⁴⁵⁷ У питању је почетак одељка: „Or, pour me remettre sur mes brisées, c'est beaucoup de pouvoir brider nos appétits par le discours de la raison, ou de forcer nos membres, par violence, à se tenir en leur devoir; mais de nous fouetter pour l'intérêt de nos voisins, de non seulement nous défaire de cette douce passion qui nous chatouille, du plaisir que nous sentons de nous voir agréables à autrui et aimés et recherchés d'un chacun, mais encore de prendre en haine et à contrecœur nos grâces qui en sont cause, et de condamner notre beauté par ce que quelqu'autre s'en échauffe, je n'en ai vu guère d'exemples. Celui-ci en est: Spurina, jeune homme de la Toscane [...]“ У преводу Изабеле Константиновић: „Елем да се вратим на сопствене трагове, много значи зауздати наше прохтеве расуђивањем, или приморати наше удове, силом, да се држе онога што им је дужност; али да се бичујемо у корист наших суседа, и не само да се опростимо те благе склоности, на коју смо осетљиви, задовољства која осећамо што видимо да смо другоме пријатни, те да нас свако воли и тражи наше друштво, него још омрземо и нерадо видимо наше привлачности које су томе узрок, и осуђујемо своју лепоту зато што она другог загреје, једва да сам видео примера; од њих је и овај. Спурина, младић из Тоскане [...]“ (Монтењ 2017: 564–565).

„brisées“ користи да би се означило „куда је дивљач прошла“ (SFSHR 1991: 65), тј. „la brisée“ упућује на стазу, пут којом се иде за зверима и њиховим траговима (DCLF 2005: 1098). Монтењевско окретање себи, то танано сликање „бића у прелазу“ исписано под тактом протока времена, искључује могућност сталности, кохерентности:

Ја у овом часу и ја малопре смо свакако двоје; али када бољи, не могу о томе ништа рећи. Било би прекрасно бити стар када бисмо ишли само према побољшању. То је *кретање пијанца који посрће, са вртоглавицом, збркан, или шевар којим ваздух рукује, по својој вољи* (2020: 252; истакла А. П.),

док у Другој књизи *Огледа*, на страницама есеја „О књигама“ признаје:

Немам ја другог трупског војника да ми у ред доводи моје делове и парчад, до ли *срећног случаја*. Како ми се појаве моје сањарије, тако их гомилам; час похрле у гомили, час се вуку једна за другом. Хоћу да се види обичан и природан мој корак, тако *поремећен* као што јест. Препуштам се како се затекнем (Монтењ 2017: 111–112).

Некохерentan и препуштен срећном случају, поремећеног пута, монтењевски субјекат назначавача обресе постструктуралистичког искуства субјективитета, где је посве очигледно да је субјект несамостална творевина, алтисеревска идеолошка фигура и ефекат означавања, тачније „ефекат губитка расцепљен сам у себи“ (Belsi 2010: 67). Говорити сопствену истину, исповедати се по М. Монтењу, дакле кретање је, враћање у језику местима „куда је дивљач прошла“ (дивљач која свакако није његова), онтополошким руинама, напрслинама у којима Ја, свест о сопству постоји тек у преламачу, трагању, гоњену, *дописивању*, протоку из једног модела у други – процедурама језика између једног тренутка ка другом: „Пусти читаоче, још овај покушај и есеј и тај трећи продужетак, остатка делова мог животописа. Ја додајем, али не исправљам“ (Монтењ 2020: 251).

Монтењевско сопство у кретању није стога само производ поетике „индивидуализам тренутка“ које „схвата свакако *сада* егзистенције веома озбиљно: Свако Ја је другачије, такође ниједно Ја ни у једном одређеном тренутку ни са оним Ја пре, нити са оним после“ (2008: 45), већ је и гоњено сопственим ранама. Монтењевско ја, дакле, нема моћ унутар себе да окупи, доведе у ред, „делове и парчад“, већ то чини *срећни случај*, недоследни поредак који теорија постмодерне прати у сферама епистеме епохе, дискурса, идеологије, мита (вид. Belsi 2010). С овим у вези занимљиво је запажање немачког књижевног критичара Х. Фридриха који оставља индикативно запажање поредећи исповедни дискурс *Огледа* и Светог Августина. Наиме, он закључује да Августинове *Исповести* имају „константну прогресију душе у њеним правичним односима са Богом“, док код М. Монтења „чудесно кретање није на плану трансценденције“, већ у пољу субјекта (*Le Moi*) које не познаје „ограничења трансформације“ (1970: 230). Дакле, монтењевско кретање јесте у бескрајним фигурацијама сопства, у покорици језика која хвата парчад, остатке животописа, али и претходеће насиље утиснуто у траговима којима ступа. Међутим, модернистичко искуство субјективитета, идући монтењевским стопама, поставиће сумњу у важност, могућност говора о себи, исповести у садашњем тренутку. Да ли потомство заиста *не сме ништа знати*⁴⁵⁸ о иза/зову белине папира

⁴⁵⁸ „Још увијек су ми драге ноћи и ноћна лутања.

Никад не излазим ноћу, али често у вече, кад пођем да спустим завјесе отме ми се поглед и повуче ме лудо срце кад угледам исте старе звијезде које су сјале над мојим некадањим лутањима.

И свака цеста, која се у ноћи забијели на мјесечини мени се чини да је за мене створена и неодољиво ме зове, а даљине које се губе у свијетлој магли узбуне ми увијек душу.

И сад често бива да у мени куцне стари скитнички дамар; али ја брзо спуштам завјесу и сједам за сто.

Мали бијели папирџић, који чека спреман на столу изазове нас тако често да на њему означимо пут својих мисли и лијет својих осјећаја. — Потомство не смије о том ништа знати“ (2019/13: 47).

као што И. Андрић записује у *Ex Pontu*? Кад ја постаје ја, „нашто да мисли живе садашњим животом“ , „Нашто да мислима исцрпним обележим себе, да оставим траг прецизираних појмова, будућности својој? Је ли достојан хаос који имам у себи, да га уобличавам?“ ако мисли још нису на „слободним висинама на којима једино вреди живети“, питаће се С. Винавер у 166. мисли која је „Исповест некадашњег мене“. Подаље, аутор бележи, припремајући се за време у којем ће стварање имати више смисла:

Једном, кад се ризница припрема попуни, кад будем смео да тражим себе, да кад будем имао довољно оруђа да продрем *кроз прашуме* тражећи у себи чудне цветове и још чуднију, *дивљач*... Ја их видим и чујем данас, али не могу до њих да допрем, немам још *мађијских речи* чија ће ме моћ пустити до пред њих (2012: 223; истакла А. П.).

Поетичка неустрашивост је, дакле, неопходна за ауторефлексију, али је истовремено и недовољна, јер античка завештајна мисао *спознај самога себе* западноевропској традицији, изгледа, није рачунала на антрополошку нелагодност самоимагинације. Бачени у свет, гностички и хајдегеријански, ми нисмо примакнути самима себи, напротив. Шта смо *то* угледали окрећући се себи, у најунутарнијем кругу самосвести? Некаква *чудна дивљач* обележава своју територију дубоко у нама, чинећи нас сопственом подлогом, док ми, подвлашћени, винаверовски посежемо за *мађијом* језика како бисмо допрли до места где јесмо са ликом суштим, у иманенцији самоприбраности, до места у језику које посредује, трасира самознање. Како језиком, према Бартовом фрагменту из *Задовољства у тексту* (1973), „управља једна немилосрдна *топика*“, јер „језик потиче увек са неког места, он је ратнички *топос*“ (1975: 38; ауторска истицања), трагалаштво за собом одвија се путањом сукоба, према саморазабиру међу насилним траговима, наметнутим обрасцима, према спокојном тренутку. Тај спокојни тренутак Р. Барт проналази у тексту, *атопији* која има моћ прекорачења, искорача из система и заустављања било какве класификације. Између два напада говора могуће је задовољство, „место неког другог језика“ (39–40).

На хоризонту логосферичних немира, препорука „спознај самога себе“ као основа моралних начела западноевропског друштва, „наслеђе хришћанске моралности која у самонегирању, самопорицању види услов спасења“ и наслеђе „световне традиције која поштује спољни закон као основу за моралност“ не само да је замаглила бригу о себи како на томе инсистира М. Фуко у *Херменеутици субјекта* (2014: 86) већ је и језику придодала категорију спознајног средства. Ово практично значи да су, с једне стране, темељи човековог идентитета и извори моралности у западноевропској мисли били заснивани у ономе изван активности сопства, тј. субјекат је још у корену 'пресечен', одцепљен од самога себе и препуштен епистемичким оквирима, док је са друге, у језику успостављена огледалска, саморефлексивна димензија. Стога поставити питање о самој себи у књижевности нема тек реторско значење, већ је изречено у меритуму искуства субјективитета и језиковности, из свести о расапу унутар дискурса на којем израста појам субјекта. Такво питање није заобишло ни *Знакове поред пута* у којима Иво Андрић оставља запис: „Како да се упознам? И зашто? И, шта значи себе? Који је то »ја« кога треба да упознам?“ (506), као ни *Опало лишће* В. Розанова који се одриче Божјег упута свему: „Гледај у себе“.⁴⁵⁹ Истоветну сумњу у оправданост самоокренутости, самопознања Иво Андрић образлаже и опширније:

Какав је свијет беспослен и загрижљив још би из тог изводио закључке у питању психологије умјетничког стварања. Свакако би читајући како нас боли душа или како смо изгубили наду, мислио на бијели папирић. Него то је неуљудно.

Зар није много да се пјесници удостоје приповиједати о том како их боли душа или како су изгубили наду.“

⁴⁵⁹ „Сваки човек има своју осу око које се врти.

И свако „ја“ се врти око осе свога „ја“.

Ми то називамо „егоизмом“ и плачемо. Несимпатично. Ружно. Али шта да се ради? Иначе би се свет распао.

Свет се згушњава. Од каменчића а не од песка. Од звезда а не од „магле материје“. Јер, могла би да буде и магла.

У четвртом разреду гимназије нашао сам у читаоници грчког језика први пут реченицу: *Gnôti seauton*. (Познај себе.)

Те грчке речи умео сам да преведем сваку за себе, али шта значе обе заједно и чему треба да нас поуче (јер све што је у читанци мора нешто да значи и нечем да нас учи), то нисам знао. Ни оне које сам питао нису знали да ми кажу право њихово значење, или ја нисам могао да схватим њихова објашњења. Тако је било и тако остало и у доцнијем животу. Како да се упознам? И зашто? И шта значи *себе*? Који је то „ја“ кога треба да упознам? [...] и даље свуда око себе сретао, као опомену, као претерано строг захтев, као освештано правило које, изгледа, нико тачно не разуме, али против којег се нико не буну: „Познај себе.“

А данас у Волтеровом „*Dictionnaire philosophique*“ нашао овај став: „*Connais-toi même est un excellent précepte, mais il n'appartient qu'à Dieu de le mettre en pratique: quel autre que lui peut connaître son essence?*“⁴⁶⁰

Одлакнуло ми је после толико година (494, истакао И. А.).

Сепство се при писању, самосазнању не да обухватити, дефинисати, чак ни у дискурзивном режиму медитација, како доказује М. Фуко, где ипак остаје самоскривено, односно предато „критичној тачки у којој субјекат истовремено *самог себе захвата и самом себи измиче*, у тачки његове актуелности и ексцентричности, његове несводљиве разсредителности“ (Козомора 1998: 130; ауторска истицања). Јер, „никада неће бити довољно деликатних апарата за испитивање нас самих“ (2012: 220), опомиње С. Винавер у 159. фрагменту *Мисли*. Самом себи у измицању, ја се, дакле, предаје интерсубјективном простору: процесима само/произвођења и дискурзивних присвајања. Отуда Р. Барт и бележи у једном од фрагмената *Задовољства у тексту*: „исписујем се као данас лоше постављен субјект, изникао сувише рано или сувише касно (ово *сувише* не значи ни жаљење, ни недостатак, него једино позив на *једно празно место*): анахрони субјект, у скретању“ (1975: 82; ауторско истицање). Бартово цепање јединства субјекта у тексту,⁴⁶¹ вели Јовица Аћин, „је цепање тоталитета на двоје“, уцртавање неутралне фигуре атопијског простора – „радикалне друготности са самим собом у другоме“ (1975: XVII). Симптоматично је, међутим, да се разумевање ортографије у сплету ерогених зона, додира, осећајности сусреће још у фрагментима Василија Розанова који 1916. у *Опалом лишићу* поручује читаоцу:

Мене нема. У суштини. Ја сам само струјање. Вечне нежности, самилости, трпељивости, праштања. Љубави.

Пријатељу мој: зар не примећујеш да сам ја тек сенка поред тебе и да никакве „суштине“ у Розанову нема? У томе је суштина – *Providentia*. Тако је

Тако је Бог рекао свему: „Гледај у себе“.

И ето, свет је егоистичан. Али ја то не волим. Још како не волим. По мени била би боља малга. Али ја бих све облизао. Розанов није егоистичан. Он њуши и прљавштину под својим ноктом, он воли далеку звездицу.

Ја волим туђе егоизме (својеврсност свих ствари) – сопствени егоизам не волим.

Али њега у мени и нема. Ја волим да се ваљам на путу којим сви пролазе“ (1998: 53).

⁴⁶⁰ „Познај себе, изврсно је упутство, али једино Богу пристоји да га изврши: ко други до он може да познаје своју бит?“ (превод према издању *Знакова*).

⁴⁶¹ „*Текст* значи *Ткање*. Но, како се ово ткање увек узимало за неки производ, један готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), ми сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује вечитим плетењем. Изгубљен у овом ткању – овој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже. Ако бисмо волели неологизме, могли бисмо теорију текста да дефинишемо као *hifolofiju* (*hyphos* је ткање и паучина)“ (Bart 1975: 86; ауторска истицања).

одредио Бог. Да се моја крила покрећу и терају ваздух под ваша крила, а да се моје лице не види (2018: 5; ауторско истицање).

Остаје само дах, дисање, струјање ваздухом које покреће светове – лирски покрет успостављања другачијег дискурзивног поретка насупрот декларативном есенцијализму. То што не постоји јединствен, целовит субјективни лик већ анахрон, самлевен у савременом добу између психозе и неурозе (Барт 2012: 80), то што смо изложени разноликим импостацијама субјекта⁴⁶² у дискурсу, ударима *ветра речи*⁴⁶³ јесте наслеђе двадесетовековне психоаналитичке и филозофске мисли од Ж. Лакана, Ж. П. Сартра, Л. Алтисера до М. Фукоа, Р. Барта и Ж. Дерида, међутим, тренутак је разбаштињења центрипеталних оса, тренутак укидања тоталитарног средишта које једино генерише смисао. Готово да можемо рећи да се сепство мора, по сваку цену сачувати скривеним – окрњено невиделом и имагинарно, да би језик могао наступати до нас самих, до непривилегованог упоришта одакле се изнова и изнова повлаче трепераве линије између смисла и бесмисла, између човека и звериња, одакле прапочиње игра са самим собом како је И. Андрић записао.⁴⁶⁴ Јер, само у ослобођеном покрету какав тражи игра, само тада расцепљени субјект у пропадању свога ја, како би рекао Р. Барт (1975: 27), затиче себе, немрског, као суверени догађај језика/љубави и свој лик препушта нежности саприпадања другости, те вихорном кретању, распарчавању у дискурсу као *јуришу*.

За Андрићево фрагментарно стваралаштво од првих књига до *Знакова поред пута*, дакле, из приложене анализе, примећујемо да целина постаје двоструко упитна, и као телеолошка матрица, и као самодоживљај, али да остаје, како је то прибележио Станислав Винавер у Мислима, *чежња за целином*⁴⁶⁵ – носталгична линија самоприбирања, уцеловљења упркос разорној стихији коју подразумева заузимање за њу, изискивање њеног признања у дискурсу. „Ја модерног човека“, пише Ж. Лакан у тексту „Симбол и језик као структура и граница психоаналитичког поља“, „је добило свој облик у дијалектичком ћорсокаку лепе душе која не распознаје властити разлог постојања у неред у који открива у свету“ (64). Но, пре него да наставимо са истраживањем *Знакова поред пута* у перспективама фрагментарног писма и судбини душе субјекта у свету мученом исредиштеношћу,

⁴⁶² Младен Козомора у студији *Говор и субјективност* поводом фукоовске археолошке интервенције у филозофију субјективности бележи: „археолошка анализа облика продуцирања исказних модалитета не покушава да њихову разноврсност изведе из јединственог продуктивног начела, јединственог утемељујућег чина, или делатности конститутивног (трансценденталног) субјекта. Различити исказни модалитети не дају се извести из чисте синтетичке делатности неке централне субјектне инстанце, него управо сведоче о *распршености и разсредитишности места субјективације и начина импостације исказног субјекта*. Систематска веза међу овим тачкама субјективације не успоставља се синтетичком делатношћу самоидентичне свести и у иманенцији њеног смисаоног живота, него у пољу специфичне дискурзивне праксе, која одређује матрицу диференцираних положаја и функција за субјекте. Дискурс у археолошкој перспективи није израз, резултат, спољашњи вербални превод другде обављене синтезе, него, управо обрнуто, поље у коме се продуцирају субјектни учинци. Тако схваћени дискурс није оспољење субјекта који мисли и сазнаје у иманенцији и прибраности своје самоделатности, него *уређено мноштво исказа у коме се могу одредити дисперзија субјекта и његов дисконтинуитет са самим собом*“ (1998: 105; ауторска истицања).

⁴⁶³ Пол Валери у „Сировој поезији“ записује питање којим ће се Фуко посебно бавити у *Поретку дискурса*: „Кад човек говори, кад књига говори / кад у теби нека одсутност говори / кад мисао ти говори, говори у себи / *ко уистину говори? Одакле дува ветар речи?*“ (1989: 229; истакла А. П.).

⁴⁶⁴ „Игра са самим собом.

Ја и онај што живи у мени. Сретнемо се понекад лице у лице.

Као кад угледаш неког на улици, поздравиш се са њим и рукујеш; познајеш га из детињства“ (Андрић 1981/16: 520).

⁴⁶⁵ „(Целина). Свака борба, буна, битка, врши се за идеју неке *целине*, често лажно склопљене. Ми имамо осећај *оправданости целина*. Ми замишљамо у целинама. То је неко органско осећање (целине) које нам долази од нашег тела (од кога не дамо одвојити руку, ногу или који део). Треба уверити људе да је нешто (што је нама угодно) целина. Све друго изгледаће им крње, макар то друго била и логичнија целина. Сваки бије бој за какву уображену целину у свему и свачему. Човек је скуп чежњи ка разним целинама“ (2012: 228, фрагм. 197; ауторска истицања).

задржаћемо се на неколиким текстолошким проблемима у вези са неподударношћу издавачке праксе и ауторске воље у хронолошком смислу како бисмо се приближили оригиналном рукопису и стваралачком поступку.

3. Рукописна грађа *Знакова поред пута* Иве Андрића у огледалу издавачке праксе

3.1. Пишчева заоставштина књиге над књигама

Двострука је тешкоћа сусрета са Андрићевом књигом *медитативних фрагмената* и/или књиге *мисли* где је *свак враг записан*. Она се у битном смислу намеће као питање, које је у темељу свих других (херменеутичких) питања: *како читати* дело које је у бити усидрено у *почетност* без достигнутог краја, где су могућности писца и његовог писма/писања прекинуте смрћу, остављене као пулсирајуће ткиво, сирово жилиште коме не познајемо до краја смер раста? Са друге стране, у имплицитном захтеву *записати све*, Андрићев целоживотни пројекат одговара на сам акт литературе у моћи рећи све, тако да оно исказано, оно што надраста дискурзивна и жанровска одређења, постаје генеративна текстуална снага за себе, снага која је према Ж. Дериди, истовремено дарована вештином брисања и успостављања закона. Међутим, да бисмо се приближили овом унутарњем механизму којим текстуалност трансцендира преко себе, неопходно је и размотрити елементарне текстолошке и филолошке услове који су одредили изглед Андрићеве књиге каквом је познаје српска култура од 1976. године.

Знакови поред пута Иве Андрића остали су за писцем распоређени у фасциклама, у рукописној форми дактилотекста са исправкама, незавршени и несређени по бележницима, нотесима и о њима, на самом почетку, сажето можемо рећи: да је књига која живи парадокс своје структуре и генезе – отворена и незавршена, положена у само средиште стваралачког процеса, поседује у тој нецеловитости, у смислу нефинализованости ауторске воље, непорециву *пунину* уметничког дела – пунину исписивања укупности једне целоживотне мисаоне и искуствене праксе. Међутим, непосредно искуство читања 'ометено' је издавачком праксом која је компромитовала изворни облик књиге, онакав какав је остао за Андрићем. Многобројне и разнолике приређивачке интервенције (припајање грађе ван самих *Знакова*, самостално именовање и формирање делова књиге, урушавање изгледа почетка и краја...) начиниле су усек у текстовну компактност *Знакова*, изневеривши ауторову вољу у *хронолошком смислу*.

Како бисмо што прецизније изнели опис рукописа и припремног материјала, који, нажалост, још увек није доступан у дигиталном облику широј јавности, водићемо се начином на који је грађа архивирана и заведена у Личном фонду Иве Андрића, односно каталошким пописом Личног фонда који су израдиле Олга Мучалица и Анђелија Драгојловић (Београд, 1988). У кутији бр. 13 поред текстова о П. Кочићу, И. Самоковлији, путописа, ратног дневника из Београда и Сокобање (1940–1944), налазе се и разнолики записи, белешке настајале у распону од 1915. до 1973, а на основу којих су сачињени *Знакови поред пута*. Реч је следећој грађи:

- **IA 347:** рукописни записи из Марсеља, Нице, Женева (1927–1931) у неповезаном блоку;
- **IA 348:** рукописни записи из Београда (1937–1938) из неповезана два нотеса;

- **IA 349:** дактилотекст (два примерка) са ауторским исправкама и коментарима и дактилокопија *Бесанице/Несанице*⁴⁶⁶ са исправкама В. Стојић у наранџастој фасцикли А4 формата (1937–1938);
- **IA 350:** рукописни запис „[Путујући некад по Немачкој...]“⁴⁶⁷ датиран 13. 10. 1939.;
- **IA 351:** фрагментарни запис (назначен као почетак) у дактилотексту „[Мај месец 1944. године...]“ са исправкама и у редигованој верзији;
- **IA 352:** зелена свеска А4 формата (Знакови. Зелена свеска 1968) са фрагментима у рукопису (графички издвојени двома вертикалним линијама и кружићем) на чијој је корици И. Андрић написао „Знакови“;
- **IA 353:** зелена бележница из 1973. године са рукописним записима, на корици хемијском оловком записано „Znakovi“, а испод графитном оловком „ко књижевне белешке“;
- **IA 354:** концепт и рукопис и дактилотекст „Немир“⁴⁶⁸ са ауторским исправкама и допунама;
- **IA 355:** нотес без корица са фрагментима графички издвојеним (на првој сачуваној страници крупним латиничним словима преко прецртаног текста написано Знакови“, потом све прецртано једном линијом);
- **IA 356:** рукопис и дактилотекст „Не знам када и како се јавила та помисао у мени“ са дописом на горњој маргини „стр. 553. Знакова поред пута“, као и рукописна назнака В. Стојић уз три фрагмента „Знакови, 552, 553“;
- **IA 357:** прецртан рукописни фрагмент „[Болесницима су посете драге...]“;
- **IA 358:** дактилокопија текста „Ноћ у Сарајеву“ са исправкама и коментарима (оловком дописан наслов руком И. Андрића);
- **IA 359:** рукопис, дактилотекст и дактилокопија „[Угојеност је код човека увек помало болесна...]“;
- **IA 360:** концепт, рукопис, дактилотекст „[Поподне мартовског дана...]“. Наслов је присутан у првом дактилотексту, док у другом изостаје. На последњем листу забележено да се цео запис „[Март месец...]“ прекуцан у целости налази у *Знаковима*;
- **IA 361:** рукописни фрагмент „[У црвеном лицу два жарка и црна ока...]“;
- **IA 362:** рукописни фрагмент „[Један мршав блед човек...]“;
- **IA 363:** рукописни фрагмент „[Какав је то ветар?]“;
- **IA 364:** рукопис и дактилотекст „[Они нису имали снаге да остваре тај свет...]“;

Када је реч о рукописним бележницама из 13. кутије на основу којих су делом сачињени *Знакови поред пута* изузетан допринос за текстолошко и филолошко разумевање грађе дала је Биљана Ђорђевић Мироња која је рашчитала и приредила у *Свескама Задужбине Иве*

⁴⁶⁶ У првој верзији дактилотекста наслов је видно исправљен у „Бесаница“, али се потом од овог облика одустало.

⁴⁶⁷ Првобитно насловљен „Сати“, потом прецртано.

⁴⁶⁸ Реч је о фрагментарном тексту са почетком: „Цео дан сам на броду гледао покрете и слушао разговоре путника, пратио таласање мора и њихање брода на коме путујем. Кад сам се искрцао у далматински градић, пун купаца, туриста који траже собе и домаћег света који иде за пословима, опет сам као вртоглавицу осетио немир, и нагонски зажелио да побегнем од њега. У тој жељи испео сам се на зелени брежуљак близу морске обале [...]“. Уз леву маргину записано плавом хемијском оловком „Оставити као фрагмент“ (чини се као рукопис Вере Стојић), лист 12, док су остале исправке исписане црним мастилом као и наслов, графитна оловком су остављени коментари. У фасцикли са оригиналом *Знакова поред пута*, фрагмент је откуцан без наслова и такав се и штампа у постхумним издањима (IA 391, стр. 182). Занимљиво је да је у заоставштини је пронађен одломак приповетке са истим насловом, који је први пут објављен 1981. године, али он тематски и поетички сасвим другачији од текста из *Знакова*.

Андрића 2017. *Мали нотес-блок 1929–1930*, те 2018. *Записи – Марсељ, Ница, Женева (1927–1931)* и 2022. године *Зелену свеску* из 1968. (в. Андрић 2017: 15–91, Андрић 2018: 9–52, Андрић 2022: 9–50). У истој кутији, али у засебној фасцикли „Знакови поред пута: припремни материјал за објављивање“ архивирани су текстови:

- **IA 365:** дактилотекст „Са периферије“ (пет фрагмента), штампан у *Књижевним новинама са назнаком* „из предратне бележнице Знакови поред пута“;
- **IA 366:** „Знакови поред пута – 1970“: дактилотекст са осам фрагмената који су штампани у дневној штампи и часописима;
- **IA 367:** рукопис, концепт „Тамно место на почетку свих наших сећања“;
- **IA 368:** дактилотекст „Ноћ у Сарајеву“ са дописаним насловом руком И. Андрића;
- **IA 369:** фрагмент у рукопису и дактилотексту „[Спава човек тврдо...]“. Фрагмент је записан на полеђини позивнице на Свечани Сабор поводом 30-годишњице ослобођења Београда. На листу где је дактилотекст као и на полеђини, уз горњу маргину записано „није унето у Знакове“ (рукопис Вере Стојић);
- **IA 370:** дактилотекст са народним стиховима „Гором језде кићени сватови“ и фрагментом „[Сваки онај који је у свом животу гледао смрти...]“;
- **IA 371:** свеска мањег формата са истакнутим натписом на корици „Материјал за Знакове“ (поред појединих фрагмената дописан број странице где је фрагмент штампан у Сабраним делима);
- **IA 372:** записи из бележнице наранџастих корица са истргнутих листовима који су прекуцани уз назнаку где су објављени;
- **IA 373:** запис „[Једна велика грађевина...]“ (рукопис и дактилотекст) са коментарима В. Стојић: „Забелешка из времена када је писана *На Дрини ћуприја*“, „Знакови поред пута, стр. 287“;
- **IA 374:** две верзије фрагмента „[Шта је приповетка?]“ (рукопис на полеђини позивница и дактилотекст са назнаком „није унесено у *Знакове*“), дактилотекст фрагмента „[У људској заједници у којој уметност...]“ са латиничном напоменом В. Стојић „стр. 237. Знакови“;
- **IA 375:** рукопис и дактилотекст фрагмената „[Тешко се издижемо изнад својих истинских или уображених болова...]“, „[Један говорник...]“, „[Аветињски сед и изнурен човек...]“ (први са назнаком „није унесено у *Знакове*“, крај осталих дати бројеви страница из постхумног издања);
- **IA 376:** рукопис и дактилотекст фрагмента „[Каква је веза између нашег вида и слуха...]“ са исправкама И. Андрића и коментарима В. Стојић. На листу са дактилотекстом на горњој левој маргини назначено „за *Знакове*, није унесено?“ (два фрагмента имају број странице), „[Каква је веза између нашег вида и слуха]“, „[Безимени предео]“, док фрагменти „[И свет појава око мене]“, „[Ја не путујем по овој земљи]“, „[Писац који дочека старост]“ немају такву назнаку;
- **IA 377:** рукопис са Андрићевим исправкама и допунама и дактилотекст трију фрагмената „Разговор са једним покојником“, „[Коме се, ма и само тренутно и делимично, указала истинска људска судбина...]“, „[Између нас и нашег тела постоји и увек је постојао грдан неспоразум...]“ (сви унети у *Знакове*, први без наслова);
- **IA 378:** рукопис са Андрићевим исправкама и допунама и дактилотекст фрагмената „[Како се године множе...]“, „[Има тренутака када су за мене и вода и ватра једно исто...]“, „[Слушао сам Моцарта...]“ (рукопис на програму симфонијског оркестра Београдске филхармоније за 19. фебруар 1963. године), „[Дозив хорне на почетку Брамсовог концерта...]“ (рукопис на истом програму),

„[И нека моја реч буде чиста од изворишта свог...]“, „[Нико од нас не може да упозна овај свет...]“, „[Четири танка и ударца која не значе још ништа]“ (све унето у *Знакове*, поред текста откуцани бројеви страница из издања);

- **IA 379:** рукопис са Андрићевим допунама и исправкама и дактилотекст фрагмената: „[Шта је то што у мозговима неких људи изазива нељудска жеља]“, „[И цео тај предео почиње да се покреће]“, „[Смрт оних који су нам блиски]“, „[Оловно поподне кишовитог летњег дана]“ (сви унети у *Знакове*, осим другог који је недовршен, назначени бројеви страница из издања 1976. испод текста);

- **IA 380:** рукопис са Андрићевим допунама и исправкама и дактилотекст фрагмената: „[Сваки разговор о смрти мене уозбиљи]“, „[У питању су овде адверби (прилози)...]“, „[Кад већ разговарамо о речима и језику...]“ (унети у *Знакове*, „Календар матерњег језика“, са назнаком бројева страница);

- **IA 381:** рукопис са Андрићевим допуна и исправкама и дактилотекст фрагмената: „Жртва“,⁴⁶⁹ „[Retif de la Breton је било мишljenje да би требало...]“, „[Један од многих видова Матавуљевог реализма...]“, „[Уз помоћ јаке концентрације, богатог искуства...]“ (сви унети у *Знакове* 1976. и, осим другог, са назначеним бројем стране);

- **IA 382:** записи о Шпанији (дактилотекст) са исправкама И. Андрића и потоњим коментарима Вере Стојић (унети у *Знакове*, одговарајући број стране). За фрагмент „[Шпанци имају тако много деце]“ В. Стојић бележи „није унето у *Знакове*“;

- **IA 383:** дактилопис са Андрићевим исправкама и коментарима Вере Стојић (унети у *Знакове*, одговарајући број стране) фрагмената: „[Посматрајући однос између земље и мора...]“, „[Ова обала готово и нема јасно одвојених годишњих доба...]“, „[Најпре је то само као слутња свитања...]“, „[Гледајући по цео дан и добар део ноћи море]“, „[Све до јуче било је]...“;

- **IA 384:** дактилопис фрагмената са темом болести и др., са Андрићевим исправкама и коментарима В. Стојић везани за постхумно издање *Знакова*: „[Градска клиника...]“, „[Мартовски дан...]“, „[Војницима, болесницима, апсеницима...]“, „[Кад дође време повратка...]“, „[Четири танка и мало дрхтава ударца...]“,⁴⁷⁰ „[Девојка из планинског краја...]“ („варијанта“, белешка В. Стојић), „[Лица овдашњих девојака]“, „[Речи често лето око нас као плева око сељака...]“ (прецртан оловком двама цртама), „[Нигде самоћа није добра ни пријатна...]“, „[Гледан приморски предео пред собом...]“ (прецртан оловком двама цртама), „[Такви смо ми сви, једном мером меримо реч...]“ (прецртан оловком двама цртама);

- **IA 385:** рукопис са Андрићевим исправкама и допунама и два примерка дактилотекста фрагмената са темом чекања (без коментара В. Стојић);

- **IA 386:** дактилотекст са различитим исписима за *Знакове* (цитати Ничеа, Толстоја, Балзака, Жубера, Камиа, Гетеа, Вука, Матоша и др. писаца, натписи на гробовима, мостовима, споменицима, сунчевим сатовима, одломак из Андрићевог интервјуа за Београдске новине 13. 12. 1954. о Београду и стварању у њему, фрагмент „[Често се говори о том колико је сложен, како је спор и дуготрајан уметников рад.]“, унет у *Знакове* (напомена В. Стојић), док фрагмент „[У овим приликама сваки од нас лако би могао себи поставити питање: шта је то писац?]“ није;

- **IA 387:** рукопис фрагмента „[Љубав то је дивна, лакокрила птица која се не да ухватити]“ и још један рукописни запис;

⁴⁶⁹ Насловљена у обе варијанте, у *Знакове* унето без наслова.

⁴⁷⁰ Фрагмент прекуцан на два места, али овде са рашчитаним текстом.

- **IA 388:** рукописи фрагмената „[Не знам да ли се и другима дешава исто што и мени]“, „[Ово је најнижа тачка до које човек може да падне]“ и још неколико записа такође исписаних руком.

Главнину материјала на основу којег је сачињено издање из 1976. године, а потом и оно из 1981. пак чине фасцикле из кутије број 14:

- **IA 389:** рукописни материјал и дактилотекст са исправкама *Знакови поред пута* (1928–1941);
- **IA 390:** *Знакови поред пута*, концепт, дактилотекст са допунама и исправкама И. Андрића и В. Стојић који је објављен у *Сабраним делима* 1976;
- **IA 391:** оригинал дактилотекста *Знакова поред пута* на основу којег је сачињено постхумно издање;
- **IA 392:** један број дупликата фрагмената из *Знакова поред пута*;
- **IA 393:** ксерокс-копија дактилотекста *Знакова поред пута*.

У првој фасцикли се налази припремни материјал, дактилотекст од 1928. до 1941. године. Прву скупина папира чине две целине од 12 и 4 листа (исти тип хартије, истоветни жиг). На првоме листу прве скупине, изнад фрагмената, по средини, написано оловком *Знакови поред пута (1928–1933 г.)*, док друга има ознаку *II* на горњој маргини. Стране куцаног текста су нумерисане двоструко, оловком десно горе и машином по средини. Реч је о истоветној врсти папира на којем су фрагменти откуцани латиничним писмом. На основу пагинације види се да је Андрић поредак оставио онакав какав је куцањем формиран (нема страница које недостају). Накнадне измене и допуне унете су графитном оловком и понегде црвеном дрвеном бојицом: прецртавање појединих фрагмената, дописивање текста, коректура, лектура, стилска уједначавања, коментарисање превода и цитираних места и не тичу се распореда фрагмената. Записи на левим маргинама црвеном бојицом на странама 8, 9, 10, 11 и 12 (нумерација оловком горе десно) у виду (редних) бројева од 1) до 7) су прецртани, тако да се не могу узети за критеријум надовезивања/распореда означених фрагмената. На последњој страници друге скупине од 4 листа фрагмент је незавршен, па се може претпоставити да је 5. страница загубљена. Тематски сагледано, фрагменти на првих 12 листова су највећим делом записи из Шпаније, док се у другом делу налазе и фрагменти из Швајцарске.

Друга скупина *Знакови поред пута (1933–1941)* се може диференцирати најшире на три 'подцелине', при чему је друга копија прве (означићемо као I и Ia), али не у целости, јер се њихови последњи листови разликују по садржају. Трећа 'подцелина', коју чине само два листа са записом „[Зашто нека сећања из детињства тако дуго и упорно трају у нама...]“, разликује се од њих по врсти папира, њен лист је тамније боје, тањи, краћи по дужини и маснији у односу на прву и другу 'подцелину'. Самерујући однос I и Ia, запажамо да се највећи део фрагмената поклапа/понавља, али се у Ia не налазе последња три листа из I (они фрагменти који следе после ћириличног записа оловком „крај“ и „ИВО АНДРИЋ“), такође, постоје фрагменти у Ia којих нема у I. Наиме, према односу првих куцаних страна I и Ia (17. и 18. стр. према 53. и 54. стр.) закључујемо да 'подцелини' I недостају два листа, јер 18. стр. почиње као што почиње 56. стр., тј. фрагмент о Сарајеву који је у I на првом листу (17. стр.) нема краја, а први фрагмент 18. стране нема почетка. Њихови недостајући делови су у Ia на 54. и 55. страни. Фрагмената са последњих листова 'подцелине' I (50, 51. и 52. стр.) нема у Ia. Како дактилотекст Ia понавља штампарске грешке из 'подцелине' I, може се закључити да су фрагменти ових двеју 'подцелина' куцани истовремено (најмање двоструки папир), али да су накнадне исправке, допуне унете засебно. Притом, поставља се питање о њиховом статусу реализовања ауторске воље, тј. да ли постоји одређен ниво њене степенаности. Да ли се, дакле, у вези са једном од њих може говорити о већем степену ауторизације коју би једну варијанту приближио припремљеном материјалу за штампу?

Однос 'подцелине' Ia према I, међутим, није једнолик, а ни коначан, јер стваралачки процес није доведен до краја, нити су сва његова исходишна места задржана у потоњем писању и уклапању фрагмената у Прву књигу Знакова. Ако посматрамо крајеве 'подцелина', увиђамо да Ia остварује уписану ауторску намеру о начину окончања рукописа из 'подцелине' I. Испод последњег фрагмената на 49. страни 'подцелине' I писаном ћирилицом по средини обичном оловком написано је *крај*, а десно од тога штампаним подебљаним словима *ИВО АНДРИЋ*. Овим фрагментом се и завршава Ia, те отуда и изостају фрагменти из I који следе након ауторове белешке. Ова теза, премда објашњава изостављање поменутих фрагмената, у извесној мери је проблематична. Јер, ако би се тако завршила књига *Знакова*, откуд последња два листа? Фрагмент на њима је јединствен, могао се додати унутар 'подцелине' Ia, али је ипак на крају фасцикле. Та трећа скупина од два листа на горњој десној маргини има запис ћирилицом („Знакови“) и она доводи у питање реализовање краја у Ia, који је скициран 'подцелином' I. Са друге стране, неке карактеристике 'подцелине' Ia, начин уношења исправки и допуна снаже оправданост закључка да је она организована после I и на основу ње, на пример, цитат Андреа Моруа (André Maurois): „J'aime le bresque plongeant dans une vie inconnue qu' est la phrase endendue au vol.“ у 'подцелини' I је прецртан, док у Ia прецртавање изостаје (у другој и трећој фасцикли на 26. стр. и 17. стр. мото остаје). Цитат се до краја обликује као мото: лево од њега је дописано и доцртан „размак“ између последњег фрагмента/назнака за крај (крстића) и његовог почетка (у таквој се форми и налази у другој и трећој фасцикли (17. стр.) *Знакова*, а текст фрагмента (његова варијанта) „На једној раскрсници градске периферије [...]“ на који се односи налази се и у дактилографисаном рукопису *Са периферије – 1951* (365) на 1–3. стр.). Исти тип аргументације везује се и за текст „Човекове молитве“: у 'подцелини' I на 40. стр. налази се исписан оловком знак упита на левој маргини поред варијанте прве реченице, али он Ia изостаје (84. стр.) – дописан је само први ред изнад фрагмента „Човекова молитва“, која се таква налази и у 'подцелини' I. Међутим, 'подцелини' Ia се не може у потпуности, до краја преписати текстолошко преимућство над 'подцелином' I, јер поједине штампарске грешке и недоследности остају у Ia неисправљене (уп. са 22. стр. I и 60. стр. Ia фрагмент „[Гледајући једно људско насеље, на некој влажној стрмини...]“), док су у I исправљене.

У фасцикли са сигнатуром IA 390 налази се концепт дактилотекста као и рукописи појединих фрагмената са Андрићевим напоменама (укупно 393 листова), исправкама и потоњим коментарима Вере Стојић на основу којег је настао *Оригинал*. Фасцикла броји 393 листа, различитог физичког изгледа. На последњој страници је након завршног фрагмента откуцано:

Овде завршава *прва*⁴⁷¹ књига „Знакова поред пута“
Последња забелешка унесена је 17. марта 1968.

Истоветна белешка налази се и у фасцикли заведеној сигнатуром 391, у којој је укупно 318 листова, са дописом „прва“, такође у рукопису В. Стојић, која је означена као *оригинал*. Трећу фасциклу (392) чине дупликати фрагмената (укупно 35 листова), а четврта је ксерокс-копија дактилотекста (390 листова) и њу, сходно карактеристикама текста, овде нећемо разматрати. Што се тиче исправки и дописаних коментара, на појединим местима се налази Андрићев рукопис, али је почесто В. Стојић преко његовог текста исписаног графитном оловком, остављала истоветну белешку хемијском. Такав је случај, на пример, са дописивањем „Човекова молитва“ изнад фрагмента (IA 390, лист 40).

Однос фаскли IA 391 и IA 392 би се грубо могао описати као двоструки папир у машини за куцање, однос копије према оригиналу, што на основу врсте папира и грешака у куцању које се понављају, у највећем делу, и јесу. Закључак смо извели међусобним упоређивањем листова из припремне фасцикле и оригинала: 7. страна из IA 391 и 6. стр. из IA

⁴⁷¹ Дописано руком Вере Стојић.

392: истоветан је положај иницијалних латиничних слова другог, трећег и петог фрагмената. Наиме, слова *J*, *I* и *N* су помакнута ка горе у односу на предвиђену доњу линију. На истим странама евидентан је исти тип грешке и поправке машином за куцање у другом фрагменту. Стране које су пагинисане машином јасно показују везаност (22. и 25. стр. из IA 391 одговарају 15. и 16. страни из фасцикле IA 392, тј. заједничка им је пагинизација машином: 12) и 13) горе десно) као и стране се поновљеним типом увлачења/формирања новог реда (видети последњи фрагмент на 29. страни из фасцикле IA 391 и 20. из IA 392; последњи фрагмент у IA 391: 97 и IA 392: 65). Двоструки папир, међутим, не важи за све листове унутар фасцикли, јер постоје избачени/прецртани фрагменти, те појединих листова има у једној, а нема у другој (видети листове 12, 13. и 14. стр. у IA 391 којих нема у 392); дуплирани фрагменти на 16. и 17. стр. фасцикле IA 391 који су у трећој фасцикли куцани на другачијем папиру и стављени међу друге фрагменте. Међутим, у физичком смислу, обе фасцикле су састављене од истих врста папира (бели папир, на пример, има жиг „Extra strong“ и у другој и у трећој фасцикли), ако се изузму странице куцане плавим мастилом из друге фасцикле и странице са фрагментима писаних руком, којих нема у трећој у таквом облику. Не треба губити из вида ни записе на предњим корицама фасцикли: на предњој корици друге (наранџасте) фасцикле пише *Знакови поред пута (копије)*, а на трећој *Прва књига Знакови поред пута Оригинал* (са задње странице бордо фасцикле пише *Знакови оригинал*), али нема апсолутног доследног „копирања“ редоследа фрагмената.

Како се ради о разноврсној материјалној грађи и како је И. Андрић очигледно склапао материјал који је настајао, те прекуцаван у широком временском распону, врло је тешко текстолошки прецизирати на који начин је *оригинал* дактилозбирка склапана. Извесно је, међутим, да је писац на основу многобројних рукописних свезака и појединачних записа, белешки у њима састављао прву фасциклу. Даље, претпостављамо да је у завршној фази припреме листао своју прву, по обиму мању фасциклу (записи до 1941), док је састављао другу и трећу, што и потврђују први фрагменти друге фасцикле, јер следе један за другим као у првој, изузев фрагмената о Шпанији, које Андрић измешта са почетка рукописа. Може се рећи како је посредни, дакле, атематски, ахронолошки принцип редистрибуције фрагмената, при чему је обиље рукописне грађе изложено дактилографској санкцији, односно ауторској аутоцензури.

Поред опсежне грађе која се чува у историјској збирци Архива САНУ, постоје и документи који се непосредно односе на *Знакове поред пута*, а чине део пишчеве заоставштине из фонда Задужбине Ива Андрића.⁴⁷² Како је грађа распоређена у два кутијама, попис доносимо према том следу:

Кутија 1:

- **сигн. 53:** „Лице земље“, фрагменти објављени у *НИН*-у (1. 1. 1955); дактилокопија са Андрићевим исправкама и исечак из новина са Андрићевим исправкама;
- **сигн. 63:** „Шуме, река, мора“, фрагменти објављени у *Политици* 1960; дактилокопија са Андрићевим исправкама, исечак из новина;
- **сигн. 80:** „Сунце, ветар, киша“, фрагменти објављени у *НИН*-у 1. 1. 1967; дактилотекст и копије, варијанте са исправкама И. Андрића и Вере Стојић (објављено 1981)
- **сигн. 81:** „[Рано јутро...]“ и др. фрагменти из *Знакова поред пута* објављени у новогодишњем броју *Недеље* (25. 12. 1965), дактилокопија са Андрићевим белешкама и исправкама;

⁴⁷² Дактилописи који су остали у Задужбини Иве Андрића претходно су припадали Вери Стојић, првој управници и оснивачу Андрићеве Задужбине.

- **сигн. 82:** „[Нико од нас не зна]“, „[Какав је то ветар...]“фрагменти објављени у *Политици* (30. 4. и 1. и 2. маја 1967), дактилотекст и копије, варијанте са исправкама Иве Андрића и Вере Стојић, исечак из политике са белешком М. Бабић и исправком А. Андрића;
- **сигн. 83:** „Са сунцем и без њега“, седам фрагмената објављено на страници *Борбе* (28–30. новембар 1967), дактилокопија са Андрићевим исправкама и белешкама, исечак из часописа;
- **сигн. 89:** „[Парк на периферији...] и др. фрагменти објављени у *Политици* (31. децембар, 1. и 2. јануар 1973) под насловом *Из „Знакова поред пута“*, дактилокопија са Андрићевим исправкама и белешкама, исечак из новина;
- **сигн. 91:** бележница Jaeger (1974), рукописни фрагменти за *Знакова поред пута*.

Кутија 2:

- **сигн. 100:** „[То су као неке маргиналије...]“ и др. фрагменти за *Знакове поред пута*, дактилокопија са Андрићевим исправкама и белешкама И. Андрића и са исправкама В. Стојић;
- **сигн. 105:** „[Видици се бисте и шире...]“ и др. фрагменти *Знакова поред пута*, дактилокопија са исправкама В. Стојић;
- **сигн. 109:** дактилокопија и варијанте фрагмената обједињени насловом „Бракови“: Тешко је судити и опасно закључивати..., Више срећним случајем, него мојим распитивањем..., „Они су држали отворену кућу“, „О том браку много се говорило“;
- **сигн. 111:** „[Још нешто о језику...]“, рукописни фрагмент из *Знакова поред пута*;
- **сигн. 112:** тамноплава белешка, рукописни фрагменти *Знакова поред пута* са јасним графичким одвајањем, на пример: „Као да је неки други свет...“, „Велика студен ледених предела на далеком Северу“, али и цитати Рилкеа, Гетеа, Леопардија, Караџића...⁴⁷³

Што се временског оквира када је И. Андрић припремао и сређивао грађу, приређивачи постхумног издања остављају податак да је фасцикла са оригиналом *Знакова поред пута* настала 1974. године када је „Андрић прекуцани текст, уз помоћ и сардању Вере Стојић, верификовао, унесећи у њега мање исправке, напомене, допуне. Извесне исправке су тада у текст, уз сагласност писца, унесене руком Вере Стојић“ (1981: 619). Међутим, активно бављење грађом, издвајањем фрагмената из нотеса, бележница свакако се везује за седму деценију, када је састављена *Зелена свеска* (1968) и унета последња забелешка у дактилотекст, при чему је издвајање графички аутентизовано. Наиме, Андрић је најчешће бележио кружић прецртан косом цртом покрај оних рукописних фрагмената које је припојио дактилографисаној грађи за *Знакове поред пута*. Будућем, критичком издању остаје помније разматрање аутентичности распореда и садржаја фрагмената из издања у Сабраним

⁴⁷³ Сви пописани фрагменти у дактилопису из фонда Задужбине су најчешће уврштени у издање из 1981. године, осим „[Видици се бисте и шире...]“. Међутим, остаје да се утврди могућа варијантност фрагмената из часописа спрам *оригинал* фасцикле.

У другој кутији се налазе рукописни, нерашчитани записи, фрагменти без директно назначене повезаности са *Знаковима поред пута* чију је текстогенезу потребно истражити:

- **сигн. 98:** „Март месец. Сиво и прохладно“, дактилотекст и копија;
- **сигн. 99:** „[Ја нисам ... и гурао у прошлост]“, рукописни запис оловком са Андрићевим исправкама хемијском;
- **сигн. 102:** рукопис и дактилотекст фрагмента „[Молим те, погледај ме...]“;
- **сигн. 103:** рукописни запис „[Ум је место само за себе...]“;
- **сигн. 107:** рукописни запис „[... да се окреће и да меље...]“.

делима (1976, 1981), а то ће истраживање, сигурни смо, понешто рећи и о временским оквирима, начинима стварања *Знакова поред пута*.

3.2. Постхумна издања *Знакова поред пута*

Знакови поред пута Иве Андрића су први пут објављени као постхумно издање 1976. године⁴⁷⁴ у оквиру *Сабраних дела* као четрнаеста књига, која имају још два издања из 1977. године и из 1978. године. Приређивачки одбор чинили су: Мухарем Первић, Петар Цацић, Радован Вучковић и Вера Стојић; на крају издања штампане су *Напомене*. Исти приређивачи радили су и друго издање *Сабраних дела* 1981. године, које је опремљено нешто опширнијим приређивачким коментарима. Како бисмо пропратили све измене, допуне (о чијем ћемо текстолошком карактеру и ваљаности касније говорити), прокоментаришаћемо и издања између њих: Просветино издање из 1977. године и издање Свјетлости/Младости из 1978. године (приређивачи остају исти) као и садржај њихових *Напомена*, али ћемо, најпре, ради прегледности дати табеларни приказ структуре штампане књиге *Знакова поред пута*, која је у *Напоменама А* и *Б* издања дефинисана као популарно издање, намењено широј читалачкој публици (видети 1976: 605–607 и 1981: 618–626).

	А	Б
1. Поднаслов	медитативна проза	/
2. Мото	/	<i>Сваки ти је враг у моје либро записан.</i> Јово Марков Џиновић некад запослен као радник на градњи Суецког канала
3. Садржај	Немири од <u>века</u> (7–189, истакла А. П.) За писца (191–305) Слике, призори, расположења (307–576) Несаница (577–594) Вечити календар матерњег језика (595–604) Напомене (605–607).	Немири од <u>вијека</u> (11–219, истакла А. П.) За писца (223–334) Слике, призори, расположења (337–576) Несаница (581–596) Вечити календар матерњег језика (599–606) Регистар појмова, белешка и напомена: Регистар појмова (609–617) Белешка о овом издању (618–626) Непомене (627).

1. Жанровско одређење „медитативна проза“ у форми паратекстуалног елемента – поднаслова књиге појављује се први и једини пут у првом издању *Знакова поред пута*. Очигледно је реч о интенцији приређивача да разнолику жанровску грађу *Знакова* обухвати и фиксира одређењем 'медитативна проза'. Међутим, такво књижевнотеоријско (пре)осмишљавање 'оквира' књиге противи се андрићевским поетичким и естетичким приципима. Наиме, Иво Андрић у рукописној заоставштини није оставио накакав траг поднаслова за *Знакове поред пута*. Притом, посматрајући његов опус, запажамо да Андрић

⁴⁷⁴ У даљем тексту за издање из 1976. године користиће се ознака **А**, а за издање из 1981. године ознака **Б**.

није на начин Борислава Пекића или Данила Киша, на пример, уводио жанровске одлике у обликовање 'оквира' својих збирки приповедака или романеских творевина, раслојавајући га на ниво наслова и поднаслова. Код поменутих писаца читамо *Нови Јерусалим: готска хроника*; *Гробница за Бориса Давидовича: седам поглавља једне заједничке повести*, а код Андрића: *На Дрини ћуприја*, *Проклета авлија*, *Лица*.

2. Мото *Знакова поред пута* први пут се појављује у издању Свјетлости/Младости из 1978. године, док га прво издање, а потом и 2. и 3. *Сабраних дела* (1976) као и Просветино издање немају.⁴⁷⁵ У тексту *Напомена* нема коментара о његовоме пореклу, контексту у коме је пронађен као ни о разлозима (са становишта историје текста рукописа) зашто је постављен, односно изостављен у првоме издању. Имајући увид у рукописну заоставштину *Знакова поред пута*, уочавају се првобитне замисли/варијанте у обликовању почетног места књиге (мото). Наиме, још у првим записима на листовима *Знакови поред пута* (1928–1933), који су сакупљени у првој фасцикли (IA 14433, 389), на почетку (у горњем десном углу листа) откуцан је, па прецртан графитном оловком следећи текст:

„Његов је пут у правцу радоснијег и светлијег колорита.“
Из једне критике о неком сликару

У тој првој фасцикли у другој скупини листова, *Знакови поред пута* (1928–1941), у њеној првој целини од четири листа, на првој куцаној страници стоји ознака II писана оловком по средини и мото, цитат Ј. В. Гетеа (испод ознаке десно), који је уоквирен и прецртан обичном оловком:

„Gott weiss, die Einsamkeit hat sein Herz untergraben, und...“
Goethe

У другој фасцикли овог цитата нема, али се на првоме листу налази мото – подвучена реченица испрекиданом линијом (трагови машине за куцање преко простора на коме је текст куцан) и њен аутор:

„Сваки ти је враг у моје либро записан“
Јово Марко Џинових
некад запослен као радник
на градњи Суецког канала

У оригиналу дактилотекста за *Сабрана дела* из 1976. год., у трећој фасцикли (на унутрашњој (Андрићевој) фасцикли пише хемијском оловком латиницом: *Прва књига „Знакови поред пута“ Оригинал*) такође се налази истоветан мото. Међутим, како смо констатовали, у штампаном 'лику' *Знакова*, у првом издању почетног места нема. Фрагмент који следи за почетним местом (мото) у другој и трећој фасцикли, а који у дактилотексту значењски прибира и насводњава целокупност фрагмената, јер је постављен испред и пре самог наслова *Знакови поред пута*⁴⁷⁶, у издању А и Б је штампан након поднаслова *Немири од века/вијека*, чиме је неоправдано редуцирано његово поље семантичког 'рефлектовања'. Реч је о фрагменту који је објављен крајем 1924. године у *Гласнику Савеза трезвене омладине*:

Има народних прича које су толико општечовечанске да заборавимо кад и где смо их чули или читали, па живе у нама као успомена на наш лични доживљај. Таква је и прича о младићу који је, лутајући светом и тражећи срећу,

⁴⁷⁵ Радоман Рацо Станишић, не узевши у обзир издање из 1978, противи се штампању уводног мотоа „Сваки ти је враг у моје либро записан“ које има издање из 1981. године, оценивши да је сувишан и да неутралише уводни, оквирни фрагмент (2021: 90).

⁴⁷⁶ На првој страници са фрагментима, горе лево откуцан и подвучен двоструком испрекиданом линијом.

зашао на опасан пут за који није знао куда га води. Да се не би изгубио, младић је у дебла дрвета поред пута засецао сикирицом знаке који ће му доцније показати пут за повратак.

Тај младић је оличење опште и вечне људске судбине: с једне стране опасан и неизвештан пут, а с друге, велика људска потреба да се човек не изгуби и снађе, и да остави за собом трага. Знаци које остављамо иза себе неће избећи судбину свега што је људско: пролазност и заборав. Можда ће остати уопште незапажени? Можда их нико неће разумети? Па ипак, они су потребни, као што је природно и потребно да се ми људи један другом саопштавамо и откривамо. Ако нас ти кратки и нејасни знаци и не спасу од лутања и искушења, они нам могу олакшати лутања и искушења и помоћи нам бар тиме што ће нас уверити да ни у чему што нам се дешава нисмо сами, ни први ни једини.

Овако постављен он не означава почетак књиге, већ почетак првог њеног дела, што изневерава веродостојност штампане књиге у односу на дактилограм и уноси алогичност у целину књиге. По смислу који је имплициран његовим садржајем, место му је након почетног места (мото), а пре свих других фрагмената, јер се књига *Знакова* из његовог унутарњег потенцијала, указује као остварење алегоријске представе, али и као аутопоетички исказ *par excellence* о симболичком улогу *знакова* у појединачном *опстанку*.

3. У штампаном издању *Знакови* имају пет целина: *Немири од века/вијека*, *За писца*, *Слике*, *призори*, *расположења*, *Несаница* и *Вечити календар матерњег језика*. Њихово именовање потекло је од приређивача, осим *Несанице* и *Вечитог календара матерњег језика*⁴⁷⁷ чије је именовање ауторово. *Несаница* се формирала независно од *Знакова*, што потврђује и запис са маргине поред прецртаног фрагмента „Кад почну летње ноћи са хладовином која долази из далека...“ «унесено у *Бесаницу*» из припремног материјала за *Знакове поред пута 1933–1941* (подцелина I, стр. 43/34). Исти фрагмент прецртан је и у подцелини Ia (стр. 89/33). Према издању А Просветино издање из 1977. године и издање и из 1978. године (Сарајево: Свјетлост; Загреб: Младост) задржавају екавски облик наслова I дела књиге, иако је реч заправо о поднаслову из *Немира* (1919) који су штампани ијекавицом. Тек у издању из 1981. год. приређивачи стављају ијекавски облик. Милан Алексић, приређивач критичког издања *Немира* (2019) напомиње да први део друге Андрићеве књиге носи наслов „Немир од вијека“ и да је интересантно што

се штампарска грешка у садржају првог издања збирке (прва реч је била одштампана у множини: *Немири од вијека*) подударала са каснијим насловом првог дела књиге која је нађена у заоставштини писца и објављена у посмртним *Сабраним делима* 1976. године под насловом *Знакови поред пута* (2019: 164; истакла А. П.).

Невоља је, међутим, да таквог поднаслово у заоставштини нема у оквиру материјала које је Андрић ревносно ревидирао и припремао за штампу (видети Илустративни материјал). Поднаслов *Знакова поред пута* одређују приређивачи у оба издања (1976, 1981). Само

⁴⁷⁷*Несаница* и *Вечити календар матерњег језика* настале су засебно од *Знакова*. *Несаница* потиче из 1937. године, а највећи део датираних фрагмената из *Вечитог календара*... потиче из исте године, док је најстарији датирани из 1950. год. Приређивачи истичу: „У Андрићевој заоставштини нађене су овакве целине, па су их приређивачи под пишчевим насловима [...] као четврти, односно пети део књиге, у овој форми уврстили у *Знакове крај пута*, са којима показују стилску и тематску сродност [...]“ (Б: 619). Део *Вечитог календара*... у рукопису, међутим, налазимо на засебном листу у IA 380: 2; поред рукописа записано руком В. Стојић *Знакови (Календар)*, стр. 603 (број стране се односи не издање А).

варирање првог поднаслова обелодањује хтење приређивача да се тематски сегментирана књижевна грађа засводни оквиром који би одговорио на метафизичка и поетичка питања:⁴⁷⁸

Први део „Немире од века“ чине текстови о општим питањима живота и смрти, друштва и културе. Ако први део представља Андрићеву метафизику, други је, пре свега, његова поетика.

Други део чине размишљања о књижевности и стваралаштву уопште. Овај део носи наслов који је Андрић на маргинама назначио: „За писца“. Истини за вољу ваља придодати да су приређивачи у овај део уврстили и текстове о уметности, естетици и стварању уз које Андрић руком није исписао овај наслов (1977: 66).

Сличну аргументацију налазимо и у „Белешкама о овом издању“ из 1981. године:

У први део, *Немир од вијека*⁴⁷⁹ (наслов дат према једном циклусу у *Немирима*, види књигу једанаесту), сабрана су Андрићева размишљања и филозофским и друштвеним темама и све што глагол *живети* подразумева и призива када је реч о уметнику. У други део, под одредницом „За писца“, иначе честом у пишчевим радним свескама, уврштени су текстови о уметности, књижевности, архитектури, музици, сликарству, опажања о језику, стилу, речима, књижевним формама и правцима. [...] Ако други део књиге представља Андрићеву поетику, први обелодањује пишчеву филозофију, схватања и осећања постојања⁴⁸⁰.

У трећи део „Слике, призори, расположења“ (наслов наш), сабране су прозне скице, слике са пута, опажања о људима и наравима, призори, ликови, „снови и примисли (Б: 620–621, ауторска истицања).

Овакво приређивачко уређење грађе *Знакова* уз самостално именовање и формирање делова филолошки изневерава аутентичност рукописа. Са друге стране, интерпретативна подела на филозофију живота писца, његову поетику и „скице“, произвољна је. Довољно је, на пример, навести фрагмент који проблематизује делфијско упуство *Спознај самога себе* (*Gnôthi seauton*), а штампан је у оквиру дела „Слике, призори, расположења“, и учити како питања која су њиме покренута надилазе круг „скица“, „призора“, „расположења“ (ако се о расположењима у колоквијалноме смислу може уопште говорити у вези са *Знаковима*), јер се, у смислу епистемичке актуелности, распростиру ка хоризонту западноевропске мисли о субјекту, а који ће М. Фуко кроз пет година специфично формирати предавањима о херменеутици субјекта на Колеж де Франсу. Но, ако се суздржимо од препуштања интерпретативним страстима и приређивачком хтењу да се из жаришних места значења обједини почетак са целином *Знакова*, остају нам ипак елементарна филолошка и текстолошка питања – колико су интенције о садржају јасно текстуализоване на маргинама рукописа/дактилотекста и да ли такви наговештаји, мера њихове не/довољне учесталости треба да руководе образовањем принципа по коме се издаје књига. Прегледом грађе установили смо да у првој фасцикли са записима до 1941. године нема нити једне прибелешке на маргини која би сигнализирала некакав тематски круг. У другој, припремној и трећој (*оригинал*) фасцикли има додупе неколиких забелешки графитном оловком: *За писца*, *О писцу* и *писац* које нису систематски додаване (уп., на пример, IA 390: 256 и IA 391: 208; видети Илустративни материјал). Читајући белешке на маргинама друге и треће фасцикле, издвојили смо све које се тичу споменутог типа:

⁴⁷⁸ Индикативно је упоредити начин на који је Мухарем Первић, уређујући изабране фрагменте *Знакова поред пута* (Београд : Рад, 1980), распоредио записе. Реч је, наиме, о два поглавља: *Живети* (7–88) и *Писати* (89–167) на основу којих је, а не из целине *Знакова*, написан поговор *Портрет уметника*.

⁴⁷⁹ Поднаслов је у књизи *Немири ов вијека*, иако га приређивачи не преносе у множини у цитираном одломку.

⁴⁸⁰ Упоредити са есејом „Портрет уметника“ М. Первића.

- леву маргину поред трећег и четвртог фрагмента IA 390: 129 (избледела или обрисана белешка) и IA 391: 94 (*За писца*);
- IA 390: 132 (исписано *писац* на левој маргини уз последња два фрагмента) и IA 391: 97 (прибележено два пута *О писцу* на л. мар. уз последња два фрагмента);
- IA 390: 136 (*писац* уз први и четврти фрагм. на л. мар.) и IA 391: 100 (*за писца* уз други и трећи фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 154 (*за писца* уз други и трећи фрагм. на л. мар.) и IA 391: 114 (*за писца* уз други и трећи фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 157 (*писца* уз пети фрагм. на л. мар.; видљив траг предлога *за*) и IA 391: 114 (*за писца* уз трећи фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 158 (*за писца* уз 3. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 118 (*за писца* уз 3.фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 159 (*за писца* оловком, преко *писац* хемијском оловком уз 3. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 119 (*За писца* оловком уз 3. фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 161 (*За писца* уз 3. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 121 (*За писца* уз 3. фрагм. на л. мар.);
- IA 390: 169 (*За писца* уз 3. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 128 (поред истог фрагм. белешка изостаје као и на IA 390: 170);
- IA 390I: 133 *За писца* уз 1. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 175 (поред истог фрагм. таква белешка изостаје);
- IA 390: 235 (*писац* уз 2. фрагм. на л. мар.) и IA 391: 187 (*за писца* уз 2. фрагм. на л. мар.);
- IA 391: 236 (~~*за писца*~~ уз 2. фрагм. – писано оловком, прецртано хемијском оловком, уз исти текст у другој фасцикли белешка те врсте изостаје).

Шта је тачно пак себи аутор назначио овом прибелешком не може се са сигурношћу тврдити. Јер, једно је шта је Андрић писао у пропедеутичким белешкама, припремном дактилотексту („Чекање, „Са периферије“, фрагменти о болести и болеснику, фрагменти о браку), у текстовима које је објављивао („Белешке за писца“, „Крај светлог Охридског језера“, као и фрагменти у *НИН*-у, *Борби*, *Политици*, *Недељи*, *Летопису Матице српске* који су обликовани по тематским циклусима, сходно приликама), а сасвим друго оно што је остало за њим у коначној фасцикли *Знакова поред пута*. Свакако да се може, сходно текстогенетици појединачних фрагмената, говорити о протоциклусима, микротематским уланчавањем какве имамо, на пример, у записима обједињени насловом: „Лице земље“, „Шуме, реке и мора“, „Сунце, ветар и киша“, „Са светлом и без њега“, али крајње обазриво, јер се ти наслови тичу искључиво издања и у часописима и дневним листовима који се доцније, у концепту и оригинал фасцикли „*Знакова поред пута*“ нивелишу и подлежу *атематском низу* као конститутивном принципу. Притом, истовремено се објављују и фрагменти са једноставном назнаком *Из „Знакова поред пута“*, на пример: „[Рано јутро...]“ и др. Фрагменти објављени у новогодишењем броју *Недеље* (25. 12. 1965), те два фрагмента у *Политици* за 30. 4. и 1. и 2. мај 1967. године („[Нико од нас не зна]“, „[Какав је то ветар...]“). Закључак који су приређивачи извели да је то поднаслов, назнака за целину књиге *Знакова* једнак је тврдњи да је то материјал за другу планирану књигу *Знакова* у којима је тема писања, судбина писца тематско-мотивска окосница – обе тврдње су непоткрепљене уверљивим филолошким чињеницама.

Овако изграђена композиција записа, дакле, да се послужимо синтагмом Васка Попе, у многама је „ћосави склад“, изнуђен интенцијом приређивача да књига одговори на цивилизацијски овештали 'лик' штампане књиге мисли, најчешће прозе моралиста, да буде 'читљива' у тематским формираним, заокруженим целинама. Колико је тријадно тематско

распоређивање⁴⁸¹ проблематично сведочи и текст *Напомена Б*. Наиме, јасно је истакнута чињеница да се издање **Б** од издања **А** разликује по распореду појединих фрагмената, јер је приређивач настојао да им пронађе „адекватније место“, те је стотинак фрагмената променило своју првобитно (додељену) целину књиге.⁴⁸² Ваља напоменути да су и првобитно формиране целине, осим *Несанице* и *Вечитог календара матерњег језика*, које су у целости и под тим насловом пронађене у оставштини засебно од *Знакова*, вођене намером да се избегне „одвећ стриктно тематизовање“ које би у читалаца изазвало „једноличност“ (**А**: 606). Премда приређивачи напомињу да у дактилографисаном тексту *Знакова поред пута* грађа није тематизована, на основу „напомена у Андрићевим свескама, па и на маргинама машином куцаног текста“ указано је „да је писац намеравао то да учини, да Знакове, буде ли времена, систематизује и разврста у целине као што су оне под обједињујућим насловом *Белешке за писца* или *Речи, Језик, Стил* итд.“ (1981: 619). Касније сведочанство Вере Стојић, међутим, предочава једну чињеницу која се коси са настојањем приређивачког тима да се *Знакови* сегментирају по тематским круговима, на основу „напомена на маргинама“ које је Андрић оставио у рукопису, дактилотексту *Знакова* и на основу Андрићеве сагласности да се *Сабрана дела* из 1963. год. уреде по тематском принципу:

Он јесте имао намеру да *Знакове поред пута* објави као засебну књигу, као и *Кућу на осами* (и њу је писао дуго), хтео је да је допуни и о томе је разговарао са уредницима СКЗ. *Приређујући „Знакове поред пута“ ја нисам имала у виду никаву Андрићеву идеју о редоследу. О томе ми није говорио. Оставили смо онако како је у рукопису затечено. Са свескама не знам шта је имао намеру да уради. А ми смо објавили сматрајући да је важно да се и то објави* (1985: 22, истакла А. П.).

Приређивач није имао „никакву Андрићеву идеју о редоследу“, а књига је ипак штампана под поднасловима, у тематским целинама које пак стање „онакво како је у рукопису затечено“ не преносе целином, а на моменте ни у деловима. Графички лик рукописа неподударан је његовом штампаном отиску.⁴⁸³ Наиме, у процесу тражења „адекватнијег места“ фрагментима уклоњена су поједина важна места, чиме се урушавају поетичке, естетичке, идејно-филозофске карактеристике Андрићевог рукописа. Издања **А** и **Б** не преносе последњи фрагмент из рукописа као завршни и текст забелешке који следи за њим, премда се у *Напомени Б* помиње:

Знакови поред пута су у *Сабрана дела* унесени према дактилографисаном рукопису. На крају овог рукописа од 315. страна стоји: „Овде завршава књига *Знакови поред пута*. Последња забелешка унесена је 17. марта 1968“. Руком (Вере Стојић) дописана је реч прва, [...] На првој страни фасцикле у којој стоји дактилографисани рукопис Андрић је написао: „Прва књига, *Знакови поред пута*, оригинал“. На задњој страници фасцикле стоји само *Знакови* (ћирилица), оригинал. Последња забелешка у овом рукопису гласи: „Некад давно написао сам да је једна од човекових слабости његова мала и ограничена моћ привиђења...“ итд. Наравно, као и други записи, и овај је у прекуцани рукопис

⁴⁸¹ Радоман Рацо Станишић у тексту „Тематска разноврсност медитативних фрагмената“ противи се тријадној тематизацији дактилографисаног текста: „Тематизација коју су дали приређивачи, иако уопштена, ипак нарушава основну концепцију *Знакова*..., онаква каква је дата у првом, оквирном фрагменту. Јер, ако је младић урезивао своје 'знакове' настојећи да се не изгуби и да за собом 'остави трага', онда је те знакове требало оставити онако како су затечени. Дакле, *Знакове поред пута* требало је објавити баш онако како су нађени у дактилографисаном тексту, без икаквог размештања и накнадног додавања“ (2017: 90).

⁴⁸² Како је издање намењено широј читалачкој публици, изостају коментари који су то тачно фрагменти.

⁴⁸³ Радован Вучковић у петом делу *Велике синтезе* сматра да су се приређивачи одлучили за тријадну структуру *Знакова*, имајући на уму да су прве две Андрићеве књиге и „Пут Алије Ђерзелеза“ штампани као триптихони: „Зато се приређивачима и наметнула тријадна тематска подела као логичан облик композиције књиге *Знакови поред пута*“ (2012: 487).

пренет из неке од Андрићевих бележница. Да је Андрићу било стало до хронологије, он извесно не би запис који почиње реченицом „Некад давно написао сам...” – ставио на крај књиге, јер очито овом запису би, онда место било негде у њеном почетку“ (1981: 618–619).

Стање затечено у рукопису се прекројава према уверењу да Андрићу није стало до хронологије. Остаје, међутим, проблематично на коју то тачно хронологију приређивач мисли: на време настанка фрагмента, на време уношења фрагмента у књигу *Знакова* или на његово *унутрашње* време. Који је то *глас иза текста*, да се послужимо Фукоовом опаском из полемике са Ж. Деридом, који диктира и условљава распоред, "боље" место? Исказ *Некад давно написао сам* [...] у дактилографисаном рукопису из фасцикли IA 390 и IA 391, заправо, изгледа овако:

Некад, давно, написао сам да је једна од човекових слабости његова мала и ограничена способност предвиђења, нарочито кад су у питању не ситне и свакодневне ствари, него крупне и судбоносне ствари. То не значи да није одувек и свуда бивало изузетних, великих људи који су били способни да светлошћу свога духа обасјају ужа или шира подручја будућности. Али без обзира на ту нашу ограничену способност предвиђања, и сваки од нас обичних људи треба да развија и усавршава своје умне и моралне снаге и да савесно врши свакодневне дужности и послове, како би могао спреман дочекати ту тешко предвидљиву будућност и са што више разума, храбрости и људског достојанства стати пред сваки задатак и свако непредвиђено искушење, које оно може да понесе.

Димензија прошлог актуализована је у процесу окретања ка себи унутар поља медитативног субјекта. У самоокретању самерава се искуство пређашњег и додаје му се квалитет новог, стеченог знања чиме се генерише значење на нивоу општости, универзалног. Херменеутика наративизованог медитативног субјекта положена у концепт бриге о себи / бриге за душу раскриљује линију зрења сопства које је динамизована дијалектиком унутарњег – искуственог поља, димензијама прошлости, садашњости и будућносног. Није реткост, а понајмање случајност да се у тексту *Знакова* сусрећемо са већ написаним, раније исприповеданим. Јер, када Андрић у *Знаковима* помиње Јелену у фрагментима или преноси један цео одломак из приповетке *Јелена, жена које нема* из дела *На путовању* (који је потом прецртан),⁴⁸⁴ одломак из рукописа за *Омерпашу Латаса* он не пише/преписује исто дело изнова (видети IA 390I: 175, уз трећи фрагмент на л. мар. дописао оловком *Омер*; иста белешка стављена је и уз трећи фрагмент у IA 390I: 269⁴⁸⁵). Иза детектовања аутоцитатности

⁴⁸⁴ Реч је о одломку: „Често се дешава да нам остане сат-два времена у слабом познатом граду између два воза, или између воза и авиона. Ствари су у гардероби, у цепу је возна карта за даље путовање, сав ранији живот је иза мене. Ствара се празан простор потпуне слободе. Ту ја добро живим. Ништа није ни онако како је било, ни како ће бити, него онако како јесте. Сав живот је одједном постао чврст, јасан, безимен, осетан само по ономе што вреди у себи. Све има нарочито значење и вредност, и оно што човек мисли и оно што гледа или једе. А сусрети у таквим приликама имају карактер великих доживљаја“ (IA 390: 126, IA 391: 91).

⁴⁸⁵ „Да ли сам то осећање очекивања понео из снова – из мојих невероватно замршених а често страшних снова – или се оно развило под утицајем свега што сам у животу доживео, видео, чуо? Не знам, тек то осећање тескобног очекивања развијено у мени до највеће мере. Има тренутака кад потисне сва друга осећања у мени. Тада је тако јако да ми се чини да се мора испунити, да ће заиста неко доћи, неко миран, моћан и поуздан, и јавити да ништа од свега није истина, да су сва страховања неоснована, да то није као што изгледа, велика и тешка несрећа него случајни и пролазни неспоразум.

И тада се сав препуштам, као тренутку одмора, сазнању да је све зло не само објашњено и отклоњено него и заувек збрисано и предано забораву.“

xxx

„Тајна се чува најбоље кад смо по нечем – по чем било – и сами заинтересовани да се не открије и не објави: а најсигурније је чува онај ко то чини несвесно. Иначе, никад човек не може бити сигуран да ће до краја сачувати

у наративној синтакси, положена је *воља* која покреће њихово уношење у књигу *Знакова*, тип њиховог поетичког и естетичког *усврховљења*. Приређивачи нису свакако били дужни да разумеју логику дела у настајању / отвореног дела, текста у кретању спрам медитативне форме и/или жанра мисли и херменутике субјекта формиране целокупношћу дискурзивне праксе *Знакова*, али би верност рукопису значила гарант аутентичности, која изостаје.

Крај, дакле, одлуком приређивача, није штампан онако како је састављен на последњој страници друге и треће фасцикле. На сличан начин, третира се и почетак књиге. Осим спорног почетног места (мото) које је обликовано на почетку *Немира од века/вијека*, неаутентичан је и распоред првих почетних фрагмената, коме се може утврдити јасна линија генезе. Доносимо изглед прве странице из друге и треће фасцикле:

ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА

Такав је живот да човек често мора да се стиди онога што је најлепше у њему и да управо то скрива од света, па и од оних који су му најближи.

х х х

Ја бих могао да узмем за девизу име једне канађанске лађе: I 'm alone (Ја сам сам). Али ја сам и без девизе.

х х х

Човек је незадовољан и несрећан што се бар двапут у једном дану не дешава чудо.

х х х

У ноћи, шетајући поред једног језера, осетих јак мирис воде и мокре траве, сличан мирису мора за време осеке, само без јода и соли, без онога што чини морски мирис најздравијим и најдражим мирисом који земља даје.

Таква тренутна варка заболи као тешко разочарење. Преварена чула клону, и из низине у којој се помишља на смрт, жуде за истинским морем као што се жали за љубав и светлост.

х х х

Оно што је најлепше на искреној и дубокој љубави, на којој је све лепо, то је да у односу према ономе кога волимо ни једна наша мана не долази до израза. Много шта што је зло у нама ишчезава а оно што је добро устостручи се.

х х х

Живећи поред толике лепоте у свету а знајући добро да нам је ускраћена заувек, човек се често пита да ли је боље бити мртав и не знати за њу или овако пролазити поред ње а знати да му је неприступна заувек и да му остаје једино њена најтамнија страна: жеља која боли.

Прва страница прве фасцикле, у скупини од 12 листова на којима су фрагменти од 1928. до 1933. године започета је на исти начин, првим паром фрагмената⁴⁸⁶:

ни своју ни туђу тајну; она се крије годинама и годинама, а одаје се у једном тренутку који поништава све године верности и ћутања.

Има таквих случајева да ми носимо у себи неку своју тајну, као скривену рану, клецамо пред њом годинама, решени да све поднесемо и да умremo, ако треба, али да се не одамо. А при том и не слутимо да људи око нас одавно знају за тајну, познају је боље него ми сами, али из сажаљења или обзира или равнодушности неће то да нам кажу или покажу.“ (IA 391: 269)

⁴⁸⁶ Преостала четири фрагмента су такође из исте скупине, налазе се на странама 11. и 12.

ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА

Такав је живот да човек често мора да се стиди онога што је најлепше у њему и да управо то скрива од света, па и од оних који су му најближи.

x x x

Ја бих могао да узмем за девизу име једне канађанске лађе: I 'm alone (Ја сам сам). Али ја сам и без девизе.

Андрић оставља прва два фрагмента из најранијих својих бележака за *Знакове*, али у издању **А** и **Б** таквог почетка нема, иако се у тексту *Напомена* тврди да књига одговара затеченом стању (треће фасцикле). Оба издања имају прву страницу, тј. распоред првих шест фрагмената који искривљује ауторову вољу у *хронолошком смислу*:

Такав је живот да човек често мора да се стиди онога што је најлепше у њему и да управо то скрива од света, па и од оних који су му најближи.

x x x

Оно што је најлепше на искреној и дубокој љубави, на којој је све лепо, то је да у односу према ономе кога волимо ни једна наша мана не долази до израза. Много шта што је зло у нама ишчезава а оно што је добро устручи се.

x x x

Видео сам откопане гробове из V века пре Христа. У њима су још увек били видљиви трагови људских костију и наслућивале се основне линије људског лика.

У мени се јавило незадовољство, као над неуспелим делом или недоконаним послом. Човек треба да нестане без трага.

x x x

Има жена које су неугледне и опоре на очи, као сеоски хлебац, али крију у себи велику и здраву сласт за онога ко се не да збунити спољашношћу, него гледа и осећа дубље и стварније. (**А**: 13, **Б**: 13)

Не упуштајући се у озбиљнија херменеутичка истраживања која би линију тематизовања самства, самоће и медитативне праксе као разговара са собом (у спречи са упливом стоичке филозофије) расветлила као једно од тежишних места књиге, остаћемо на нивоу увида да је поменути фрагмент [...] *Ја сам сам* [...] три пута дат на истом месту, јер је јасност увида довољна да постави питање које је то (приређивачко) начело снажније од садржаја самог рукописа да се редослед изневери, да се фрагменту додели целина *Слике, призори, расположења* (видети Додатак докторској дисертацији). На истом трагу текстолошких недоследности материјалу, јесте и раздвајање следећих фрагмената у издању **А** и **Б**, који у дактилотексту друге и треће фасцикле образују особен антиномични однос, однос међусобног огледања:

Као два неједнака камена осећам у утроби страх од минулог дана и неизвесност сутрашњег.

Све је замршено, несигурно и нејасно, а све се може десити. Чак и добро. Али сада није добро. Сада треба лећи без утехе, без изгледа на решење и смирење, али са кукавном, непризнатом надом да ће сутра бити решење или изгледати лакше. Другим речима, да ћемо у ноћашњем сну малко умрети. Јер, смрт решава све.

xxx

Не смрт, заборав решава све. Заборав, и то не само појмова, речи и листа, него свега што постоји и живи. Заборав тела и заборав времена. Заборав, да би

се могло предахнути и живети даље у телу без сећања, са духом без имена. Заборав, смрт са правом на наду (IA 390 : 22, IA 390I: 15).

У *Напоменама* издања А узгред је поменута друга незавршена књига *Знакова*: „Опредељујући се за тематски распоред текстова, приређивачи су објединили прву (довршену) и другу (започету) књигу Знакови поред пута“ (606, истакла А. П.). Нејасно је, међутим, која се то грађа сматра завршеном, уобличеном, када се из описа прве фасцикле види *отвореност*, нефинализованост дела. Још је проблематичнија чињеница обједињавања – јесте ли се и у коликој мери одразила на стање рукописа који је остао за Андрићем. У *Напоменама* Б издања дато је нешто више информација:

По завршетку *прве књиге* „Знакова“, Андрић не престаје да листа своје свеске и да диктира: започео је и другу књигу „Знакова поред пута“, али је није довршио. *И овај рукопис, обима 87 страна*, је дактилографисан и чува се у САНУ у Београду. Важно је да имамо у виду да оба дела једне завршене, и друге започете књиге, настају из истог полазног, примарног текста, и да је, према томе реч о једном делу које настаје из истог извора, од истог ткива, а распоређено у два тома (1981: 619, истакла А. П.).

Чињеница да је Иво Андрић након уношења последње забелешке у [прву] књигу *Знакова* (17. март 1968) наставио са стављењем / преобликовањем дневничке грађе и бележака у медитативне фрагменте до смрти, 1975. године и да ти текстови естетички, поетички, жанровски, тематско-мотивски, идејно-филозофски припадају истом кругу, међутим, не утемељује текстолошки настојање да се та „два тома исте књиге“ обједине, јер једна постоји припремљена, док се до друге долази текстолошком реконструкцијом текстова. Нарушавањем границе са последњег листа друге/треће фасцикле: „Овде завршава [прва] књига *Знакова*“ кроз уношење додатних 87 страна, које ничим нису маркиране/издвојене као придотате, компромитује се аутентичност основног текста. Ваљало би, дакле, ући у траг фрагментима који су са поменутих спорних страница. У каталогу *Лични фонд Иве Андрића* под редним бројем 389, 390, 391, 392, 393 (садржај кутије 14, видети Мучалица 1988: 64–65) нема засебног документа/фасцикле који би одговарао опису „дактилографисан рукопис од 87 страна“ за грађу *Знакова поред пута*. Међутим, у одељку *Припремни материјал за објављивање* из подгрупе *Записи и белешке 1915–1974 / „Знакови поред пута“ 1927–1973* пописана је и класификована рукописна и дактилографисана грађа коју је Иво Андрић уобличио у форми фрагмената, али која није ушла у оквире дактилотекста [прве] књиге⁴⁸⁷ *Знакова поред пута*. Овај материјал чува се у једној фасцикли: *Записи и белешке / „Знакови поред пута: припремни материјал за објављивање*“ (IA 365–388; 14433). Припојени садржај детектује се увидом у садржај споменуте фасцикле која има 24 оделите скупине са листовима и најопштије се може класификовати на рукописну грађу Иве Андрића и дактилографисану грађу насталу за живота И. Андрића и након његове смрти, када се прекуцавају одређени делови његових свезака, бележака. Ти прекуцани листови јасно су издвојени, постављени уз рукописе које преносе и садрже фрагменте који су објављивани у дневним новинама *Политика* и фрагменте које су приређивачи додали [првој] књизи *Знакова*. Доносимо попис сигнатура под којим би се могло налазити део од 87 листова: IA 371⁴⁸⁸, 372, 375, 376, 377,

⁴⁸⁷ Када говоримо о тзв. другој започетој књизи *Знакова*, морамо имати у виду њен изразити хипотетички карактер, јер се она конституише накнадно, издвајањем из заоставштине, окупљањем фрагмената који су расути.

⁴⁸⁸ Под сигнатуром IA 371 заведена је мала свеска меких корица Иве Андрића под насловом „Материјал за *Знакове*“, који се налази на почетној страници свеске. Поред појединих фрагмената исписан је број стране А издања, где су фрагменти придодати. Фрагмент који почиње „У Херцег-Новом постоје на неколико места старинске чесме или само трагови чесама“ (536) у рукопису је цео прецртан косом цртом по средини и започиње реченицом: „У ХН. постоје на неколико места старинске чесме; боље речено, трагови старих чесама.“ (идентичном реченицом започиње и дактилотекст цитираног фрагмента, те остаје нејасно како је сачињена та реченица приликом издавања). Дактилотекст изабраних фрагмената из рукописа IA 371 налази се уз наранцасту

378, 379, 380, 381, 383, 384, 386. На њима је јасно истакнут број страница издања **A** и **B** (у виду куцаног или хемијском оловком писаног текста) на којима се налазе придодати фрагменти. Највећи део фрагмената придодат је приликом првог приређивања *Знакова*, али постоје фрагменти који су први пут додати у издању **B**.

Такав је случај са текстом који у дактилотексту носи наслов *Ноћ у Сарајеву* (IA 368: 1–2, **B**: 505) и не поседује ауторске индиције које би посведочиле његову везаност за медитативну форму *Знакова*, а у издању из 1981. је штампан ненасловљен. Изразите лирске нарације којом је обликована поетика простора, али и психологизација ликова младе жене Бакаревића и њеног шестогодишњег сина који лежи у грозници поставља жанровско питање да ли је ово медитативни фрагмент или је *медитативно* поетичко-естетички супстрат, један од квалитета/особина приповедачке имагинације. Индикативно је запазити колико је ово питање положено у садржај текста, у једној ауторској исправци у одломку:

Очигледно, сна нема, и не може га бити, ако не дође однекуд као чудо. У њој се јавља слаба и нејасна али болна жеља да се нешто деси на земљи или ма где у црном пространству између неба и земље, неки сусрет, реч једна, осмејак, шта било, и да се то претвори у мало светлости, па да прокине ову таму и обасја све *нас* [изнад дописано графитном оловком *који су*] у њој. То жели и једино још по тој жељи, и по болу који она задаје, зна да је жива (1–2, истакла и у заградама дописала А. П.).⁴⁸⁹

Препознатљиви андрићевски лирски тоналитет са опсесивним темама епифенијског искуства, очекиваног сусрета/среће (*eudeimonia*) и затворености у земаљски простор без *стаза и имена* „трпи“ преозначавање из дистанциране позиције свезнајућег приповедача. Овај текстолошки знак генезе текста као шар *текстуално несвесног* указује на потиснуто, уклоњено *ја* из замењеног дијагетичког облика акузатива личне заменице *ми – нас*. Дакле, *медитативно* не подразумева инстанцу медитативног субјекта, већ поетичку особеност приповедања. Проблем са текстом „Ноћ у Сарајеву“ је додатно усложњен уписивањем Травника у мапу приче (Мухарем на позив новог везира из Сарајева путује за Травник), што поставља потенцијал (гео)наративног 'огледања' „Ноћи у Сарајеву“ у *Травничкој хроници*. Међутим, чињеница је да се текст ниједним ауторским коментаром не везује за *Знакове*, а ни за *Травничку хронику*, те остаје иницијална упитаност: шта он *јесте*, на ком хоризонту отворити његова генетичка, жанровска, поетичка, естетичка питања.

Има случајева, међутим, где је покрај фрагмената записано: *није унето у „Знакове“*, као што смо већ навели, а који јасно показују *траг* приређивачке интенције, траг *гласа иза текста*. Навешћемо неколико примера до којих смо дошли прегледом грађе. Фрагменат писан руком (хемијском оловком) на полеђини позивнице Председништва општег Сабора града другу Иви Андрићу за Свечани Сабор поводом 30-годишњице ослобођења Београда (20. октобар 1974) прекуцан је са споменутом прибелешком, која је унета и изнад оригиналног текста рукописа:

Спава човек тврдо, утонуо и изгубљен у мрачном океану сна. Али иде време и ближи се кобан трен буђења, кад га светлост и дана и говор људи враћају у мучну стварност постојања. Тада тек види шта то значи имати своје

свеску под сигнатуром IA 372. Откуцан текст (IA 372: 10–16) обједињује садржај наранцасте свеске и издвојене фрагменте за издавање из мале свеске меких корица.

⁴⁸⁹ Цитирани одељак дактилотекста није идентичан облику у издању:

„Очигледно, сна нема, и не може га бити, ако не дође однекуд као чудо. У њој се јавља слаба и нејасна али болна жеља да се нешто деси, на земљи или ма где у црном пространству између неба и земље, неки сусрет, реч једна, осмејак, шта било, па да се то претвори у мало светлости, па да прокине ову таму и обасја све што сада скрива. То жели и једино још по тој жељи, и по болу који она задаје, зна да је жива“ (505–506, истакла А. П.).

име, своју главу, своју изнутрицу, своје очи, своје руке, своје ноге. То је исто као имати велика и многа имања, растурена на далеко, од којих немаш никакве користи и задовољства него, напротив, много немира брига, непријатности и болове

(IA 369: 2, сва подвлачења аутентична).

Исти случај је и са варијантама фрагмента „Шта је приповетка?“ које су исписане хемијском оловком на полеђинама двеју позивница Ј. Б. Тита Иви Андрићу: првом се позива Андрић са супругом на пријем „који се даје у понедељак, 23. септембра 1974. године у 20.30 часова у Згради Савезног извршног већа у част Првог секретара Централног комитета револуционарне партије [...] Јумжагин Цеденбала“ (Милица Бабић је умрла 24. 4. 1968), а другом се моли Иво Андрић „да изволи доћи на свечани пријем који се даје у четвртак, 28. новембра 1974. године у 12.00 часова у згради Савезног извршног већа“ поводом Дана Републике. Варијанте су прекуцане, а изнад њих откуцано: *Није унесено у „Знакове“* (IA 374: 3). Верзија са позивнице на пријем 23. 9. 1974. год. означена је првом у дактолотексту, а у рукопису је прецртана двома косим цртама (испод текста И. Андриће је записао *присен*):

Шта је приповетка?

Један привид и једна сујетна жеља за парадом и допадањем склопили су брак из рачуна и добили дете – чудовиште, које показују за новац.

Друга верзија гласи:

Шта је приповетка? Како је настала? Једно привиђење и једна нездрава сујета склопили су брак из рачуна и потребе, а из тог брака родило им се дете – чудовиште, које показују за новац и за признања.

Фрагменти који су подлегли аутоцензури и нису штампани у *Сабраним делима* налазе се још у: IA 375: 4, IA 376: 6, IA 382: 1. Наводимо неколике примере:

- И свет појава око мене, како га видим и примам, и живот мисли у мени претварају се већ одавно, и са сваким даном све више, [претварају] у нешто што би се могло назвати другим светом, [или] ако не паклом. [~~У ствари то и није мој живот. И човек се с правом пита: зар је то наш живот?~~] У ствари то и није наш живот. Јер, све то што можемо да видимо, прочитамо или из разговора сазнамо, сви судбоносни догађаји, све личности и њихови односи и поступци, све то поигра [~~↑ неиграва; ↓ промили~~] пред нашим [~~↓ нама~~] очима, промили или пројури кроз наше мисли. Изненади нас, збуни, узбуди, уплаши, ојади, и убрзо затим нестаје у забораву, потиснуто од сличних нових привиђења и [~~нових~~] потреса, забуна и страха. (IA 376);
- Ја не путујем по овој земљи са намером да говорим, да поучавам, него гледам, слушам, учим, и да понешто забележим. (IA 376);
- Писац који дочека старост и престане да пише личи помало на пробуђеног месечара који се [~~се дрхти~~] одједном нађе на ивици крова и [у] опасној висини, и ту дрхти [~~од стр~~] у тешком и необичном положају: пут неба се не може, а пут земље нема куд, јер ту га чека само смртоносни пад. [~~н неславна ↑ сигурна ↑ смрт~~] (IA 376);
- И цео тај предео почиње да се покреће, [~~мрека~~] набире, мрска као да ће промени изглед и претворити се у плачевну гримасу или у доброћудан смешак. У оно дрво [~~↑ У које од те~~] или у ово друго? То се још не може рећи, јер их

[↑~~између~~] дели само узак простор [↑~~једног и другог нема~~]; не шири од оштрице ножа. Али то није ни битно ни важно, главно је да неће остати овакав какав сада изгледа да је. Главно је да знамо да ово што видимо пред собом неће остати ни трајати, да то није наша судбина ни судбина одређене слике нашег живота, да ова слика (недовршено, **IA 379**);

- Шпанци имају тако много деце. Кад посматрате неку породицу, недељом, кад су сви на окупу, приметите доста често да све двоје и двоје деце нарочито личе једно на друго. И обично је једно од те двоје деце лепше и здравије а друго слабије и мање изразито. Тако изгледа да је као да је оно ружније дете само покушај, прва проба за оно које је успело. (**IA 382**);

- У овим приликама сваки од нас лако би могао себи поставити питање: шта је то писац? Одговора би могло бити много и разноврсних. Јер, свака појава нашег живота сложена је и вишестрана, а свака дефиниција нужно уска и једностранна. Али од многих могућих дефиниција једна би могла да гласи и овако:

Човек који се озбиљно прихватио посла да својим суграђанима казује и показује разне видове живота за своје /или и не/ тачке гледишта, да прича и тумачи оно што раде и доживљавају. Другим речима, врста мађионичара, али мађионичара који не оперише привидним чудима него стварностима истинског живота, који се не труди да људима засени очи него да их отвори за оно што њему изгледа истинито, лепо или вредно пажње у том људском животу. Наравно, да писац, поред тога, и може бити, и јесте, и много шта друго (**IA 386**).

На основу приложених чињеница, може се закључити да је постојала приређивачка *селекција* којом је настао корпус одабраних медитативних фрагмената, корпус који је, на крају, одредио садржај *Знакова поред пута* и компромитовао њихову аутентичност, одбацивши недовршене фрагменте, записе који нису естетски одговарали приређивачком укусу. Свакако, ваљало би погледати и остатак дневничке грађе, свеске, бележнице како би се утврдило присуство или неприсуство грађе која је ушла у штампану верзију књиге *Знакови поред пута*.

3.3. Двоструки фрагменти и проблем варијанти у издањима из 1976. и 1981.

Поред настојања да се поједини фрагменти датирају, одреде и опишу спрема варијанти, издање **Б** када се премери издањем **А** или, боље речено, оба издања постављају осим проблема структуре и додатне текстолошке проблеме. Наиме, поједини фрагменти се појављују у двоструком виду: као један и као два фрагмента.

У издању из **А** долецитирани фрагмент је целовит, а у издању **Б** дат је као два у оквиру *Немира од вијека*; фрагмент је подељен после првога пасуса:

Деси ми се да одједном осетим сву своју удаљеност од људи који ме окружују и њихових послова, брига и њиховог мишљења о свему на свету.

Гледајући неки плитак позоришни комад, приметих да целу наивну интригу и све сцене редом, како се нижу, преносим на виши план, дајем им значење које саме по себи немају, и посматрам их под углом под којим их њихов писац, фабрикант позоришних комада, није могао видети.

Тако бива, готово сваког дана, и са животом самим. Кад чујем сва могућа мишљења о некој ствари, ја мирно и без чуђења видим да је моје гледиште посве друго, јер ја на ту исту ствар гледам изнутра, из ње саме, тако да живим и постајем истоветан са њом.

Није тешко увидети колико се човек тако троши, и каква је патња такав живот. (**А**: 314; **Б**: 196)

Исти случај је и са следећим фрагментом, који је у издању **А** као и у фасцикли IA 390 у виду једног фрагмента (330), а у издању **Б** у виду два (граница повучена пре реченице „Ни у јулским данима Сарајево [...]“):

На уском балкону, пред прозорима, пуне саксије расцвалог цвећа у разним бојама. Иако је летњи дан и сунце сија, ови цветови стално стрепе и подрхтавају на ветрићу који поваздан пирка долином реке. То стално дрхтање постаје мучно и болно очима, али не могу да одвојим поглед од њега.

Тешко је у овој земљи бити и камен и дрво, а камоли ситан цвет у саксији на високом месту. (**Б**: 352)

*

Ни у јулским данима Сарајево није без свежине. Осване ведро и сунчано јутро. Али чим одани и сунце одскочи [...] (**Б**: 352, нема коментара о изменама у границама фрагмената)

У другој фасцикли на 50. и 54. стр. цитирани фрагментат *Ни у јулским данима...* је самосталан као и на 33. стр. из треће фасцикле, а фрагмент „На уском балкону [...]“ се налази на 31. стр. IA 390I фасцикле.

Још један фрагмент се појављује са двоструким границама, премда је јасна тематска подвојеност:

А: На ограду мог балкона, који гледа у Пионорски парк, долећу врапци и гугутке [...] Бастанд. У малом импровизованом поморском музеју у месту Турке [...] (530–531)

Б: На ограду мог балкона, који гледа у Пионирски парк, долећу врапци и гугутке [...]

*

Бастад. У малом импровизованом поморском музеју у месту Турке [...] (536)

Уочљив је и проблем са текстом варијанти из свески и бележница Андрићевих. У издању **Б** варијанте су углавном дате у фуснотама. Међутим, има случајева када долази до недоследности и *контаминације*. Тако је један фрагмент из **А** штампан као два у **Б**. У фусноти издања **Б** стоји: „Допуне унесене према првобитном запису (Свеске – Одвојени листови⁴⁹⁰)“ (499). Међутим, у самом тексту нема ознака за „допуну“, тј. саме допуне су припојене првобитно штампаним текстом:

А:

Нигде самоћа није добра ни пријатна, али бити сам у том граду, у недељу после подне неког зимског дана, страшна је ствар заиста.

У том граду све је тако створено и уређено, и људи и природа, небо, брда, улице и куће, да се путник човек некако осећа више странцем него у другим местима. И пас који пролази поред тебе казује ти нечим да нема и не жели да има ничег заједничког с тобом, јер си дошљак и туђинац. И нигде као овде не може тако непријатељски да ћути дрво крај пута или камен у зиду поред којег пролазиш. (493; истоветан у IA 390I: 278)⁴⁹¹

Б:

Град, далеко на Северу.

Нигде оваква студена, нетражена самоћа није добра ни пријатна, али бити сам у том граду, у недељу после подне неког зимског дана, страшна је ствар заиста.

*

Изгледа као да је све ту створено и уређено, и људи и природа, небо, брда, улице и куће, да се путник човек некако осећа више странцем него у другим местима. И пас који пролази поред тебе казује ти нечим да нема и не жели да има ничег заједничког с тобом, јер си дошљак и туђинац. И нигде као овде не може тако одбојно да ћути дрво крај пута или камен у зиду поред којег пролазиш (498–499, разлике истакла А. П.).

Следећи фрагмент такође илуструје тип „допуне“ текста из фасцикли и текста из свезака, при чему се не истиче њихова одвојеност и текстовна неистоветност. У фусноти **Б** издања постоји коментар приређивача: „Допуњено према првобитном запису (Свеске – Одвојени листови)“ (525):

А:

Очна клиника. На другом спрату светла соба, седам корака дуга, а непунa четири широка, са великим прозором који заузима већи део зида на ужој страни собе. Добар део тога прозора заклања граната крошња високе липе која је засађена пре четрдесетак година и већ нарасла до другог спрата болничке зграде. Кад отворим прозор, руком могу дохватити истурене најближе гране. Липа је у оцветавању, али на махове још шири од себе танак дах, више као неко сећање на мирис липа у цвату.

⁴⁹⁰ Текст фрагмента **Б** издања се налази у IA 384: 3.

⁴⁹¹ Варијанта фрагмента у *Знакови поред пута – 1970*: „Туђина. Нигде оваква нетражена и студена самоћа није добра ни пријатна, али бити сам у том северњачком граду, једног празничног поподнева, неког зимског дана, тешка је ствар, заиста. Изгледа да је ту све тако створено и урађено – и небо и брда, и улице, људи и куће – да се пролазник човек осећа некако више странац него у другим местима. И пас који пролази поред тебе казује ти нечим да нема и не жели да има ничег заједничког с тобом, јер си дошљак и незнацац. И нигде као ту не може тако одбојно да ћути дрво крај пута или камен у зиду крај кога пролазиш“ (IA 366: 1).

Соба је једноставно намештена и болнички чиста. Под је цео прекривен тамнозеленим линолеумом на коме се црвени невелик фабрички ћилим. Кад легнем на високи кревет крај прозора, са којег се кроз липово лишће назире светло небо, имам утисак да лежим у самој крошњи велике липе, и да се њишем заједно с њом, у ритму једва осетног југоисточног ветра. (519)

Б:

Градска очна клиника. Неколико великих павиљона, растурених по густом, пространом парку. У једном од њих, на другом спрату светла соба, седам корака дуга, а непуна четири широка, са великим прозором који заузима већи део зида на ужој страни собе. Дobar део тога прозора заклања граната крошња високе липе која је засађена пре четрдесетак година и већ нарасла до другог спрата болничке зграде. Кад отворим прозор, руком могу дохватити истурене најближе гране. Липа је у оцветавању, али на махове још шири од себе танак дах, више као неко сећање на мирис липа у цвату.

Соба је једноставно намештена и болнички чиста. Под је цео прекривен тамнозеленим линолеумом на коме се црвени невелик фабрички ћилим. Кад легнем на високи кревет крај прозора, са којег се кроз липово лишће назире светло небо, имам утисак да лежим у самој крошњи велике липе, и да се њишем заједно с њом, у ритму једва осетног југоисточног ветра. (525, разлике истакла А. П.)

Увидом у Андрићеву заоставштину, фрагмент смо пронашли у документу који је заведен сигнатуром IA 384, „Записи о болесницима“, на првом листу: „Градска клиника. *Неколико великих павиљона, растурених по густом, пространом парку. У једном од њих...*“.

Наведени примери контаминације парадигматични су и за процес додавања фрагмента који се одигравао приликом штампања *Знакова*. Наиме, они се не налазе у другој/трећој фасцикли, већ су преузети из рукописне грађе мимо њих. Фрагмент из издања **Б** налази се у IA 384: 1, а варијанту има и у IA 366.⁴⁹²

Колационирањем различитих извора, издања **А** и **Б** и рукописне заоставштине установили смо да проблем како отворено дело у смислу недовршеног стваралачког чина издати као „важећи језички облик“ (Груски 1975: 17, према Иванић 2001: 31) који би следио стваралачку интенцију издавачка пракса *Знакова поред пута* није разрешила. Напротив, умножила је питања. Како *Знакови поред пута* не одговарају ауторској вољи у *хронолошком смислу*, Андрићеве књиге у штампаном облику нема. На њеном месту стоји амфибијска творевина од аутентичних и припијених фрагмената, који су тематски распоређени по целинама несигурних граница, а колико су оне флуидне понајбоље показује списак фрагмената који су променили своје место (видети Додатак).

Чињеница да је прва књига *Знакова* премерена *другом књигом* која је отворена, јер стваралачки процес писања фрагмената не престаје, начинила је усек у аутентичност, поставши оријентир за приређивачке интервенције. Међутим, сазнања и увиди у оставштину нису смели нарушити аутентичност рукописа. Пред нама је питање, које се нужно намеће,

⁴⁹²„Градска клиника. Неколико високих зграда, растурених по пространом парку. У једној од њих, на другом спрату, светла соба, седам корака дугачка, непуна четири широка, са високим прозором, који заузима већу половину зида на ужој страни собе. Дobar део тога прозора заклања граната крошња високе липе која је посађена, како кажу, пре четрдесетак година и већ нарасла до другог спрата болничке зграде. Кад отворите прозор, руком можете дохватити најближе гране. Липа је у оцветавању, али на махове још четири од себе танак дах, више као сећање на мирис липе у цвату“.

Соба је једноставно намештена и болнички чиста. Под је цео прекривен тамнозеленим линолеумом, на ком се жути невелик фабрички ћилим. Болеснику који почива на високом кревету крај прозора, са ког се кроз липово лишће назире светло небо, чини се понекад да лежи у самој крошњи велике липе, и да се њише заједно са њом, у ритму једва осетног југоисточног ветра“ (2).

како смањити удео ентропије и разбистрити (текстолошки, филолошки) пут ка основноме, аутентичном тексту и, прецизније, ка стваралачком процесу у чијој се нутрини његови фрагменти обликују. За традиционални текстологију, установити основни извор и облик књиге односи се превасходно на третирање оставштине, шта се из ње сме узети као ауторизована грађа за *Знакове*, а шта не, на стање рукописа/дактилотекста. Свакако се фрагменти из заоставштине мимо друге/треће фасцикле могу објављивати, али само као реконструисана, приређена књига – *друга*. Биљана Ђорђевић Мироња, приређујући Андрићеву *Зелену свеску* из 1968. године за 39. број *Свезака Задужбине И. Андрића* запазила је важну пишчеву белешку на 11 листу: „Ово је већ Књига II“, која је одвојена од претходног фрагмента *двема дугим линијама*. Ово место, коментарише Б. Ђ. Мироња „најзначајније је у бележници и кључно за откривање *првобитне* структуре дела“ (Андрић 2022: 28; истакла А. П.). Отуда, фрагмент који следи „Разговарам са босанским сељаком из Источне Босне“⁴⁹³ представља почетак друге рукописне књиге *Знакова поред пута*, чије су се границе нестале приликом прекуцавања Вере Стојић:

Вера Стојић је при прекуцавању „Прве књиге“ *Знакова поред пута* (у 2 примерка), према Андрићевој вољи и за његова живота, фрагменте из бележнице „Знакови – Зелена свеска 1968“ унела у завршни део рукописа, у континуитету, при чему су исправке у дактилотекстовима вршили и писац и његова сарадница (Ђорђевић Мироња 2022: 12).

Издавање *друге* књиге *Знакова* изискивало би примену разноврснијих методолошких и приређивачких стратегија, другачије текстолошко утемељење у односу на прву, која је остала за Андрићем. Наиме, док би се фрагменти из треће фасцикле на којој је записано *Оригинал* могли узети за основни текст, поштујући вољу аутора, за *другу* књигу установљење основног текста би било проблематичније, јер поједини фрагменти постоје у варијантама без директних ауторских ознака који је њихов основни/завршни облик. *Друга књига*, дакле, морала би уважити динамику писања, процесе текстуализације као приређивачко начело, односно методолошки освестити критику варијантности која не долази само из теоријске матрице постструктурализма, која пориче систем, већ је и чинилац савремене текстолошке праксе која критички промишља филологију оригинала и филологију копије, попут француске генетике текстова и *италијанске варијантистике (variantistica)*. Италијанска филологија у 20. веку окренута проблему и естетичком статусу варијанти, културолошким и историјским условностима у редакцијама приближила се пре дијалектици дела него ли статичној претпоставци о завршеном делу. Тако је, на пример, италијански филолог Ђ. Контини (Gianfranco Contini, 1912–1990) још 1943. године у есеју о варијантама Петраркиног *Канџонијера*, осврћући се на песничку школу од Малармеа до Валерија која поезију, дело разумева као вечно настајуће, отворено и незавршено, инсистира на динамичној перспективи критичара која би ауторске исправке узела за правац, а не границу фиксираних облика. Једино на тај начин критички метод се може приближити *фантому* – сабласним и мрачним кретњама у уму аутора из којих ће настати уметнички дело.⁴⁹⁴

⁴⁹³ „Разговарам са босанским сељаком (Источна Босна). Добронамерно и, можда, наивно говорим му о важности и потреби хигијене. Он ме гледа сумњичаво. Очигледно је да наслућује подвалу и да у мислима испитује неке моје задње намере, а да мање слуша оно што му говорим. Од тог његовог погледа и моја добра воља малаксава и реч ми се мрзне на уснама.

Кад се уселило то болесно неповерење у душу босанског човека, у вези са којим историјским догађајима и друштвеним променама? Могло би се много нагађати и набрајати, прави одговор се ипак не би нашао. Важније би било питати се: кад ће се та нездрава сумња иселити из његовог духа и кад ће тај човек постати ведрјији и слободнији у мишљењу и у поступцима. Али не вреди много ни питати се. Требало би нешто учинити“ (Андрић 1976: 517–518, 2022: 28–29).

⁴⁹⁴ Детаљније о значају Ђ. Континија за развој варијантистике, као о односу ове италијанске филолошке дисциплине спрам француске школе генетике текстова видети у: Pugliatti, Paola. “Textual Perspectives in Italy: From Pasquali’s Historicism to the Challenge of ‘Variantistica’ (And Beyond).” *Text* 11 (1998): 155–188; текст је доступан на е-адреси: <http://www.jstor.org/stable/30227735>.

И док би приређивачки рад на Другој књизи проблематизовао методолошке опсеге текстологије, генетике текстова и варијанстике, Прва књига *Знакова поред пута* са последњом забелешком од 17. марта 1968. године би се могла штампати самостално, са филолошким ослонцем у *оригиналу*, али без формираних целина из А и Б издања, онако како је у рукопису/дактилотексту затечена. Јер, обе целине иако отворене и незавршене, положене у само средиште стваралачког процеса, имају у тој својој нецеловитости у смислу нефинализованости непорециву *пунину* уметничког дела, пунину исписивања *душе* у (о)кретању која се само/конституише у дисконтинуитету писма и мисли, поетиком фрагментарности и разноликим процесима текстуализације. И Радован Вучковић, премда разумева приређивачку интервенцију у погледу садржаја, сматра да би штампање Андрићевог дактилографисног текста показало „у којој мери се *Знакови поред пута* уклапају у тип класичне медитативне прозе, у којој рефлексивност не претендује на систематичност, већ обрнуто: заснива се на фрагментарном изражавању: на мишљењу које је израз субјективног расположења и подложно је ђудима тренутка“ (2012: 487).

Наравно, текстолошко и филолошко, по природи накнадно, фиксирање фрагмената у оквирима *Знакова поред пута* не би укинуло многоструку, ретикуларну структуру записа која потиче из њихове динамичне путање, миграционе линије од првобитних рукописа, бележница, истргнутих страница, исписа на полеђинама различитих штампаних предмета до потоњих дактилотекста. Оваква вишеструка локализација андрићевских записа, с једне стране, усложњава традиционални текстолошки рад на тексту, док са друге, отвара могућност успостављања *хипертекста* где би се спацијалне везе – руте писања од *записа* до *знака* читале испрва унутар аутореференцијалног поља, а потом и као део метадискурзивне, *фантомске* сфере која генерише херменеутику стваралачке праксе и уклања линералност текста, фундирајући фрагментарност као когнитивни механизам, начин конституисања мисаоних чворишта и гестова писања.⁴⁹⁵ Јер, како појашњава Ф. Сузини-Анатопулос „групе

⁴⁹⁵ В. Вукићевић Јанковић поводом *Знакова поред пута* примећује да И. Андрић „*proizvodi i omogućava specifičnu igru asocijativnog povezivanja semantičkih isijavanja koja su u interakciji s ostalim njegovim tekstovima*“, те се ова књига рубног жанра, дискурзивне прозе, како је још именују Р. Вучковић и Борис Шкворц (в. Шкворц 2016) може читати на најмање два начина: „*Prvi način uključuje linearno čitanje, pri čemu se snažnije i čvršće uočavaju treperenja značenja i promjenljivost perspektive promatranja. Zapravo, fragmentarna konstrukcija pogoduje refleksiji isječaka stvarnosti, i opirući se davanju konačnih odgovora na zapitanost subjekta promatranja, oslikava stvarnost trenutka. Nerijetko se otvaraju semantičke ravni koje počivaju na suprotstavljajućim ili višestrukokodiranim točkama gledišta. Drugi je način promatranje fragmenata kao mikrojedinica koje svojim semantičkim zračenjem korespondiraju sa stavovima koje nalazimo utkane u ukupno Andrićevo djelo, čime se otvara mogućnost za njihovo ulančavanje na nivou makrostrukture. Upravo je mnogostrukost i mnogovrsnost gledišta i mišljenja – od psihologije i sociologije umjetnosti, preko povijesti umjetnosti pa do filozofske estetike ono što određuje karakter suvremene estetike, ali i Andrićeve fragmentarne proze, svrstavajući ju ugranični filozofsko-književni žanr. Čitanje *Znakova* je moguće i na mnogokompleksnijem nivou: »bez ukazivanja na raslojenost intencije, dakle kao ostilskom semantemu«*“ (2016: 350). Такође, Перина Меић у раду „*Андрићеви Знакови и поетика мита*“ говори о два типа читања, линеарном и парцијалном:

„S obzirom na osobitosti kompozicijske organizacije na svim razinama, ZNAKOVE je moguće читати на два начина који би се, за потребе овог рада, могли назвати *l i n e a r n i m i p a r c i j a l n i m*. Први подразумева читање од почетка до краја, те претпоставља чврсту међусобну повезаност дијелова на микроразини и макроразини. Naglasak је на cjelovitosti i јединственој дојми који текст producira. Fragmenti се razumijevaju као мање, svrsishodno укљопљене јединице или краћи narativni segmenti који doprinose реализацији оквирне замисли, тј. опћег смисла djela.

Тип рецепције који би се mogao označiti *p a r c i j a l n i m* онај је у којему се поједини фрагменти издвајају и разматрају самостално – то значи neovisno о њихову мјесту у већим композицијским дијеловима. Читатељ опредјелен за тај тип рецепције одабире записе суkladно vlastitim потребима и обзору ожекивања, чиме преобликује значење djela или njegovih (izabranih) segmenata. Opravdanost ovakvog tipa čitanja može proizici i из činjenice да су zapisi у ZNAKOVIMA koncipirani тако да могу функционирати као самосталне (од шире композицијске cjeline), razmjerno neovisne структуре. S obzirom на то да nisu povezani чврстим pravilima читатељу је остављен простор да eventualne nedorečenosti nadomješta vlastitom imaginacijom, те се тако stavi у активну poziciju sukreatora значења. Odabir parcijalnog načina čitanja (uz navedeno) može бити motiviran и izvanknjiževnim razlozima, odnosno činjenicom да је „konačni“ oblik djela nastao uz „pomoć“ drugih (priredivača), čiji zahvati у текст, без obzira s koliko pozornosti урађени, остављају otvorenom

фрагмената имају потенцијалну могућност да умножавају херменеутички процес“, услед „специфичног односа размене, система одјека“ између појединачних фрагмената, те „можемо говорити о *инфра-* и *интерфрагментарном читању* које би се одвијало не по следу, већ по скоковима, по аналогијама и контаминацији“ (1997: 78;⁴⁹⁶ истакла А. П.). Односно, хипертекстом би *Знакови поред пута* поред жанровске перспективе стекли и могућност разумевања преформативног концепта који је према К. Елијас својствен фрагментарном делу.⁴⁹⁷ Бартовски казано, структура хипертекста би обелоданила синонимију читања и писања као два активна односа према (скриптабилном) тексту, чиме би и читалац-саучесник могао да интервенише у значење, да га продужи, ажурира или пак фрагментарни текст изложи бесконачности прекида (в. „Lector in fragmento“, у: Susini-Anastopoulos 1997: 78–79). Како под хипертекстом овде подразумевамо могућност оспољавања традиционалног жанра мисли у кибернетичком простору – формирање интерактивног, дигиталног формата критичког издања, научни приступ фрагментарним *Знаковима поред пута* захтевао би и примену достигнућа из домена дигиталне хуманистике коју пак прате бројна методолошка и епистемолошка питања, нарочито у погледу трајности пројекта. Но, упркос неизвесности, Милка Радуловић у тексту „Текстологија у дигиталној епоси“, у којем доноси актуелна питања науке о тексту, закључује како су дигитална издања „изврсно полазиште за најразличитија истраживања“ услед једноставног приступа великој количини поузданих података, бројним алатима за манипулисање тексту, као и захваљујући лакој нелинеарној проходности и другим функционалним предностима које е-издање има над класичним форматом штампане књиге (2020: 266).

могућност пропитивања о том у којој су мјери њихове интервенције биле (не)усуглашене с пиščевим намјерама“ (2016: 297).

⁴⁹⁶ „D’autre part, en tant que dispositif à trous, le groupe de fragments possède potentiellement la capacité de démultiplier le processus herméneutique, si l’on considère que chaque fragment textuel s’explique d’une certaine manière par les autres et qu’il s’instaure de l’un à l’autre une forme spécifique d’échange, un système d’échos. On pourrait alors parler d’une sorte de lecture infra - et interfragmentaire, qui procéderait non pas selon l’ordre de succession des séquences mais par bonds, par analogie et contamination“.

⁴⁹⁷ Крешимир Немец, имајући на уму истраживање К. Елијас у студији *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, пише: „formu misaonog fragmenta u *Znakovima* ne treba posmatrati u сушеној перспективи, dakle ne samo kao жанр nego више као *performativni koncept* (Elias, 2004: 8 – 9) u смислу његова вишеструка učinka: i као литерарног djela, i као čina pisanja, i као rada u процесу рецепције jer je читатељ taj koji na bitan način одлучије hoće li, i u којем smjerу, nastaviti autorovo misaonu aktivnost“ (2018: 338–339; ауторска истицања).

4. Знакови поред пута у поетичким перспективама фрагментарног писма. Писање о себи и/или писање другом?

Приређивачко настојање да *Знакове поред пута* обликују и представе на хоризонту традиције моралистичке прозе, премда филолошки непотребна и на моменте врло погубна, погађа ону димензију *Знакова поред пута* која је од самог почетка била заснована на хоризонту умећа живљења (*savoir vivre*) од првих записа из 1925. у часопису *Гласника трезвене младежи*, потом на страницама *Istarske riječi* 1927. године (видети Илустративни материјал). Како пише немачки филозоф практичне филозофије Отфрид Хефе Агон (Otfried Höffe, 1943) постоје три филозофске матрице у којима се појављује ово умеће:

збирке максима и рефлексива, визије доброг живота попут Платонове *Државе*, *О најбољем уређењу државе или о новом острву Утопији* Томаса Мора и, најзад, умеће живљења које се окреће принципима. Што се прве матрице тиче, „своја размишљања о добром животу, у књижевно бриљантној форми“, пише аутор, „износе европски моралисти [...] почев од грчких Седам мудраца, преко стоичара, па до Ла Рошфукоа, Лихтенберга, Гетеа и Ничеа. У њих спадају критике скептике или, пак, *Рефлексије из оштећеног живота* једног Адорна. Овде је стил скоро увек од суштинског значаја: велики моралисти негују сопствену форму излагања која је, наравно, тесно повезана са самим предметом“ (2008: 45, истакла А. П.).

Међутим, ми смо у претходном поглављу назначили да би пракса дигиталне хуманистике упоредо са књижевнотеоријском мишљу о фрагментарном писму могли учествовати у редескрипцији рецепцијског хоризонта што је до сада дефинисао *Знакове поред пута*, јер су интерпретација и читалачка активност које би ишла линеарно: од фрагмента до фрагмента и трагала за хијерархијом и редом узалудна, „немогућа мисија“ по речима К. Немца (2016: 341). Дигитално издање дало би когнитивно-квантни скок са линеарног, тематског у простор међусобног утицаја, наративно-виртуелног преплитања фрагмената, мисли око жаришних тачака распршеног средишта, докинувши „морално јединство које друштво захтева од сваког производа“ (Bart 1975: 41; ауторско истицање). Најзад, писање није ту да нас подучи, већ да нас охрабри, заведе.⁴⁹⁸ Али када претпостављамо Андрићеву књигу мисли као хипертекст да ли смо онда раскинули са органским јединством књиге какво традиционално познајемо? Односно, да ли би приређивачка перспектива *Знакова поред пута* која би читаоце одвела и ван простора Књиге, ван дијалектике део – целина, у ројевите, метадискурзивне тачке писања, задржавањем фрагментарног поретка, значила и њено порицање? Да ли фрагментарност растварањем дискурзивних оквира дестабилише облик Књиге? Како читати дисконтинуирани текст чији след држе празнине, како се задржати у појединачном месту/фрагменту а не поћи за ехом целине, центрипеталном структуром која избија из херменеутичког напора, наталоженог читалачког искуства које покреће континуитет, смерање ка напред? За одговоре на сва ова питања, у одређеном смислу, Ролан Барт је оставио смернице како фрагментарним *Задовољством у тексту*, тако и својим пројектом, речником где су у фрагменти структурисани абecedним следом. Идеја речника у нашем веку, сматра Ф. Сузини-Анастопулос, „традиционално повезана са незадовољством системима и скептицизмом према теорији“, настоји да се „интегрише у разочаравајући и релативистичку визију знања и

⁴⁹⁸ „За Барта, као и за Ничеа, поента није у томе да нас нечему научи. Поента је у томе да нас учини храбрима, окретнима, суптилнима, интелигентнима и дистанциранима. И да нам понуди задовољство“ (Сонтаг 2011: 122).

књижевне праксе“ (1997: 78⁴⁹⁹). Ауторка подсећа да је и П. Валери⁵⁰⁰ у писму песнику П. Луису (Pierre Louys, 1870–1925) заговарао идеју речника као могући излазак из „мучног ћорсокака композиције“ за своје *Свеске (Cahiers)*, јер би могао да послужи као „реторичко-сазнајна средина између нереда и књиге“ (Isto). Касније, Ролан Барт у књизи *Ролан Барт по Ролану Барту* присваја абecedни след као композиционо упориште за наслове појединачних фрагмената, прихвативши систематичност писма науштрб систему који би да овлада реалним, чувајући *неукротивост* реалног.⁵⁰¹ У фрагменту „Редослед који не памтим“ Р. Барт саопштава:

Он се приближно сећа реда којим је писао ове фрагменте; али, откуда му тај редослед? По мери којег сређивања и према каквом следу? Тога се он више не сећа. Ред алфабета брише све, потиरे свако порекло. Можда, гдегде, неки фрагменти изгледају као да се надовезују један на други по сродности; али важно је да ове мрежице нису спојене, да не прелазе у једну велику мрежу која би чинила структуру књиге и њен смисао. Алфabet вас на тренутке подсећа на ред (неред), да бисте застали, скренули, изделили то спуштање дискурса у судбину субјекта, и каже вам : *Прекините! Наставите причу на други начин* (али такође, понекад, из истог разлога треба разбити алфabet) (1992: 176; ауторска истицања).

Но, може ли правило раскидања (хетерологије) држати мрежице смисла плуралним, мимо уједињења и постићи заиста да се један смисао *не згруша*? Морис Бланшо у фрагменту *Корак (не) на ону страну* признаје да читалачки процес носи са собом опасност новог тоталитета:

ако писати значи распоредити трагове јединствености (фрагменти), од којих полазећи може да се укаже на токове, а да се они нити обједине, нити повежу, већ као да се раздвајају – раздвајање простора од кога нам је само познато померање: померање без знања о ономе од чега се помера, увек постоји ризик да читање, уместо да покрене мноштво попречних токова, поново сазда, полазећи од њих, један нови тоталитет или, још горе, да у свету присуства и значења жели да открије којој реалности или ствари, које треба употпунити, одговарају празнине тог простора који се даје као допунски, али који ништа не допуњава (2022: 82).

Сузан Сонтаг пак у тексту посвећен Бартовом стваралаштву „Писање себе“ поводом писања у фрагментима, примећује да фрагментарни процес бележења у

секвенцама или „белешкама“ подразумева нову серијску (пре него линеарну) форму организације. Те секвенце могу бити уређене на арбитражан начин. Могу, на пример, бити обележене бројевима – метод који је с изразитом елегантношћу користио Витгенштајн. Или пак могу имати и наслове, некад ироничне или пренаглашене – што је Бартова стратегија у Ролану Барту. Наслови нуде и додатну могућност – абecedну организацију елемената – како би се додатно нагласила арбитражност њиховог редоследа, што је метод

⁴⁹⁹ „Dans notre siècle, l'idée du dictionnaire ou du lexique, traditionnellement associée à la désaffection des systèmes et au scepticisme théorique, a tendance à s'intégrer dans une vision désenchantée et relativiste du savoir et de la pratique littéraire.

⁵⁰⁰ К. Мићевић напомиње да разврставање белешки (26 000 рукописних страница у 260 свезака) П. Валери никада није привео крају, али је „јасно назначио начин разврставања свезака“, „одредио главне наслове за поједине издвојене скупине: ЕГО, EGO SCRIPTOR, ГЛАДИЈАТОР, ПАМЋЕЊЕ, ЕРОС...“ (2010: 7).

⁵⁰¹ В. одредницу „Систем/систематичност“ у: Burt 1992: 206.

кориштен у *Љубавном говору* (1977), чији прави наслов садржи појам „фрагмент“, *Фрагменти љубавног говора* (122; истакла А. П.).

На другој страни, Јовица Аћин, пишући предговор за *Задовољство у тексту*, примећује да је Бартово дело „игра одломака које се отима тотализујућој дијалектици“, те су „параграфи *уланчани* белинама у продуктивном сплету једног текстуалног фротажа“, али да је и у таквом тексту „очувано нешто од неопходне очигледности, нешто од услова интелектуалног комуницирања“ (1975: XVIII; истакла А. П.). Сличне увиде има и Жинет Мишо која размишљајући о *Фрагментима љубавног говора*⁵⁰² чији атематски распоред изнутра формира ланац и тиме контролише новонастали текстуални поремећај, увиђа да фрагментарни дискурс премда делује као радикално супротстављен концепт Књизи, подлеже конвенцијама читања. „Упркос фрагментарном дисконтинуираном распореду текста“, бележи ауторка, „читање остаје континуирано и линеарно, прескаче празнине“ (1982: 80⁵⁰³). Прецизније, фрагменти Бартове енциклопедије формирају *отворену књигу* у којој је писац могао да одбаци систем као органон и за принцип систематичности узети само писање, док се пак истовремено користи извесним „механизмима књиге било на нивоу топографије знакова, поделе текстуалних области (фотографије, маргине), било у нивоу уређивачких конвенција“ (79–80). На основу абецедног распореда који је умножио почетке и изласке из књиге, цик-цак путање кроз дискурзивни простор, сматра Ж. Мишо, „фрагменти се *играју* органски развијеним дискурсом“ на пола пута између малармеовске концепције књиге као експанзије писања и новалисовске као „система фигура – система ограничења и попуњавања простора“ (Isto; истакла А. П.⁵⁰⁴). На овај начин Ж. Мишо се у разумевању дисконтинуираности фрагментарног писма у читалачком процесу приближава пре Пакалу Кињару него ли М. Бланшоу којем је прекид, белина чинила темељ за онтологизацију празнине и ситуирање књижевног говора у процесу брисања, повлачења – у сакрално место

⁵⁰² Ролан Барт поводом питања Жака Анрија о форми књиге *Фрагмента љубавног говора* одговара на следећи начин: „Моја визија љубавног дискурса је визија у суштини фрагментарна, дисконтинуирана, лепршава. То су *епизоде језика* које се врте у глави заљубљеног субјекта, острашћеног, епизоде које су сад нагло прекинуте због овога или онога, због љубоморе, састанка који се није одржао, неког неподношљивог чекања, у том тренутку разбија се форма краја монолога и прелази се на другу фигуру. Испоштовао сам радикални дисконтинуитет ове бујице језика која надире у главу љубавника. Због тога сам *исецкао целину на фрагменте* и поређао их по алфаветском реду. Нисам никако желео да текст изгледа као љубавна прича. Ја сам убеђен да је добро изграђена љубавна прича, са почетком и крајем и заплетом у средини начин на који друштво нуди љубавнику да се помири на изванредан начин са језиком великог Другог, тако што ће изаткати сопствену приповест, у којој и он игра улогу. Ја осећам да несрећни љубавник чак није у стању да има користи од овог мирења и он није, што је парадоксално, у љубавној причи, он је у нечему другом што много подсећа на лудило, јер не каже се случајно да је неко луд од љубави, и *прича је просто немогућа* са тачке гледишта љубавника. Због тога сам покушао да *разбијем конструкцију приче*. Чак сам у једном моменту мислио да отворим књигу са фигуром која би послужила као иницијација: љубав на први поглед, заљубљивање, занос; размишљао сам дуго о томе и на крају сам одустао јер нисам био сигуран ни да љубав на први поглед хронолошки представља прву фигуру, јер је сасвим могуће да љубав на први поглед (*coup de foudre*) функционише, на крају крајева, као врста накнадног погледа (*après-coup*), нешто што љубавник себи говори. *Стога моја књига представља дисконтинуирани текст који се донекле буни против љубавне приче*“ (2012: 81–82).

⁵⁰³ „Mais nous avons également vu que le travail de déliaison des fragments n'était pas sans se doubler d'un travail de (dé)composition (ou de classement à tout le moins), que la fragmentation n'était pas sans calcul, l'instabilité sans prévisions : le texte fragmentaire travaille de l'intérieur à maîtriser une disruption généralisée, surveille le désordre (véritablement a-sémique) des fragments en le formalisant dans une *chaîne*. Et l'on sait que, malgré la discontinuité de la disposition spatiale des fragments, la lecture demeure, elle, continue et linéaire, passe au-delà des arrêts du texte fragmentaire, saute pardessus les blancs.“

⁵⁰⁴ „Que ce soit au niveau de ses unités constitutives (les caractères typographiques), du découpage de ses zones textuelles (photos, marges/imprimé, etc.), ou des contraintes éditoriales (contrat de lecture, prescriptions, etc.), le livre de fragments laisse au lecteur une certaine indirection, une certaine marge de manoeuvre dans l'exploitation des mécanismes du livre. Par une disposition nouvelle (multiplication des «entrées» et des limites dans le corps du livre, (faux) débuts et sorties, encadrements, etc.), les fragments se jouent d'un discours organiquement développé, à michemin entre le livre comme «expansion totale de la lettre» (Mallarmé) et le livre comme «système de figures — système de limitation et de comblement d'espace» (Novalis).“

тишине и поновног почињања уметничког дела. Наиме, П. Кињар у XI поглављу *Техничке nelaгоде поводом* фрагмената појашњава да празнина, бела боја, та „несигурна мистерија“ која раздваја фрагменте, нема довољно снаге, те се често асимилира са тишином која је неодређена и као таква способна је да имплементира било какво одређење (2005: 63–64). Који год редослед да фрагменти формирају, они нужно већ дају значење, тврди аутор, јер да би се појавио фрагмент, прекид мора бити разрешен, прекинут, тј. прави фрагмент мора бити одвојен од себе, одвојен од своје одвојености, (Isto: 68; Garrigues 1995: 494–496). Односно, за Кињара фрагментарност није у техничкој оркестрацији странице и опсесији дисконтинуитетом која прати забуделе модерне писце, већ у засебној *кхркости* писма која фрагмент изнутра ломи, док он израња и враћа се ништавилу, попут *крика* кога ништа не најављује и не понавља (69; истакла А. П.).

Како Андрићев оригинал дактилописа *Знакова поред пута* пак не поседује генеративни строј који би изнутра покретао, брисао и успостављао оквири какве је аутопоетички задао Р. Барт ослањајући се на поредак писма и лексикона, остаје атематски, антилинеарни фрагментарни низ. Одсуство самопрезентне синтезе у смислу оквира дела обавезује на додатну херменеутичку активност: активност проналажења односа међу фрагментима који нису тек зглобни прелази међу њима. Простор збирке фрагмената, пише Ф. Сузини-Анастопулос, је због тога мање надмоћан, али гостопримљивији од (целовитог) дела, при чему не остаје лишен мистерије карактеристичне за уметничко стварање (1997: 120). Фрагмент је ту, у срцу естетичког ужитка, премда фрустрира композитним растројством, безобличношћу која иритира неприпадношћу систематским склоповима теоријске мисли о књижевности. Андрићева „неумољива логика фрагментарног излагања“ (Nemes 2016: 341), разрешена плана о садржају, не само да дислоцира *Знакове...* од чврстог склопа целине већ и од јединственог лика субјекта који би посредовао и гарантовао органон доброг живљења и владања, обједињену збирку мудрих мисли која би легитимисала самосазнање у јавном простору. Имајући у виду, на пример, како је дочекана књига *Мисли С. Винавера*,⁵⁰⁵ а како Кнежевићева збирка, па и *Благо цара Радована* (1932) Ј. Дучића на српској књижевној сцени, поприлично је осетилна докса литерарне мисли, мрежа понављајућих устаљених дискурзивних места која обликује најшири простор рецепције, потражујући систематичност, очигледност садржаја мудрости и ауторску одговорност за њих који би се узимали *наште*. Наравно, догматичност јавног простора литературе првостепено је условљена појмом књиге, те одатле потреба М. Бланшоа да објави њен крај у *Бесконачном разговору*, јер књига увек „приказује један поредак који је потчињен јединству, систем појмова у ком се афирмише примат говора над писањем, примат мисли над језиком и обећање комуникације која ће једног дана бити непосредна и транспарентна“ (2012: 83). Под епистемичком сенком таквог обећања, С. Винавер не зна шта мисли према највећем броју рецензија, а Јован Дучић упркос површности, баналности, еклектизму, читаоцу нуди задовољство, како пише Јован Деретић у *Историји српске књижевности*, да „о старим, вечним истинама“ на свом језику чита „лепо, привлачно исказане мисли“ (2007: 955; истакла А. П.). Ми смо цивилизација књиге и нужно смо оријентисани њоме, али ипак, остаће при

⁵⁰⁵ Још је С. Винавер у *Мислима* осујетно могућност обједињујућег самосазнања: „Сам сам себи позорница и час један мој полу-ја представља, а други се дискретно смеје; час други ступа на арену, а први га посматра, са мало осмеха пуног симпатије која унапред прашта“ (2012: 213, фрагм. 143). Оновремена књижевна критика, међутим, није имала разумевања за полифониичност мисли и пишчевих ставова. У ишчекивању књиге мисли која би била израз систематичног гледишта на живот и његове појаве, Миливој Павловић Винаверову збирку види као *збрку мисли*: „све те мисли изгледају збркане као афоризми или исечци из разних новина“, оне искачу „изненада, неочекивано, као варнице“ (2012: 482). Да С. Винавер мисли свашта и мисли којешта, сматра и Владимир Черина: „И у овој књизи вјери, ма било којег пишчевог уверења, закренут врат барем стотину пута. Уопће, цијела књига оставља дојам једне раскопане и прокопане сластичарне, где је малочас славило оргију туце незаситих дерана. Опростити треба на изразу, г. је Винавер један у најпунијем смислу ријечи незасити и искварени деран у свијету свих могућних и умјетничких и филозофских контемплација“ (2012: 488). Милош Видаковић, додуше нешто блажи, истиче: „Господин Винавер не зна често ни сам шта мисли. Ми још мање можемо уређивати ове мисли и тражити им основне потезе, јер то изгледа да је узалудан посао“ (2012: 485).

свом становишту М. Бланшо, могуће је да писање захтева „окончавање свега што чини нашу културу, и то не да би се ишло идилично вратило унатраг, већ да би се ишло изван, односно до саме границе, у покушају да се пробије круг свих кругова: *тоталитет* концепата који чине нашу историју (Isto; ауторско истицање). Идући, дакле, за писањем које је насиље што „превазилази Закон, па и свој сопствени“ (Isto), модернистичка *неприметна* мисао у распону од С. Винавера до И. Андрића преузима бланшоовски одговорност разарања, искорача из дискурса.

Напоследку, димензија мислености у *Знаковима поред пута* није само рефлекс практично-филозофског настојања у саморазумевању, књижевно-антрополошки, идеалистички додатак свагдашњици, већ се успоставља како је С. Винавер писао у *Мислима* „као један од основних проблема уметности“, тј. као један од одговора филозофије књижевности на питање како „затворити мисленост у просторност“ (Винавер 2012: 225), досеже до „паничног кретања мисли, дрхтања писма које је свесно своје крхкости⁵⁰⁶“ (Susini-Anastopoulos 1997: 117) и које одбија сваку еугеничну систематизацију. Наравно, овде треба нагласити оно што Р. Барт прво, а потом и Ф. Сузини-Анастопулос у поглављу „Fragment et plaisir de la pensée“ [„Фрагмент и уживање у мислима“] истиче: мишљење у фрагментима не поседује рефлексивност дијалектичког типа, оно је спазматично, снажно, емотивно (Isto). Оно је тренутачно,⁵⁰⁷ непрегледно дубоко и бесконачно или како је И. Андрић записао у фрагменту *Знакова*

На махове имам пуну илузију да ми је у страховитој ломљави и пролазности свега око мене дато пет минута, поклоњено пет минута живота на белом хлебу, да слободно и мирно дишем и мислим. И ја користим радосно и снажно то време, мирноћом биљке, и не помишљам ни кад је почело ни кад ће свршити. А моја мисао протеже тих пет минута у бесконачност, изнад свих покрета, сукоба и бура, и ја живим светлим, дубоким животом мисли и не могу ни једном једином од тих пет тренутака да догледам краја, јер је већи од света и дубљи од среће (1981/16: 22).

Но, на једном другом месту, Андрић светао, дубок живот мисли проматра спрам моћи језика:

Мислио сам живо и много о свету, о људима и питањима која пред њима искрсавају, али сам се добро чувао да све своје мисли окивам у речи и бацам на хартију. Можда се само нисам у довољној мери чувао.

Писац треба да се креће тако да се никад не приближи граници својих моћи, а још мање да удари о њу. Па ипак, сви грешимо у томе.

Никада, дакле, не посезати за границом згушњавања мисли у реч, али овај строги аутопоетички захтев изнова се и изнова суочава са потребом мисли да нађу свој израз, да прекораче реторско-онтолошку процеплину, јаз између слике и израза.⁵⁰⁸ Мисли су, најзад,

⁵⁰⁶ Крхкост избеумљује мисао чинећи је крхком, несмотреном, пише М. Бланшо, додајући да она „није она крхкост живота, не крхкост онога што се ломи, него ломљења и коју ја не могу да досегнем, чак ни у улегнућу сопства које се предаје и уступа место другоме“ (2022: 164; ауторска истицања).

⁵⁰⁷ „Дође тренутак кад осетих снажно и необично, а одједном, не више један, издвојен, утисак света око себе, него саму свеобухватну чињеницу постојања, голу, дивну и страшну. Постоји свет и ја у њему. Постојимо. Гушим се од заноса пред том чињеницом и губим се у тражењу њеног израза; а то што тражим, то и није више реченица или реч нека, него само један једини знак, једно слово, један звук који ће јасно и поуздано моћи казати: Постојимо. И ништа више. И све у томе. [...]“

⁵⁰⁸ „Одувек је постојао у мени јаз између слике која се рађа и развија у мојој машти и израза који она жели да нађе у мојим речима на хартији. (Он, вероватно, постоји у сваком човеку који пише.) Али, сад примећујем да тај јаз у мени бива шири и дубљи.

У исто време све већа бива у мени бојазан од обичности и јевтине лакоће у мисли и у изразу, и чини ми се да се полако претвара у неку болну и нездраву стидљивост од сваког изражавања уопште.

признаје Андрић и збркане „у сталном сударању наше страховите пролазности и наше неизлечиве жеље за вечношћу“,⁵⁰⁹ али се морају чувати од тираније ћуди и претераних стилских уобличавања⁵¹⁰ – патологије уједначавања у лепоти израза. Андрићевско разумевање односа мисли и језика, важно је не само зарад енкодирања аутопоетичких елемената већ због оног дубљег покрета који окупља начине продора спазматичности мишљења у текстуалност модернизма, преображавајући дискурс максима у жанр мисли – *разделовљеност* књижевног говора,⁵¹¹ али и због традиције саморефлексије која од Кјеркегора и Ничеа као искушавајућа форма свести саму себе ставља у питање.⁵¹²

Када је реч о развоју фрагментарног сопства у српској књижевности, ваља имати на уму дело Под животом, *Vitae fragmenta*, Кнежевићеве *Мисли* које рецепцијом стичу особину парадигме, те *Мисли* Станислава Винавера као весника поетичких промена, али и превод Шамфора из пера Јелене В. Ћоровић, те Ларошфукоа који 1914. даје управо Милутин Ускоковић. Но, да би жанр мисли био конституисан унутар модернизма, где се подједнако уписује унутар искуства субјективитета и искуства поетике модернистичког дискурса, неопходно је указати на књижевноисторијски развој максиме, тачније да промену коју је унела рефигурацију истине посредством гласа субјекта. Ф. Сузини-Анастопулос, у поглављу „Un savoir du sujet“ [„Знање о субјекту“] монографије посвећене фрагментарним моделима писања, запажајући поетичко, епистемолошко и аксиолошко наметање субјекта у пољу афористичког исказа и обликовања максима, маркира 17. век као почетак субјективизације услед померања, тада прилично научних садржаја, ка моралним и филозофским темама, померања које сеже све до друге половине 18. века. Раскид са безличношћу и универзалношћу класичне максиме који се догодио у делу Шамфора и Лихтенберга умногоме доприноси, тврди ауторка, „да фрагментарни облик постане привилеговани тумач свих побуна духа, нека врста естетског, логичког, чак и метафизичког знака окупљања против тираније и тежине логичке и технолошке мисли“⁵¹³. Да се перспектива се мења у 18. веку, закључује и Филип Море у студији *Tradition et modernité de l'aphorisme* – моралиста

И ту, као и у свему другом, дешава се исто: снаге опадају, а захтеви расту“.

⁵⁰⁹ „Изгледа као да га је неки други свет – један од непознатих али наслућиваних светова – позајмио овом у коме ми живимо и називамо га својим.

Кад тако кажем, ја се, очигледно, не изражавам јасно, него казујем опет једно од тих наслућивања. Али, то је неизбежно. И све остало што ми овако уз пут бележимо, само су слутње и – наслућивања, можда игра наших збрканих мисли и наше немирне маште, у сталном сударању наше страховите пролазности и наше неизлечиве жеље за вечношћу“.

⁵¹⁰ „Не ићи до краја (ни до дна) стилских могућности. Нипошто! Не бити сувише ревностан ни доследан у том раду на стилу, јер треба знати да, невиђена и скривена, увек вреба на нас велика опасност да наш стил постане сврха сам себи, а затим да га наша самодопадност и наше самозадовољство упрегну у службу својих тиранских ћуди и прохтева. А то, то је већ болест, болест и крај уметности и уметничког стварања, и то болест коју приметимо тек кад је узела сувише маха“.

⁵¹¹ Паскал Кињар у XIV поглављу књиге *Техничка nelaгода...*, измучен фрагментарним текстовима, записује: „Чак су и мисли напустиле илузију да су заиста убедљиве, универзалне“ (2005: 76).

⁵¹² Карл Јасперс у студији *Ум и егзистенција* подсећа да је за обојицу филозофа саморефлексија била пут истине. „Али они обојица стичу искуство о томе како на том путу властита супстанца може да ишчезне, како слободно, стварајуће саморазумевање може да се замени неслободним окретањем око властитог емпиријског постојања. Кјеркегор познаје оно ужасно, када све 'ишчезава пред болесним мудријашењем о властитој јадној повести!' [...] Он познаје 'несрећну релативност у свему, бесконачна пропитивања о ономе што ја јесам. А Ниче то изговара:

'Међу хиљаде огледала

лажан пред собом самим.

угушен властитим ужадима

Самозналаз!

Самоцелат!

Међу два Ништа

Савијен унутра

Знак питања'...“ (2000: 17–18)

513

говори у своје име, те се његов дискурс чита у оквирима појединачног, а не светског гласа. Шамфор, дајући максими заокрет обележен субјективношћу и контингентношћу, најављује *опаданье жанра* (Moret 1997: 147–152; истакла А. П.). Међутим, како се прелазак са дидактичког, просветитељског, научно-технолошког проседа ка говору из унутрашњости, интими бића, остварује постепеним наметањем присуства субјекта „у шупљинама и наборима дисконтинуираног писања“, Ф. Сузини-Анастопулос напомиње да је прелаз тешко описати због строгости аскетског одрицања преобила говора/писања.

„Ко је“, пита се Георг Кристоф Лихтенберг и одговара потом: „– То сам само ја. – Ох, па и то је већ сувишно“ (2020: 73). Ауторка упоредивши сопство које прогања фрагментарност са лицем бога Јауса „чије би једно лице због уопштавања било дереализовано, док би се друго вратило иманентности и индивидуализацији“, искуство субјективитета у фрагментарном облику препушта фигури прелаза – трансгресивном обликовању. Пролазећи кроз мисао јенских фрагментариста у којима се самоконтситуше трансцедентално сопство као обједињујућа сила фрагмената које „спекулативно врло брзо прелази у мање грандиозну верзију моралистичког традиције“, преко лихтенберговске афористичке мисли која не позива на анархију, већ је оријентисана самозадатим кругом, „строго личним стандардима“ (1997: 112), ауторка истиче Валеријево оповргавање концепције система која не постоји као што не постоји и универзално оруђе на рачун „једине праве истине наметнуте тренутачношћу и различитошћу која се зове Човек“ (Isto: 113). Валаријево темељно, свеprisутно сопство али у прелазима доласка и одласка и као такво дисконтинуирано, самоваријабилно израста на фрагментарној пракси која не тотализује, већ означава тренутке мисаоно-зналачке сингуларности без (систематичног) слагања, метадискурзивно и симболички генеришући искуство модерничке децентриране субјективности.

Александар Јерков у тексту „Рађање модерности из духа мишљења – О немогућем идентитету“, подсећајући да су Андрићеви *Знакови поред пута* и записи Јована Дучића *Благо цара Радована* „најпопуларнија лектира последњих четврт века“, поставља питање: „Да ли изненађујућа популарност позних изданака неутврђеног жанра мисли говори о једној духовној потреби и симболичком облику за којим се чезнуло током читавог доба модернизма?“ (2005: 185). Чезња за обликом који кодификује „расути књижевноисторијски материјал“, трагајући за преокретом у мишљењу, преокретом који би сумњом поставио изазов друштву (Isto: 186–187), међутим, не може бити приведена крају – остварености. Њена коначница је, према ставу А. Јеркова, у немогућем идентитету модернизма без довршеног одговора. Умственост на поетички начин пак, чак и онда ако је не захватимо као судбинско питање модерничке епохе, од њеног почетка до краја, како је то учинио аутор, већ само као питање фрагментарног текста, записа и даље опстојава у епистемолошкој нелагодности. Како да жанр мисли задобије легитимност у добу позне модерности, у добу кризе која је разјединила субјекат и ослабила његову мисао? Како мисли књижевност из које се ја оглашава из сопственог крша, како је писао М. Селимовић у *Дервишу и смрти*: „Све сам то ја, иситњен, сав од комадића, од одсјаја, пробљесака, сав од случајности, од нераспознатих разлога, од смисла који је постојао и који се затурио, и сада више не знам шта сам у том кршу“ (215), у тексту над којим ће застати и Андрић као читалац.⁵¹⁴ На то се ипак мора изнова одговорити разумевањем мноштвености која је наступа у месту немогућег логоса који би чврсто објединио искуствене границе само/сознања, у месту језика који лакановски постаје бременит недостатком у процепу између реалног и имагинарног.

Крешимир Немец запажа да *Знакове поред пута* карактерише рефлексивност, с обзиром на то да је опсег фрагмената ове књиге у широком распону од сентенце до афоризма, од рефлексивних параграфа до микроесеја, фрагмената моралистичког и дидактичког карактера, али се мисаона активност „разоткрива у својој процесуалности и

⁵¹⁴ О томе говоримо засебно у последњем сегменту овог поглавља.

показује као трагање које никада није окончано, које се стално допуњује и наставља“. Фрагмент, пише даље Немец, „хвата привилеговани тренутак, искру управо радујуће, али дубоко проживљене спознаје“ (338–339; истакла А. П.). Сâм пак И. Андрић у разговору са Љубом Јандрићем о *Знаковима* говори као о *лирској исповести*:

Ја бележим онда када не могу да то не радим, кад ме прсти засврбе и кад осетим да се поверим другима. *Знакови* су, према томе, моја лирска исповест, то је нека врста унутарњих, душевних симбола који навиру и траже да их објасним... Једноставно они су у неку руку засебни и треба их оставити такви какви су, често настали збрда-здола, без позадине и амбијената. Ја, рецимо, читам Марка Аурелија, Епиктета или Гетеа и одједном поводом неке њихове мисли износим своја уврења. То је реакција на читање, на путовање, на сусрете. Некад су то записи о времену, о лепој мисли коју сам од неког чуо, о речима и којечему другом (1982: 165–166).

Овде осим књижевнокритичког настојања В. Вучковића да *Знакове* прочита као *преобращени духовни дневник* (2012: 485), треба ослушнити и глас којим се отискује нешто сасвим дубље, нужније од аутобиографске тенденције. Бележим, пише Андрић кад *не могу* да не пишем, када је писање слепа нужност јагодица, када преноси осећај неминовности, када симболи, знакови *навиру* и траже да их објасним. Писање је оно, дакле, што је позвано да нерашчитаности света противслови *клицом мисленог*, односно да продукује димензију трансверзалности између удаљених светова, читалачког субјекта и М. Аурелија, на пример, успостављајући потезом прожимања њихово јединство само за себе, без тотализације.⁵¹⁵ Стилско узбуђење које се преноси читалачким процесом кроз векове, а које је толико карактеристичко за Лабријерово дело, проналазимо, дакле и код Андрића. Оно што остаје из таквог сусрета Лабријера и Теофраста, појашњава П. Кињар, „само су комадићи, крхотине, кратки фрагменти, кратке сцене које се изненада прекидају у понору“ (2005: 79), само *реакција, уверење*. Један такав напад, „чисти напад интензивне прозе“ (Isto) остављен је у *Знаковима поред пута* поводом Гетеа:

Гетеово књижевно дело је заиста једно од сталних и трајних добара човечанства, или бар једног његовог дела. У току нашег личног живота откривају нам се повремено поједини Гетеови текстови као одмор, окрепа и свечаност духа.

Човек се не мора увек сложити са оним што Гете каже. Многа његова мишљења и схватања заиста нису и моја, и не могу бити, јер не одговарају мом пореклу ни времену, ни мом положају у животу, али не могу да се не дивим најлепшем, најјаснијем и најчовечнијем начину на који он казује то што мисли и осећа. Његов начин казивања је такав да нас подстиче на размишљање и помаже у томе. И чини то поштено и несебично цак и онда кад нас наше размишљање води до закључака који су у противности са онима до којих је он дошао (1981/16: 309).

Лирска исповест у овом смислу стога надилази истовремено и појединачно, строго индивидуално поље, жанровско одређење и систематичност, јер су њени записи настали *без позадине и амбијената*, бивајући поietetичка делатност – развијање смисла из душевних симбола, метаморфозом знакова у стваралачкој мисли, у гледишту које чува, поред своје, и властитост другости. Андрићева нотација исповести стога, одвојивши се од аутобиографског

⁵¹⁵ Рани Жил Делез у књизи *Пруст и знаци* појашњава димензију *трансверзалности* као допунски елемент који се придодаје уметничком делу, инсистирајући на томе да она не уклања разлику и удаљеност, већ доприноси општењу (1996: 143).

сопства, концепт писања о себи враћа, упркос М. Фукоу, античким коренима, гласу другог/ости, писању с обзиром на заједништво, кореним покрету ураћања у *целокупност света*. Уосталом, уводни фрагмент у *Знаковима* то белодани на начин непосредности по/етичког оквира:

Има народних прича које су толико општечовечанске да заборавимо кад и где смо их чули или читали, па живе у нама као успомена на наш лични доживљај. Таква је и прича о младићу који је, лутајући светом и тражећи срећу, зашао на опасан пут за који није знао куда га води. Да се не би изгубио, младић је у дебла дрвета поред пута засецао сикирицом знаке који ће му доцније показати пут за повратак.

Тај младић је оличење опште и вечне људске судбине: с једне стране опасан и неизванестан пут, а с друге, велика људска потреба да се човек не изгуби и снађе, и да остави за собом трага. Знаци које остављамо иза себе неће избећи судбину свега што је људско: пролазност и заборав. Можда ће остати уопште незапажени? Можда их нико неће разумети? Па ипак, они су потребни, као што је природно и потребно да се ми људи један другом саопштавамо и откривамо. Ако нас ти кратки и нејасни знаци и не спасу од лутања и искушења, они нам могу олакшати лутања и искушења и помоћи нам бар тиме што ће нас уверити да ни у чему што нам се дешава нисмо сами, ни први ни једини (1981/16: 11).

Пустоловина андрићеве субјективности, која је дубља од саме себе, тако простор своје крајње интимности постварује као просторност за другог: оставити знак за долазећег. Заузимањем за другог у писању, И. Андрић имплицитно разрешава не само питање човекове замрачене свести о себи,⁵¹⁶ мрскости према ја, већ и еголошку нелагодност фрагментарног писма на коју посебно указује П. Кињар, упозоривши на аутоматизам нарцисоидности, на фасцинацију самољубивим писањем које је захватило настанак модерне фрагментарне књижевности, јер она „више од било које друге форме одговара самоисповедању, угађању себи, дневнику, осећању истрошености цивилизације. Субјекат захваћен сладострашћем фрагментарне праксе у опасности је од аутистичке позе, од које га дели аутопоетичка обазривост да ову „лаку, сјајну праксу“ не претвори у „слугу наглашене индивидуализације сопства“ (2005: 50–51). Са друге стране, Ролан Барт има супротно гледиште на могућност уједињења субјекта у фрагментарном тексту. Најпре, ми смо наглуви за сопствени језик, „он се трсио да чује себе, али је тим напрезањем само производио другу звучну сцену, неко друго уображавање“ (1992: 205). У том многогласју сопствени глас понире, те је свако коментарисање себе не само досадно, премда Барт признаје да јесте, већ је у писаном ракурсу предодређено на „неку врсту *patch-worka*, некакав рапсодијски огртач састављен од ушивених квадратића“ (170), где ја остаје далеко од продубљивања. Бартовско ја, рекавши „ни на који начин ја не могу да говорим“ (140), измиче књижевности, јер је распршено, део „расипања у чијем млазу не остаје више ни основно језгро ни структура смисла“ (171). Како

⁵¹⁶ „Говорећи о себи, човек се жали. Ја не знам шта сам ја, одакле долазим ни куда идем. Нејасно ми је оно што је било, неразумљиво ово што сада бива, и потпуно недогледно оно што би могло бити и што ће бити. Због тога ја и не могу ништа да урадим, да останем при једној мисли, ни да се скрасим на једном месту. Због тога ја никад унапред и сигурно не знам шта ћу одговорити на неко питање, ни како поступити у случају кад се мора делати. Немам узора пред собом, ни примера у сећању, ни нагона у крви, ни устаљеног правила у свести. Нисам тога никад имао, нити то у животу научио; напротив, с годинама се све теже сналазим, све мање знам, и што год замислим, кажем или учиним, испада на несрећу моју и на незадовољство људи око мене. Не умем да живим, а зовем се човек.

Између мојих снова и мојих мисли и поступака на јави – никад није било много разлике, а с годинама она бива све мања. Све се меша. Бојим се – и то је моја велика мука – да ће ме несмисао и срамота преплавити и однети са света пре него што ме земља покрије и закљони од очију људи“ (1981/16: 254).

је сопство, ауторски глас захваћен судбином лакановског дифрактованог субјекта, књига о мени јесте *узмичућа* књига са изгубљеним говорником, а њена супстанца је романескна – роман без властитог имена (143). Писац, ауторско ја, ако и даље трагамо за њим, јесте фантазма, уверава даље Р. Барт, „то је писац минус његово дело : највиши облик светог : белега и празнина“ (1992: 92). Стога, када данас, четрдесет и три године након објављивања *Скривеног песника* док читамо Палавестрину претпоставку да би се на темељу Андрићевих бележница, есејистичких и лирских текстова, *Знакова поред пута* могао склопити „прави медитативно-лирски роман који изравно осветљава унутрашњи пејзаж душе, без икаквих помоћи уобичајених књижевних фабуларних схема и других наративних конструкција“ (1981: 151), односно претпоставку о „дифузном торзу поетског романа интроспективног типа“ (168), она одзвања бартовским шумовима самоповлачења, распрскавања нутрином дискурса. „Писац треба да пише и прича“, казује И. Андрић у *Знаковима поред пута*, „али не да од свог живота ствара причу. Они који то чине греше и према себи и према читаоцима, а највише према истини“ (1981/16: 329). Нису потребни наративни зглобови као и педосистематичност приређених издања *Знакова поред пута*, то је тачно, јер андрићевска мисао живи из себе, бљесковима на позадини празнине, фрагментарношћу која је њена поетичка судбина, начин успостављања истинског у бележењу. Не каже ли Андрић у разговору са Љубом Јандрићем: „Мене је већ у самом почетку књижевног рада заокупљала мисао: како приказати човека у времену који се креће као *жив организам*, и у простору без *оне статичности* коју рам намеће слици, искључујући посматрача из ликовног дела“ (Јандрић 1982: 189; истакла А. П). У име живота, у име покретљивости у којој је човек да би остао човек увек онај који је у покрету („Идем да живим“), ничеанском *прекорачењу* као посебном самозавету, хандкеовском бивању *на путу*, од *Ex Ponta* до *Знакова поред пута*, Иво Андрић ствара фрагментарни облик као *биће постајања* (Mellamphy 1998: 98), превазивши статичност и опште формуле:

Нас су учили у детињству како се дочекује и прима живот и све оно што он доноси и намеће, како се човек одржава у том животу, избегавајући немир духа и тела, и све ризике и штете, како се подноси болест и свако друго зло и, најзад, како се дочекује смрт којом сваки живот завршава. Дакле, читав један дефанзивни систем! И све то у општим и тврдим формулама које су прављене једном завазда, једнако за све и за свакога. Али нико нас није учио како се у животу иде у сусрет, како се хватају и обуздавају његове снаге, и како се помоћу њих, као помоћу таласа, иде даље и више, ка новим облицима и новим могућностима. У ствари, учили су нас како да се живот преболи, прекужи као болест, о оздрављење нађе у самрти. Да, томе су нас учили, а не како се борбом постаје једно са животом и како се људски нестаје у њему (1981/16: 147–148).

Судбина андрићевског фрагментарног писма, идући ка *новим облицима и новим могућностима*, поред тога што се од раног стваралаштва одвијала у знаку копрезентности са лирским дискурсима, на почетку *Знакова поред пута* профилисала се и интересубјективно у метафори пута која своје уздизање смисла и узвишеност „у оном *казаном*“, како је то прибележио Е. Левинас у књизи *Међу нама: мислити на другог*, дугује „трансценденцији казивања другом човеку“ (Левинас 1998: 99; ауторска истицања). Ако смо у *Ex Pontu* сведочили дискурзно прозирном чувстовању душе, њеној форми присутности, пошто јој је упућено „Ево ме, ту сам“⁵¹⁷ као метафизичком упоришту које је још увек место

⁵¹⁷ „Десет се је тједана било навршило кад, окружена самоћом, по први пут проговори јасно моја душа.

Након бескрајних шетња од шест корака напред и шест натраг, кад се већ заморих и кад октобарски дан стаде да се примиче крају, ја стадох у удубину ниских врата у зиду, као кип у олтар, и гледајући прозорак са парчетом сиве бјелине рекох гласно.

- Ево ме, ту сам!

Мој глас је имао јак и свијетао звук оних који се одзивају.

пребивалишта сопства, потом у *Немирима* ретериторијализацији унутарја превојем безбројних линија, у *Знаковима* је деликатном по/етичком *метанојом* у фигури безименог младића одзив постављен готово левинасовски, безрезервно. Знак који се урезује за другога, изгубљенога, који се пише с обзиром на његово *избављење*, реторско-онтолошки понавља „Ево ме, ту сам, одговоран за све и свакога“, како је библијску реплику записао Е. Левинас у делу *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања* (1999: 174), радикално изложивши место субјекта безинтересности за сопствено бивствовање. Стога, И. Андрић и тражи да буде заборављен,⁵¹⁸ јер оно што остаје за њим је бланшоовски *анонимно*, скопчано са судбином свих: да нису ни први ни једини. Али какав је то садржај знака који се предаје *писањем* под присилом изложености, ауторитетом божанске заповести, што гарантује тренутак односа према Другој, тренутак у којем (само) Други окреће сопство себи?

С овим у вези, посебно је индикативан рукописни траг на уводним страницама фацикле оригинала и копије *Знакова поред пута*. Наиме, на оба места уз текст о младићу И. Андрић је прибележио „прича о јагњету“, а у оригиналу: „прича о јагњету које води“ (в. Илустартивни материјал, сл. 30. и 33), поставивши на тај начин аутопоетички линк ка приповедном остварењу „Слепац“, које је постхумно штампано 1975. године и мотиву златног јагњета.⁵¹⁹ Оно што је слепом човеку био чудесан оријентир у свету, *покретан прамен светлосних зрака у облику малог јагњета од жежена злата и чистог сјаја*, Андрић утапа у урезани знак као траг *безимене исконске светлости која живи у сваком од нас*. Још од *Немира* који се и окончавају „људским лицем са својом жељом за срећом“ (2019/14: 63), потом у „Лицима“, Андрић агатолошки негује другог, уписујући га унутар херменеутичког опсега говора о себи, подупирући повлашћену димензију интерсубјективног простора као хоризонт самоокретања, самодогађајности у светлосној путањи. Наравно, писање знака с обзиром на лице другог јесте искључиво, јер ако није за другог, онда није ни за кога. Други је, међутим, не само нужен већ, најпре, како пише Ж. Дерида у *Acts of literature*, он је оно што није измисливо, и то је једини изум на свету, наш изум који нас измишља, јер други је увек друго порекло света и ми још увек треба да будемо измишљени (1992: 142). Односно, други као онтолошки *сумалац сопства* не долази само као одређена благод само/прекида, благод која настаје у немогућности самозапочињања, већ истовремено наступа, неокрњен, из слободе света који тек треба да настане, који тек треба бити измишљен, протумачен. У

И спутан и немоћан, у тој влажној јазбини, у положају који ме понизује до скота, ја по први пут појмим у мислима и обухватим осјећајем смисао људског живота и борбе.

У мени бијесни испуљена истина.

Покопана у шутњи и скромности којој нас учи невоља она гори у мени и чини сјај у мојој души и у мојој ћелији“ (2019/13: 14).

⁵¹⁸ „Ја желим да будем непознат и заборављен, са истим жалом и истом болном осетљивошћу са којом други желе да буду гласовити и славни“ (1981/16: 209).

⁵¹⁹ „Човек који је у детињству изгубио вид добио је у исти мах од природе необичан дар: пред њим се убрзо обрео неочекиван путовођа.

У ствари, то је био *покретан прамен светлосних зрака у облику малог јагњета* од жежена злата и чистог сјаја. А то што је он, у недостатку одређеног имена, називао 'златно јагње' било је сачињено од безимене исконске светлости која живи у сваком од нас, а да често ни сами нисмо свесни њеног постојања и да је људско око никад не сагледа. То чудесно јагње кретало се на неки необјашњив начин свуда испред слепца. Пловило је или летело, наизменично, или просто ишло ходом, а при том је стално ширило око себе мирну светлост, неку ведрину какву људи који имају здрава оба ока никад не виде. У кругу те светлости кретао се слепи човек и свршавао своје послове као и сви остали људи. Кад би долазило време сна и одмора, та светлост би се сама од себе гасила, да се поново појави чим се човек одмори, пробуди и отвори очи.

То је била тајна о којој слепи човек није никад говорио. Цела његова изузетно срећна судбина почивала је на тој тајни коју је он крио и чувао као очињи вид. И цео свој начин кретања и помоћ која му је то кретање омогућавала он је од самог почетка сматрао великом тајном између себе и непознатих сила које му у томе помажу. И та помоћ му је изгледала утолико драгоценија и сигурнија уколико је била – тајна. За њега је било јасно да тајна овде мора да постоји и да остане заувек тајна, јер кад би је коме било од људи открио, нестало би, како му се чинило, и чуда које њему осветљава пут, омогућује кретање и чини живот подношљивим“ (Андрић 2012: 600; истакла А. П.).

такво, дакле, метадискурзивно лежиште Андрић полаже своје знакове за безименог младића, предајући их левинасовској доброту језика, борби у којој се постаје „једно са животом и како се људски нестаје у њему“ (1981/16: 148), чувајући аутопоетичку тежњу „за изгубљеним рајем слободног гледања и чистих безимених ликова,⁵²⁰ остваривши, најзад, заједницу у писму где душа не странствује већ присуствује догађају тумачења знака. Она је ту, у текстуалности отиска, у двоједној, заједничкој сфери између аутора и читаоца. У отворености свету, у огромности која окружује са свих страна, знак постаје дискурзивна *перихорестична* шпиља где личносно књижевности: отисак ауторског гласа и гест читања, бивају једно у другоме, међупрожимањем у деоби заједничке просторности. Постаје, дакле, носилац *исконске светлости која живи у сваком од нас*, носилац душеине рањивости и бесмртне маленкости која је смислотворно обећање свима. Без имена, без изузетка.

⁵²⁰ Реч је о цитату из есејистичког текста „Ликови“ који је првобитно објављен 1937. у *Уметничком прегледу*, а потом 1963. у десетој књизи Сабраних дела, *Стазе, лица предели*. На степеништу напуштене цркве ауторски глас пребира између иконоборства и урођене склоности поклоника ликова који осећа њихову ломност и пролазност, при чему трансиконичност надомешта презасићеност света смислом генерисаног речима: „Страх ме да у шарама на камену откријем реч, као змију, да рељеф не проговори друкчије него ликовима. Јер, боја нас напушта, контура изневерава, да, али реч – лаже“ (1981/12: 33; ауторско истицање). Препознајем почетно човеково лукавство, пише даље И. Андрић, „да ликове зароби, потчини и упропасти“, „да ликови не показују, као до тада, само што и они сами значе, него да *казују* (Исто; ауторско истицања). Међутим, упркос непрестаној пролиферацији логосцентричног наратива, „ја мислим да у овим наглим дубоким реакцијама, које се с времена на време јављају у нама према писаној речи, живи, у основи, дубока људска тежња за изгубљеним рајем слободног гледања и чистих безимених ликова. Јер смисао и целисходност одавно су заробили те ликове и потчинили их нашој мисли и нашој вољи и одвели, заједно са њима, на ове путеве који су дужи и тежи него што су наша снага и наше стрпљење“ (Исто: 33–34). На овај начин, Андрић се приближава бартовском сну „о једном свету у коме бих био ослобођен од смисла“ (1992: 102).

5. Прилог изучавању поетике читања: И. Андрић о *Дервишу и смрти* М. Селимовића⁵²¹

5.1. Одгонетање читања

Нема Логоса, постоје само хијероглифи.
Ж. Делез

Француски филозоф Пјер Адо, одређујући природу филозофије у античком добу као *духовну вежбу* „зато што је начин живљења, облик и избор живота“ (Адо 2010: 244), посебну пажњу посветиће чину читања (*anagnosis*) при крају есеја „Духовне вежбе“. Позивајући се на Епиктета, Пјер Адо *curriculum vitae* види као једну егзегезу или чак егзегезу егзегезе. Међутим,

[...] проводимо живот у читању, а заборавили смо како се чита, не умемо да застанемо да се растеретимо од брига и вратимо себи, остављајући по страни своја исцрпна и оригинална испитивања како бисмо о текстовима размишљали смирено и без журбе, *ослушкујући њихов властити глас*. То је такође духовна вежба и то једна од најтежих: „Људи“, говорио је Гете, „не знају колико времена и труда ваља уложити да научимо како се чита. Мада сам у то уложио осамдесет година, још не могу одговорити да ли сам успео“ (Адо 2015: 88; истакла А. П.).

Драгоцен *станак* у читању као предуслов за досезање загонетног умећа читања, окреће нас дакле сопству, покретима унутарњег живота. Но, Пјер Адо неће понудити ближе одређење читања у контексту античке филозофије, завршиће цитатом из Гетеовог разговора са Екерманом. Читање је целоживотно умеће и/или учење умећа чије домашаје не прати прецизна предикација теоријске мисли, оно је више знање о незнању.⁵²² Пјер Адо ће чином *ослушкивања* одредити читаоца у напору да буде *ту* са књигом, хајдегеровски речено, али је присност и близина истовремено предата чистом акту и магловитим, граничним позицијама у мишљењу. „Својство читања, његова особеност“, рећи ће Морис Бланшо, „обасјава чудновати смисао речи 'чинити' у изразу: 'оно чини да дело постане дело'“ (1960: 157). Склоност Бланшоа ка онтологизацији предмета мишљења разделиће књигу од дела:

Књига је дакле *ту*, али је дело још скривено, можда сасвим одсутно, прикривено у сваком случају, засењено очигледношћу књиге, за коју оно очекује ослобођавајућу одлуку, *Лазаре veni foras*. Учинити да се отклони овај надгробни камен изгледа задатак читања: учинити је провидном, растворити је

⁵²¹ Како смо у тези заговарали теоријско мишљење и примену метода француске генетике текстова, овде доносимо рад који је објављен у: *Књижевност, култура, идентитет, међународни зборник радова у част проф. др Јована Делића*, ур. Светлана Шеатовић, Александар Јерков, Предраг Петровић, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 345–371, али за који смо уверени да, поред примене методолошких и теоријских постулата истраживача окупљених око часописа *Genesis*, на фрагментарним, непотпуним текстовима, двоструко одговара проблему који истражујемо. Наиме, овим радом смо описали Андрићев однос према лирским елементима и књижевнотеоријски капацитет маргиналија, фрагментарних трагова у успостављену историје и поетике читања у српској књижевности.

⁵²² Ролан Барт у есеју „О читању“ *знање-читање* види као недовршив пројекат филозофске (структуралистичке) мисли, *анагносологија* остаје без целовитих и епистемолошких упоришта, она је „тешка, можда немогућа“, јер је „свако читање прожето Жељом“ (Барт 1998: 212). У српској књижевнотеоријској и књижевнокритичкој мисли проблемом читања понајвише се бавио Новица Милић у студијама *Модерно схватање књижевности, Предавања о читању* (Београд: Народна књига, 2000), те у предавањима „О лекционизму“ која су штампана у часопису *Реч* (октобар 1999, бр. 51/1, 217–229).

проницљивошћу погледа који, усхићен, продире у онај свет (1960: 159; ауторска истицања).

Из ингарденовског *готово ништа* књижевноуметничког дела израста линија којом Бланшо описује место читаоца, линија којом се ништа, празнина⁵²³ раздваја од онога „што треба да се појави“. Претпоставка постајања читаоца у бити је претпоставка могућности чуда, ускрснућа мртвог Лазара/Знака. Међутим, може ли на путу „издизања дела до бића“ читалац у „наивном Да читања“ остати пригушен пред „оним што треба да се појави“ (Бланшо 1960: 159–162)? Промисљање читаоца у лику заклетог слушевњака са (хајдегеровском) бескрајном пастирском преданошћу неодрживо је јер се „више ништа не може урадити обртима филозофске пасторале“ (Слотердајк 2000: 196).⁵²⁴ Индикативно је да П. Слотердајк читање одваја од прекида телекомуникација и поверава га архивима, „мртвим подрумима културе“, говорећи о њему кроз метафору светлости: „Ту и тамо се можда догоди да у таквим претраживањима мртвих подрума културе нечитани папири блесну, као да је муња севнула“ (2000: 201–202).

У тренутку *ванредног*, када блесак одагна наталожени мрак, посетиоцима архива, читаоцима се, међутим, „намеће становиште да је живот збркан одговор на питања које смо заборавили где су постављена“ (Слотердајк 2000: 202). Читање, дакле, тај „почетак друштвеног уговора“ (Мангел 2005: 18) окончава извесност у безбедан повратак ка траженом одговору – једно је од правила људског врта. Са друге стране, *збркан одговор* у својој многострукој природи обликован је и крајем феноменолошке херменеутике, хусерловско „хтење да се каже“ проглашено је логоцентричним напором, странпутицом, што је довело до дестабилизације фигуре читаоца. У структуралистичким проматрањима читалац је препуштен *ничијој земљи*, одвојен од сопственог тела или, како то вели Антоан Компањон, читалац је уљез (2011: 180).

Савремена теоријска мисао посткласичне наратологије, когнитивне наратологије, когнитивне рецепције, психоллингвистике и психологије процесуално разлаже стратегије читања, настојећи да надомести игнорантску црту позитивизма, формализма, нове критике, структурализма у приступу емпиријском читаоцу, о којој говори А. Компањон, враћајући *читање у игру* (видети Компањон 2011: 176–181; Јуван 2011: 130–136; Вукићевић 2015: 505–518; Стојиљковић 2015: 551–562). Међутим, када је историја читања у питању, она која би

⁵²³ Испирација Блашоа ингарденовском мишљу у дефинисању онтолошког статуса читања је јасна: „Књижевно дело је право чудо. Постоји, живи, утиче на нас, изузетно обogaћује наш живот, дарује нам сате одушевљења и омогућава да се спустимо у непрегледне дубине наше егзистенције, а заправо је само егзистенцијално-хетерономна творевина, која у смислу егзистенцијалне аутономије готово да је ништа. Ако хоћемо теоријски да сагледамо, одмах нам се појављује сложеност и вишезначност које се једва могу сагледати, јављају се пред нама у естетичком доживљају као целина кроз коју ова компликована грађа једва да светлуца. Она поседује хетерономну егзистенцију – како се чини – сасвим пасивну, која беспомоћно подноси све наше операције, а ипак захваљујући својим конкретизацијама изазива у нашем животу дубоке промене, шири га, издиже изнад сивила свакодневног битисања, даје му божански одсеј, ’ништа’, а истовремено је само по себи чудесан свет, мада настаје нашом вољом и нашом вољом *постоји*“ (Ингарден 2006: 332; истакао аутор). Марко Јуван Ингардену *авангардност* види управо у зачетом афирмисању читалачке фигуре: „зато што је упозорио да је читалац, при успостављању текстуалног света, има активну улогу, јер је носилац конкретизације“ (Јуван 2011: 130).

⁵²⁴ Одговарајући на „Писмо хуманизму“ М. Хајдегера, споменути филозоф у есеју „Правила за људски врт“ читање разумева као конститутивну активност у формирању пројекта националног хуманизма. Читање и лектира су према Слотердајку у рукама „самозадовољне касте филолога“ која је, „свесна своје моћи“, обликовала грађанске нације – „литерарне и поштанске продукте“ (Слотердајк 2000: 188–189). Спуштајући блуменберговску метафору *читљивости света* из простора субјективности у поље премрежено линијама друштвене, политичке и културне моћи, узрок нестанка епохе грађанског хуманизма не види у декадентском одустајању од литерарног задатка. „[...] ова епоха национал-грађанског хуманизма окончана [је] зато што вештина писања писама, писама која буде љубав код нације пријатеља, чак и кад се обавља веома професионално, више није била довољна за успостављање телекомуникационих веза међу становницима модерног масовног друштва“ (Слотердајк 2000: 189).

бележила појединачна читања, дистанцирајући се од *типологизирања*, проучаваоци, суочени са чињеницом да „читаоци ретко када остављају трагове за собом“ (Вукићевић 2015: 517), располажу неизбежно фрагментарним сазнањима. Алберто Мангел у „Последњој страници“, уводном поглављу *Историје читања*, истиче неупитни лични улог и приступ:

И тако амбициозно прелазим са личне читалачке повести на историју чина читања. Или, боље речено, на *једну* историју читања, пошто свака таква историја – сачињена од засебних увида и личних околности – мора бити само једна од многих, колико год покушавала да буде безлична. На крају крајева, можда је историја читања историја сваког од њених читалаца (Мангел 2005: 32–33; курзив А. М.).

Исписавање историје читања као историје свих читалаца јесте пројекат исписан из неутаживе жеље енциклопедизма. *Свекњига* историје читања остаје, међутим, на белим страницама, у месту недовршивости таквог пројекта, где се питање пробијања епистемолошких опрека поставља као питања не/могућности преноса таквог пробоја унутар графичког отиска. Док је историја читања суочена са фрагментарношћу и несводљивим мноштвом својих појединачних репрезентација, мисао о читању за Новицу Милића обухватљива је природом парадокса. Наиме, аутор, афирмишући лекционистички приступ – *читање читања* (1999: 217–229), промишља условности једне *поетике читања* као *антитеоријске*⁵²⁵ неодступнице (упркос Р. Барту) у непрестаном суочавању с нечитљивим (Милић 1999: 227). Задржати се, не одступајући од дистанце коју мишљење читања као такво генерише, значи разумети процес и задатак читања:

Увек је задатак читања да произведе, да изведе да из текста проистекне парадокс: било тиме што ћути, остаје без својих речи, чиме речи из текста изводи из текста као пуког објекта за читање и укључује их, убацује у свакодневне серије како би ове последње разбило, променило; било тиме што речи изводи из текста као властите речи, као варијацију себе самог (Милић 1999: 228).

Тврдња да се задатак читања постварује и обликује у парадоксу утемељена је на блискости чина писања и чина читања.⁵²⁶

Кад кажемо да једино читање има способност да производи парадоксе из речи, то је зато што је читање, пре него писање, стварање времена из речи. Док писање превија време у речи, читање их из речи развија или ослобађа. Свакако да нема читања без писања, али не само по томе што би друго претходило првом као његов разлог или узрок. Читања нема без писања и по томе што прво може да претходи другоме, такође као разлог или узрок: пишемо како бисмо

⁵²⁵ „Шта је лекционизам? Ништа друго до реч која наглашава читање како би [га] непрестано суочавала са нечитљивим. Не теорија читања, већ пре његова антитеорија – по томе што наглашава нечитљивост као свој проблем. Или, тачније, врста теорије о ономе што је у теорији атеоријско – што јој измиче, било тиме што је свака теорија текст настао читањем као покушајем да се у њему захвати и нечитљиво, било тиме што се текст и читање, 'легенда' и 'лектира' појављују као догађај суптилнији и замршенији него што су релације текста и читања у логичким репрезентацијама категорије и методе. Читање се, за лекционизам, јавља као 'метода', али та 'метода' не оставља на миру своју 'катеорију', свој текст, већ се јавља у исти мах као догађај који потврђује текст и од њега одступа“ (Милић 1999: 227).

⁵²⁶ Разматрајући почетке писања у Месопотамији, А. Мангел пише како је први урез на глиненим плочицама створио писара, али и функцију читаоца: „Од самих својих почетака, читање је апотеоза писања“ (Мангел 2005: 191).

читали, не више речи у које смо превели смисао, већ речи из којих ће се развити смисао. *Пишемо како бисмо читали свет, како бисмо му дали време да развије смисао* (Милић 1999: 229; истакла А. П.).

Лекционистичка мисао о смислу који наступа *кроз* читање, везујући темпоралност за могућност *читљивости света*, не може без претпоставке *критичке свести*. Како остављамо време свету да развије смисао, како прибављамо тај драгоцен интервал као услов за постојање? Оно што треба да се појави, казано речима М. Бланшоа, догађа се приликом ступања у свест и/или одступања из свести, у његовом *понављању* унутар искуства субјективитета и критичке свести. Иако је повратак концепту тематске критике Ж. Пулеа о читаоцу као *alter ego* ствараоца „у коме се понавља одређено песничко стање духа“ (Пуле 1995: 37) након Делезовог учења вишеструко усложњен, Драган Проле маркира њен значај:

Критичка свест догађа се у трансферу утисака побуђених делом. Захваљујући њему, ти утисци постају конститутивни моменат субјективности. Када се то догоди, критичка свест у извесној мери игра улогу субјекта који уобличава наше властито искуство и оно што именујемо стварним (Проле 2016: 13).

Стварност се једним крајем испреда, дакле, из тог тамног клупка хеуристичког читања и рада критичке свести. Остајући на хоризонту *поетике читања*, на прекорачењима смисла текста у читалачкој и/или критичкој свести, дакле, у једном деликатном обликотворном, *хермејевитичком*⁵²⁷ тренутку у искуству субјективитета, описаћемо *маргиналије* Иве Андрића на књизи *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Циљ нам је да на основу Андрићевих прибелешки о роману М. Селимовића текстолошки и херменеутички испитамо природу *маргиналија* као не/читљив траг утиска / отиска читалачког субјекта, тј. да у мишљењу, слотердајковски речено, задржимо тренутак *архивског блеска* у којем бисмо се приближили атеоријским, лекционистичким линијама измицања читалачке праксе.

5. 2. Топо/графија маргине

1. – Питање о Иви Андрићу као читаоцу у домену „андрићологије“ – због своје сложености, обима разасуте грађе (рана књижевна критика И. Андрића, преводилачки ангажман, делови разговора са Љубом Јандрићем, многобројна преписка, рукописна заоставштина, интервјуи, фрагменти из *Знакова поред пута...*) – није систематично анализирано, али су неколики проучаваоци српске књижевности оставили значајна истраживања. Иво Тартаља је у раду „Писац као читалац и читалац као писац“ скренуо пажњу на важност пишчевих бележница, потом и чланцима у *Политици* „Иво Андрић као читалац“ (29. и 30. мај 1980, 12–13). Тартаља статистички анализира, таксативно побраја најзаступљеније ауторе, студије, исписе и цитате по рукописној заоставштини, реконструишући пишчев дневник лектире, процењујући читалачки карактер Иве Андрића као „не сувише избирљивог читаоца. Тачније, мерила према којима се управљао приликом избора лектире више су била лична него канонска“ (Тартаља 1981: 19). Размотримо, нешто касније

⁵²⁷А. Јерков у есеју „О роду божјем: Дучић“, проблематизујући концепт *херменеутичког круга* парадоксом савремене постхерменеутике да читање „стварно може да почне тек када је завршено“, истиче и *хермејевитичку перспективу читања*: „Осим *хермејевитичке перспективе* да је свако сопствено читање истовремено и читање других, и да се од тог муклог унутрашњег дијалога може стићи и до једног поља отворености у којем има више простора за посредовање и убедљивост, има и других корекција уобичајених представа читања.“ (Јерков 2010: 166; курзив А. Ј.)

у раду, особине андрићевских читалачких мерила која нису, према синтетичком суду И. Тартаље, испала из канонског шињела. Драгоцени су и резултати у истраживањима Јелене Новаковић која је, бавећи се интертекстуалним везама српске и француске књижевности, сачинила профил Иве Андрића као читаоца француске литературе.⁵²⁸ Приређивачки и коментаторски рад Бранимира Живојиновића, Никше Стипчевића описали су И. Андрића као знанственика и преводиоца немачке, енглеске⁵²⁹ односно италијанске и српске књижевности.

Ризницу сазнања, међутим, чини његова лична библиотека.⁵³⁰ Целокупан библиотечки фонд од 4502 књиге налази се у Спомен-музеју Иве Андрића. А. Мангел бележи да је предност приватне библиотеке у односу на јавну та „што дозвољава ћудљиву и крајње личну класификацију“ (2008: 44). Међутим, читалачка мапа Иве Андрића морала је бити измештена из сфере приватног у сферу јавног добра.⁵³¹ Наиме, методама каталогизације, систематизације, састављањем библиотечких листића, Андрићева приватна библиотека је 1985. године преобликована у институционализован простор *архива*⁵³² чији је облик одређен узусом библиотечке праксе. Даринка Томић оставила је вредно сведочанство о том процесу,⁵³³ на страницама часописа *Informatica museologica*.

⁵²⁸ Видети: *Ivo Andrić: la littérature française au miroir d'une lecture serbe* (Paris: L'Harmattan, 2014); *Иво Андрић и француска књижевност* (Београд: Филолошки факултет – Народна књига, 2001); „Андрићеве књижевнокритичарски судови о француским писцима“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 2, 2006, 51–61.

⁵²⁹ Видети радове Б. Живојиновића: „Иво Андрић и немачка књижевност“, у: *Иво Андрић*. Ур. Војислав Ђурић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1962, 243–265; „Бележница Иве Андрића бр. 1: уводне напомене“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 18 (2001), 7–107; „Две бележнице Иве Андрића“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 20 (2003), 7–76; „Мали нотес цветних корица“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 20 (2003), 57–76. В. истраживања Никше Стипчевића: „Иво Андрић – преводилац и тумач Франческа Гвичардинија“, у: *Иве Андрића превод политичких и друштвених напомена Франческа Гвичардинија*. Прир. Н. Стипчевић, Нови Сад: Матица српска, 1986; „Цитати из Макиавелија“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 2 (1983), 85–93; „Исписи из Микеланђелових писама“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 2 (1983), 95–104; „Иво Андрић – читалац Посланица митрополита црногорског Петра I Петровића Његоша“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 26 (2009), 61–72.

⁵³⁰ Иво Андрић 1957. године пише краће есејистичке текстове „Библиотека наша насушна“, „Мој први прозор у свет“, проговарајући о значају библиотеке за приповедачки рад.

⁵³¹ „Функција коју библиотека Иве Андрића има је двојака. Прво, она представља богат библиотечки фонд, а друго, она је као целина вредан музејски експонат“ (Томић 1989: 85).

⁵³² Индикативна је чињеница да је и сâм Андрић, уз помоћ Вере Стојић, прибегавао методама архивирања, те се у пишевој оставштини (Архив САНУ) може наћи азбучник писаца и појмова (в. Тартаља 1981: 16) који каталогизује обимну грађу из његових бележака. Захваћен *архивском грозницом*, деридијански казано, Андрић је сопствени сакупљачки рад сместио између налога памћења и неотклоњивог заборава и обликовао логиком архива која замеће сопствене трагове како би се одржала (видети Кујунџић 2015: 229–234): „Ова црна књига – ово је мој амбар, таван, остава, подрум, у којој је наслагано с редом или без реда све што сам сакупио и пабирчио у току пуних осам година по књигама и новинама заједно са многим мојим мислима и запажањима. Све то личи на имање човека који ни сам не зна где шта има, и који се највећим бројем сакупљених ствари неће никад послужити, али који на сваку од њих гледа као тврд и чуван домаћин на нађено парче гвожђа или дрвета, мислећи: може ми за што ваљати, који се са временом саживи са сваким од тих непотребних и неупотребљиваних предмета, потпуно заборава зашто је поједини предмет склонио и сачувао...“ (Андрић 1981: 87).

⁵³³ „Са посебном пажњом вршено је сигнирање књига, јер је ради аутентичности амбијента требало сачувати распоред на књигама и полицама. Интервенције које су начињене биле су спајање томова вишетомних издања или састављање томова сабраних дела и нумерисаних едиција, као и спајање бројева и годишта периодичних публикација. Библиотека Иве Андрића не налази се само на једном месту. Највећи њен део је у пишевој радној соби, на полицама и у витринама посебно конструисаним за смештај књига. Простор у зиду испред радне собе, такође, послужио је за смештај књига. И једно удубљење у облику врата у дневној соби искоришћено је као простор за књиге. У улазном холу, слободан простор поред зида искоришћен је, такође, за смештај књига. Велики број превода Андрићевих дела као и литературе о његовом стваралаштву, нашли су своје место у данашњим канцеларијама Музеја, иначе некадашњој кухињи и девојачкој соби. Такво стање је затечено пре приступања инвентарисању. Интервенција која је код књига превода Андрићевих дела учињена, била је распоређивање књига према насловима дела, хронологији издања и језицима на која су преведена Андрићева дела. Овако просторно размештена библиотека разврстана је у четири сигнатуре, и то:

Андрићева збирка књига као један лични запис света (Мангел 2008: 66) јесте реорганизован простор, али и простор чије границе нису подударне просторним границама библиотеке у Спомен-музеју. Жанета Ђукић Перишић, коментаришући непотпуност Андрићеве библиотеке у уводном тексту каталога изложбе *Иво Андрић – књиге са посветом*, поставља питање да ли су све књиге ту. Ауторка маркира чињеницу да су ратна разарања, те природа дипломатске службе допринели „расејању“ Андрићеве приватне библиотеке (Ђукић Перишић 1996: 13), те да је њен садашњи фонд некомплетан.

У опсежној стваралачкој библиографији *Писац и прича* Жанета Ђукић Перишић окреће се теми Андрићеве лектуре у поглављу „Андрић читалац“. Индикативна је чињеница да на темељу одабраних *маргиналија* (на књигама Ериха Коша, Николаја Гогоља и Михајла Лалића), ауторка описује читалачке навике писца, али и његове ставове, истичући њихову повезаност са појединим аутопоетичким сегментима у „Белешкама за писца“ објављеним 1947. године у листу *Младост*:

Умео је да често, на белинама књига, уписује читаве мале поетичке медаљоне, анализе књижевних проседеа, сопствена искуства на књижевном пољу, као и неку врсту савета писцима, попут оних који су доцније објављивани под заједничким насловом „За писца“. Кратке анализе књижевних поступака, маркирање евидентних погрешака на плану логике, у архитектоници, композицији, језичком или стилском капацитету дела или пак одобравања и похвале добрих решења крију се на маргинама многих књига у његовој личној библиотеци [...] (Ђукић Перишић 2012: 195).

О маргиналијама Иве Андрића на антологијском избору из индијске књижевности пише ауторка и у раду: „Андрићеве маргиналије“ (Ђукић Перишић 1988: 26–45), не дајући ни том приликом књижевнотеоријски осврт на њихов појам. Растресене читалачке импресије на унутрашњим предњим и задњим корицама, те подвлачења, исписи на белинама око текста Тања Поповић у *Речнику књижевних термина*⁵³⁴ дефинише на следећи начин:

МАРГИНАЛИЈА (лат. *margo* – ивица), 1. Узгредна појава невеликог значаја, у **књижевности** представља **белешку** било које врсте која се налази на ивици или на празним странама **рукописа** или штампаног **текста**. Када је аутор м. сам писац, онда се оне штампају уз рукопис дела, као додатак издању.

2. М. се у XX веку устоличила у посебан књижевни облик мањег обима који, слично **есеју**, разматра неки одређен проблем или више различитих тема. У односу на есеј м. је слободнија **форма** и у њој се питањима приступа ноншалантно и површно (нпр. *Маргиналије* Марка Ристића) (Поповић 2010: 415; истакла ауторка).

Занимљиво је да се у књижевној продукцији усталио начин есејистичког писања са постулирањем просторне блискости са прочитаним. Каталин Камењ пише: *Човек који је знао сопствена имена: маргиналије уз Карневал Беле Хамваша* (Београд: Дерета, 2000, прев. Сава Бабић), а Иван В. Лалић есеј „Једна могућност романа“, који је првобитно на страницама листа *Борба* гласио: „Једна могућност романа: маргиналије уз *Проклету авлију*“ (бр. 325, 24. новембар 1963, стр. 10). Симптоматично је и издање *Маргиналије и моралије* Б. Пекића, које

Сигнатура I – Дела Иве Андрића на српскохрватском језику

Сигнатура II – Преводи дела Иве Андрића

Сигнатура III – Литература о делу Иве Андрића

Сигнатура IV – Лична библиотека Иве Андрића“ (Томић 1989: 85; истакла А. П.).

⁵³⁴ Појам маргиналија не налазимо ни у једном издању *Речника књижевних термина* (Београд: Институт за књижевност и уметност; 1986. и 1992). Душан Иванић овај термин не дефинише у *Текстологији* (Београд: Народна књига, 1991).

је приредила Љиљана Пекић (Нови Сад: Соларис, 2008). Наиме, избор Пекићевих есејистичких текстова, фрагмената начињен је

са оловком у руци, уз стално изабирање и подвлачење интересантних, епифанијских места за која бисмо волели да их што дуже памтимо, и која остављају трага у нашем мишљењу чак и када их заборавимо (Пантић 2009: 204).

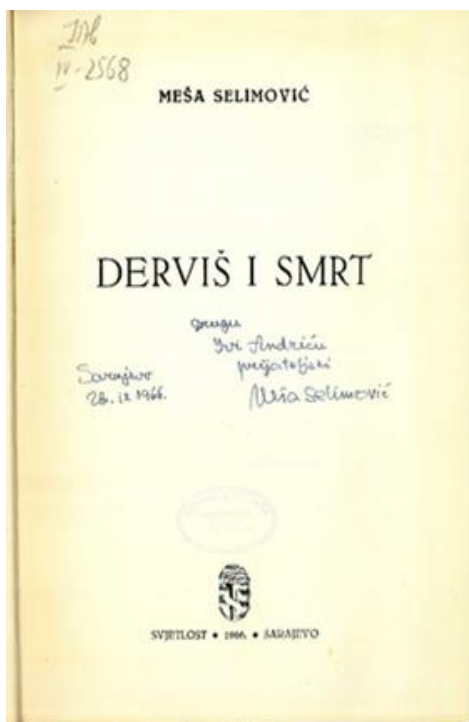
Читалачка пракса из сопствене собе, дакле, шири се на поље књижевне продукције и приређивачке методологије. Но, од каквог су значаја *маргиналије*? Жанета Ђукић Перишић *маргиналије*, сходно својим истраживачким преокупацијама и теоријском оквиру, разумева у *еволутивном* контексту, повезујући их по тематско-мотивском кључу са „Белешкама за писца“ (2012: 195). Са друге стране, Иво Тартаља бележи:

Навику да себи исписује места која су му највише привукла пажњу за време читања Андрић је, изгледа, стекао рано и задржао до краја. Најстарије сачуване странице са оваквим записима из година су Првог светског рата (Тартаља 1981: 16).

За наш рад, међутим, пресуднија је чињеница да *маргиналије* не чине само вербализовани читалачки коментари као ни цитирани сегменти који су прибележени / прекуцани, већ оне обухватају разнолике графичке трагове попут подвлачења, интерпункцијских знакова, обележавања текста са стране усправним цртама... Свођење *маргиналија* на поље читалачких коментара или преписаних одељака практично сужава истраживачки материјал, обиље графичких трагова остаје необухваћено. Последице овакве методологије одразиће се и на епистемолошку раван: у сазнајнотеоријском смислу имагинација нема других форми до вербалних. Структурисаност модерних рукописа наложиће представницима *генетике текстова* да 37. број часописа *Génésis* посвете вербалним и невербалним формама, расветљујући процес продукције текста у рукавцима визуелне репрезентације *слика мишљења*.⁵³⁵ Тумачити топологију прочитаних страница, те целину забележеног читалачког искуства подразумева, дакле, умеће тумачења вербалних и невербалних *знакова* – семантички капацитет свих графичких објеката. Сходно овом полазишту, *маргиналије* дефинишемо као *графички траг читања* (вербални и/или невербални) остављен уз прочитан текст.

⁵³⁵ А. Красон у есеју ”Contextures graphiques dans les manuscrits d’auteurs: repères” истиче 2002. годину као прекретницу на *Институту за текстове и модерне рукописе (L’Institut des textes et manuscrits modernes)*, јер је тада организован семинар ”Le dessin dans les manuscrits littéraires est-il un défi à la critique génétique?” Провокативно питање „Да ли су цртежи у рукописима изазов критици текстова?” одредиће потоње истраживачке праксе, укидајући игнорисање визуелних чинилаца у рукописном материјалу. Осврћући се на студију *Слике мишљења* (Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011), ауторка закључује да слике мишљења проширују разумевање „апстрактних репрезентација у делу“ (Красон 2013: 11).

2. – У фонду Андрићеве библиотеке налазе се четири књиге Меше Селимовића *Tišine* (Sarajevo: Svjetlost, 1961; сигн. IV 618), *Tuđa zemlja* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1962; сигн. IV 623), *Derviš i smrt* (Sarajevo: Svjetlost, 1966; сигн. IV 2568), *Tvrđava* (Sarajevo: Svjetlost, 1970; сигн. IV 2461). Занимљиво је да једино *Tišine* немају посвету (на насловној страници налази се само потпис М. Селимовића). Мешине посвете су сведене, записан је датум и место поклањања књиге:



Насловна страна *Дервиша и смрти*
(власништво Спомен-музеја И.
Андрића)

Sarajevo | 23. IV 1963; *drugu* | Ivi Andriću | Meša Selimović⁵³⁶

Sarajevo | 26. IX 1966; | *drugu* | Ivi Andriću | *prijateljski* | Meša Selimović⁵³⁷

Куриозитет је да се пријатељство двојице писаца може описати и сарадњом. Радећи као уредник Свјетлости у Сарајеву, Меша је приредио неколике збирке приповедака и романа Иве Андрића. Њихова међусобна преписка чува се у фонду Архива САНУ (сигн. ИА 4050) и у фонду Задужбине Иве Андрића. За историју српске књижевности, па и историју књижевне продукције и политике, посебно је индикативна епистола коју Меша Селимовић упућује И. Андрићу из Сарајева 20. октобара 1963. Откуцана латиничним писмом, потписана Мешином руком, чува се у Фонду Архива САНУ. Будући да није штампано, писмо преносимо у целости (прилагођено нормама савременог правописа у домену интерпункцијских знакова навода, тј. обележавања наслова романа и назива издавачке куће):

Драги друже Иво,

Пишем Вам на Београд, иако не знам да ли сте се вратили из Х. Новог; претпостављам да сам на правом путу, јер је новембар на прагу.

Обраћам Вам се с Вашим допуштењем, према посљедњем разговору о могућности штампања једне моје књиге у Просвети. Рекли сте, колико се сећам, да то није нарочит проблем, и да Вас подсјетим у јесен. Е па, ево, јесен је.

Ако се нешто није измијенило и ако Вам није незгодно, молим Вас да предложите Исаковићу или Џацићу да штампају моје *Tišine* и *Магла и мјесечина* у једној књизи, под овим другим насловом (*Магла и мјесечина*). То су два мања романа, или двије мање приповијетке, и заједно износе око 20 ауторских табака, што је сасвим у реду за књигу.

Много бисте ме обавезали ако би се то остварило, јер књиге издате у Београду имају сасвим други публицитет и значај (моја *Туђа земља*, у којој је и *Магла и мјесечина*, у Босни није ни поменута, а у Београду је веома повољно оцијењена). Штампање у Београду овдје се, на жалост, сматра као признање вриједности књиге, иако је, с друге стране, Просвета тако солидно и добро предузеће да је за писце заиста част да буде објављен у њеним едицијама. А

⁵³⁶ Посвета са насловне странице *Туђе земље*, исписана изнад наслова плавим мастилом латиничним писаним словима.

⁵³⁷ Посвета са насловне странице *Дервиш и смрт*, исписана испод наслова плавим мастилом латиничним писаним словима. Приложена фотографија није била штампана у каталогу изложбе *Иво Андрић – књиге са посветом*.

другови из Просвете нису се баш претргли са издавањем писаца из Босне и Херцеговине. (То онако, успут.) Уколико прихватите приједлог, ја бих послао обје књиге.

Хвала унапријед, чак ако и не буде ништа од тога. Обавезали сте ме већ својом добром вољом.

Надам се да сте и Милица и Ви добро, јер Вас је одмор у својој кућици (ако је био одмор) сигурно освјежио. Вјероватно нисте пролазили кроз Сарајево, јер бисте се, ваљда, јавили.

Ја ћу у Београд око 7. новембра па ћу навратити до Вас.

Другарицу Милицу и Вас много поздравља

Сарајево, 20. октобар

Меша Селимовић

М. С., Сарајево

Вишњик 17.

При дну, на левој страни листа, руком исписано плавим мастилом: „Милицу и Вас много поздравља || Дарка Селимовић“, док је у десном доњем углу графитном оловком писаним словима И. Андрић назначио „примио 26. октобра 1963.“ Просвета 1965. у збирци „Југословенска проза 1965“ штампа роман М. Селимовића *Тишине*, али без *Магле и мјесечине*. Такође, на основу писма М. Селимовића Иви Андрићу из фонда Задужбине Иве Андрића (23. 2. 1967, упућено у Херцег Нови), знамо да је Андрић честитао НИН-ову награду М. Селимовићу. Цитирамо почетак писма (дактилограм, латиница): „Драги друже Иво, || Вама и Милице захваљујем на честитци повод награде НИН-а. Искрено ме обрадовала.“ Дакле, Иво Андрић је, по свему судећи, пропратио приповедачки рад Меше Селимовића и имао удела у штампању његовог кратког романа у београдској Просвети.

Податак да Просвета штампа *Тишине* након Мешине молбе упућене И. Андрићу отвара питање о улози И. Андрића у ондашњем књижевном животу. Иако не чита „канонска дела“, како то тврди И. Тартаља, на полицама Иве Андрића, што се српске књижевности тиче, налазе се дела Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера, Душана Матића, Марка Ристића, Милана Дединца, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Владана Деснице, Бранка Ћопића, Меше Селимовића, Данила Киша, Милорада Павића... Јасно је да Тартаља појам књижевног канона претпоставља у контексту моћи стабилизације и одрживости једног „угледног“ пописа књига са становишта културне политике, који је, међутим, не само са становишта критике П. Слотердајка препоручених поштанских продуката (брзом национално-културном поштом) проблематичан, већ и са дијахронијског аспекта. Шта сачињава књижевни канон српске књижевности за време Андрићевог живота? Какав је Андрићев однос према њему, али и послератна улога у конституисању корпуса дела која данас препознајемо као *канонска*? Симптоматична је посвета Владана Деснице са насловне странице *Олутина на сунцу* (Загреб: Матица хрватска, 1952; IV 607): „Иву Андрићу, || свјесан колико сам од њега || научио. || Десница Владан || Згб. 10. III 1952.“, забележена плавим мастилом, писаним ћириличним словима. Такође, прибелешке И. Андрића уз штиво савременика, на пример, уз *Осму офанзиву* (сигн. IV 2426) Бранка Ћопића, где И. Андрић уз попис недоследности, приговора на начин приповедања, злоупотребе „унутрашњег дијалога“, јер „сва лица као суманута разговарају сама са собом“, постављају питање о делотворности Андрићеве критике.⁵³⁸ Кореспонденција, посвете, маргиналије у светлу ових

⁵³⁸ Међутим, када је о *Осмој офанзиви* реч, И. Андрић је свестан да роман каквим га он види подразумева поновни рад Бранка Ћопића, а да тај процес зависи од „стрпљења, снаге и времена да [Б. Ћ.] напише такав роман“. У крајњем испису, који је делимично нечитак / нерашчитан, са унутрашње стране задњих корица Андрић, дакле, оставља једно „кад би“ као своју завршну мисао о даљој судбини Ћопићевог романа – естетског усавршавања. Да је И. Андрић имао осећање дужности у изрицању суда о прочитаноме, уочених мана, упркос

питања излазе из сфере искључиво приватног, оне нису само материјал за „духовну биографију“ писца (Ђукић Перишић 1996: 13) или развојни пут индивидуалности, речено језиком генетике текстова, већ и *ре-флексија* обликовања једне културе и књижевности, карика са узрочно-повратног ланца обликовања књижевне сцене.

Но, вратимо се Андрићевом примерку романа *Дервиш и смрт*.⁵³⁹ Ова „златна књига златног доба српског романа“ (Јерков 2004: 139) издваја се по количини графичких трагова читања и критичких белешки И. Андрића.⁵⁴⁰ Ради прегледнијег увида у природу *маргиналија*, описаћемо их типолошки, уз напомену да се овде раздвојени сегменти јављају и здружено (цитате из *Дервиша и смрти* наводићемо на латиници, како је и у Андрићевом примерку):

1. коректорске исправке (на 161. стр. преко слова *d ispisano t „ljudi“*,⁵⁴¹ *t* забележено и на десној маргини; на последњој страници изнад речи „као“ исписано „како“⁵⁴²)

2. подвлачење текста хоризонталном (једном) линијом (појединачне речи,⁵⁴³ делови реченице⁵⁴⁴ или пак целовите реченице,⁵⁴⁵ пасуси⁵⁴⁶)

3. обележавање текста вертикално, уз спољну маргину (дужом или краћом усправном цртом, витичастим, „слободним“ линијама, затим арапским бројевима 1), 2), 3), 4) на 124. и 125 стр.; римским један I, чија величина и облик варирају,⁵⁴⁷ а може се наћи и у комбинацији са усправном цртом⁵⁴⁸)

4. исписивање интерпункцијских знакова (? на 108. стр. уз подвучену реч „обојисе“,⁵⁴⁹ на левој маргини), текста (на 71. стр. / *dobro*,⁵⁵⁰ на 122. стр. *sintaksa*,⁵⁵¹ на 69. и 177. стр. нечитко прибележена по једна реч) и црта⁵⁵² на маргинама уз текст који може бити подвучен / вертикално обележен

могућности да *изгледа ситничав и педантан*, сведочи и крај маргиналије записане на 46. стр. путописа *Африка* Р. Петровића (Београд: Геца Кон, 1930; сигн. IV 615): „Али ко ће му то казати, ако ја то не учиним?“.

⁵³⁹ Маргиналије, најзад, недвосмислено оспоравају опскурне тврдње Сеада Зубановића да је Иво Андрић прави аутор *Дервиша и смрти* и *Тврђаве* (видети Милутиновић 2018: 97).

⁵⁴⁰ Све белешке су исписане графитном оловком. Приликом каталогизације пишчеве библиотеке сачињени су и *каталожки листићи* на којима је описан, рашчитан и преписан највећи део Андрићевих маргиналија.

⁵⁴¹ „I onda je prestao da se ljudi i neočekivano mimo, čak i ljubavno, rekao da bi volio [...]“ (Selimović 1966, IV 2568: 168).

⁵⁴² „Poučite me, mrtvi, kao se može umrijeti bez straha [...]“ (Selimović 1966, IV 2568: 384).

⁵⁴³ „Sokakom su se čuli koraci, više ih je, u trku, užurbani i osopljeni“ (42).

⁵⁴⁴ Пример: „[...]trebalo bi ga staviti večeras pod sedam katanaca da ne izgori u svojoj i tuđoj vatri, ugušice se ga ova tekijaska tišina, i samoća, zašto se ne vrati u noć i ne bude ono što je, teško će dočekati daleku zoru, miloduh miriše večeras, nešto se dešava večeras [...]“ (38); „Nemoj da se grčiš, nemoj da se zatvaraš, neću reći ništa što bi te zaboljelo, voleo sam i nju i tebe“ (226).

⁵⁴⁵ Пример: „(Uvjerio sam se, i ne samo ovaj put, da duša može često da održi tijelo, a tijelo dušu nikad: ona posrće i gubi se sama.)“ (192).

⁵⁴⁶ Пример: „Sve sam to ja, isitnjen, sav od komadića, od odsjaja, probljesaka, sav od slučajnosti, od nerazpoznatih razloga, od smisla koji je postojao i koji se zaturio, i sada više ne znam šta sam u tom kršu“ (215).

⁵⁴⁷ Пример: „Strašna se ukazivala preda mnom slika svemoćnog zla“ (95). Римско један исписано је још на маргинама страница: 66, 67, 70.

⁵⁴⁸ Комбинација вертикалне црте и I на маргинама 68. и 197. странице.

⁵⁴⁹ „Žena je uvek zanimljiva kada je zaljubljena, tada je pametnija, odlučnija, ljupkija nego ikad. Muškarac je rastresen, ili grub, ili nerazmišljen, ili plačljivo nježan. Ali sam i na njihovoj strani, strani oboјice.“

⁵⁵⁰ Забележено поред реченице: „Idi od mene, odvratna nemoći, zavaravaš me lažnim slikama rasterećenja, koje nisu čak ni želje.“

⁵⁵¹ Реч исписана поред витичасте линије којом је обележена реченица: „Pustiću da me ponize, prolaz je uzak, prolaz je sav za njih, dohvaćice me stremenom, poderaće mi džube, neću se ni okrenuti, neka čine šta hoće, biću kao ovaj svijet što ćuti i gleda i čeka, šta čeka, šta su čekali ti ljudi ispred ćefenaka dok su sejmeni išli prema meni? Da vide kako će me uvrijediti, ili da čuju kako ću viknuti na njih, čin i odijelo daju mi na to pravo.“

⁵⁵² На стр. 34 црта је повучена дуж леве маргине, а поред текста са подвученом речју: „ne samo čkalj i pusta ledina, da ostane mezarije, bez oznake [...]“.

5. исписивање коментара на предлисту,⁵⁵³ на залисту и унутрашњој страни задњих корица са прибележеним бројем странице на коју се односи коментар.

Преношење свих графичких трагова, што је у оквирима овога рада немогуће (посебно за 2. и 3. тип), те динамику подвучених сегмената, коментара и обележеног текста (5. тип) изискивало би, осим типолошког прегледа, и рад на *картографији читалачког субјекта*.⁵⁵⁴ Прецизније речено, очување динамике између текста / лектире и забелешки како би трагови субјекта који чита, записује и који се обликује унутар прочитаног / записаног били видљиви, подразумевало би штампање текста Меше Селимовића и уз њих Андрићеве коментаре и/или графичке знакове.⁵⁵⁵ Иако текстологија начелно уочава и уважава визуалне сегменте књижевноуметничког дела, померајући се из теорије текста ка теорији слике (Иванић 1992: 35), њеним методолошким апаратом тешко је обухватив сплет читалачких трагова, будући да их одликује многострукост, симултаност, нелинеарно кретање.

Окружење хипертекстуалног архива, те могућности сајбер простора који методологију класичне филологије, текстологије саображавају нелинеарним читалачким могућностима, постмодерним технологијама рачунарске обраде текста, остављају слободан простор за конституисање материјалних прилога историји читања, чији је недостатак у битноме одредио фрагментарни карактер историје читања као дисциплине (Вукићевић 2015: 517). Како је „хипертекстуална структура пријатељска структури коментара“ (Јуван 2011: 111), неко будуће е-издање⁵⁵⁶ *Дервиша и смрти* могло би се допунити фотографском, скенографском грађом из Андрићевог примерка књиге. „Продуктивна могућност“ виртуелности (Рајан 1996: 89–93, цит. према Јуван 2011: 108) учинила би доступном, истраживачки претраживом строго локализовану грађу какав је библиотечки фонд Спомен-музеја Иве Андрића. Иако „расипа традиционалну идентификацију књиге преко физичке предметности у традиционалном смислу“ (Шартије 2002: 128–129, цит. према Јуван 2012: 109), дигитална текстуалност и постмодерни приступи текстуалном наслеђу проширују интерпретативно-херменеутичке видике⁵⁵⁷ и аперцепцију, (за)хватајући текст у његовом материјалном окружењу. Драгана Вукићевић запажа да се

[...] прича о тајном животу текста у читалачким умовима тешко може формализовати. Читалачким умовима осмишљени текстови остају попут врта са стазама које се рачвају попут растиња (ризом) који се шире и бујају истовремено у/и/ван текста (2015: 517).

Делезовском *ризоматском поетиком*, међутим, можемо описати и структурираност е-текста, како је то и учинио М. Јуван. У овом контексту разграната мноштеност читалачке праксе еквивалентна је ризомском облику е-текста – његовом „глатком простору“ (*espace lisse*), те потенција коментара у е-издању утире пут ка прикупљању архивске грађе историји читања. Имајући у перспективи могућности обликовања хипертекста *Дервиша и смрти* и у

⁵⁵³ На предлисту се налазе две Андрићеве белешке (графитна оловка) које нису везане за *Дервиш и смрт*.

⁵⁵⁴ Бенедета Цакарело, тумачећи форму репрезентације мисли у манускриптима Пола Валерија кроз спектар односа дискурс–слика, схеме, дијаграме и планове одређује као *картографију 'субјекта'* (*une cartographie du «sujet»*). Видети рад "Paul Valéry: pour une logique organique du tracé", *Génésis*, 37, 2013, 71–83.

⁵⁵⁵ Мишљења смо да се засебним штампањем само *вербалних маргиналија* урушава могућност успостављања појединачне историје чина читања одређеног штива.

⁵⁵⁶ Подобније о карактеру е-текста у: „Дигитална текстуалност и е-издања“ (Јуван 2011: 107–114).

⁵⁵⁷ „Историчарке и историчари књижевности, дакле, преко научних издања текстова у хипертекстуалном архиву, текстове могу обрађивати у складу с постмодерним историјским детаљизмом контекста, с пажњом према улози разлика у процесу писања и објављивања, а преко сајбер простора за њих постаје виртуелно присутна и 'материјалност' подлоге и носилаца текстова, односно 'изражајна функција невербалних елемената' и 'структура носилаца писаног текста', па им се тиме приближава и шири свет предмета и пракса писмене културе, од којих је наука о књижевности књижевна дела још недавно често апстраховала“ (Јуван 2011: 114).

њему архивирану ману читања И. Андрића, задржаћемо се на садржини коментара са залиста и унутрашње стране задњих корица. Сви коментари су писани графитном оловком латиничним писаним словима. На појединим местима слова су избледела, што отежава тумачење. Рашчитане маргиналије организоваћемо по сегментима, настојећи да пратимо след и организованост исписивања манускрипта (слева надесно, одозго навише). На местима где текст није дешифрован оставићемо знак _ (доња црта):

БЕЛЕШКЕ НА ЗАЛИСТУ:

1. 24, 82–3, 89,
2. *anahr.* || 72
3. 69 *primer kako suviše objašnjava*
74 –//–
4. *Ne samo da kazuje pojmove i osećanja, nego ih u isto vreme procenjuje i odmerava, razmatra spolja i iznutra. To usporava, ali bogati tok pričanja.*
5. I– 68, 95
6. *igra i barok* 177, 199
7. *aluzije:* 123.
8. 186 i dalje – *opis tamničke odaje i boravka u njoj odličan. Brljivosti⁵⁵⁸ ima i tu, ali je sve vrlo jasno⁵⁵⁹.*
9. *Stil bliži muzici nego pisanju.*
10. *stil, sintaksa* 122, 124–28
11. 207 i dalje (_⁵⁶⁰ i dečak) *cela istorija schwach⁵⁶¹ i bez pečata autentičnosti. Možda će se svideti nekom za prevod.*
12. 318 – *ovo⁵⁶², ali schwach⁵⁶³*
13. *mezarje* (34)
14. *zasade* (38)
15. *obojice* (100)
16. *sve konačnije* (153)
17. *nutrina* (160)⁵⁶⁴

БЕЛЕШКЕ НА УНУТРАШЊОЈ СТРАНИ ЗАДЊИХ КОРИЦА:

1. *Kako često su vam _⁵⁶⁵ svoj dobri stil _⁵⁶⁶ potrebn_⁵⁶⁷ da ponavlja svoju rečenicu ne produžujući i ne bogateći smisao. Prvo kaže ono pravo i neophodno /, pa_⁵⁶⁸ ne kaže ništa,*
2. *Tako on u želji da sve protumači i objasni, često zapliće i zatamnjuje ono što je već jasno i lepo kazano i izneseno.*
3. _⁵⁶⁹ *A sam⁵⁷⁰ oduzima svom bogatstvu ono što mu niko⁵⁷¹ ne bi mogao oduzeti. Primer: str. 68.*

⁵⁵⁸ Нечитко написано.

⁵⁵⁹ Нечитко.

⁵⁶⁰ Нечитко / нерашчитано.

⁵⁶¹ Немачки: „слаб“.

⁵⁶² Нечитко написано.

⁵⁶³ Белешке 6, 8, 9, 10, 11, 12. заузимају десну страну листа и писане су једна испод друге, док су 7, 13–17. на левој страни листа.

⁵⁶⁴ Издвојене речи 13–17. на залисту су подвучене у тексту.

⁵⁶⁵ Нерашчитана реч.

⁵⁶⁶ Нерашчитана реч.

⁵⁶⁷ Нечитљив крај речи.

⁵⁶⁸ Нерашчитана реч.

⁵⁶⁹ Нечитко.

4. / kaže ga⁵⁷² *jedinstvenom rečenicom* _, naj_ i najboljom koja za to postoji, a onda doda drugu knjišku i očekivanu, konvencionalnu i klišejsku _⁵⁷³ i izlišnu. Kao da duguje nekoj mutnoj pripovesti. Tako sam svom_⁵⁷⁴ delu.

Вербални тип *маргиналија* као екстрафикционални текст разоткрива (ауто)критичке⁵⁷⁵ ставове И. Андрића, те су рефлексије читалачког и критичарског искуства истовремено и *опримеена* мерила приповедачке естетике писца. Нећемо, међутим, тумачити Андрића њим самим ни исписати дијагнозу Андрићу као читаоцу, али ћемо се задржати на психодинамици читања, тачније на *присили* која лирске елементе помера с ону страну „јасног и лепог казаног“. Жил Делез вели:

Чулни знак над нама врши насиље: он мобилише памћење, од душу ставља у покрет, а душа са своје стране, одашиље мисао, преноси јој принуду чулности, присиљава је да мисли суштину, као једину ствар која мора да буде мишљена (1996: 84).

Шта значи да је *стил ближи музици него писању*, зашто су примери на страницама 124–128. посебно обележени и истакнути? Може ли се преко графичких и вербалних знакова, преко „откривеног (скривеног) наратива“ (Вукићевић 2015: 517) до поља *читалачког несвесног / текстуално несвесног*⁵⁷⁶ *коментара*, до дискурзивне опне која „центрира“ приповедно језгро и оно *друго* – лирско у интерпретативном луку читалачког искуства?

Неухватљиви прегиб текста и хоризонта рецепције у (само)запитаности када читамо текст, а када сами себе и сопствене утваре, које нам и непозване (да ли их још ко осим Ж. Дериде смело призива?) долазе, „затамњује“ читалачке *трагове*. Читалац Иво Андрић, чини се, остварује херменеутички налог за (само)одржањем у поретку *јасне* и *незатамњене* приче, држећи се узглобљене дискурзивне економије на разини односа лирско–наративно. Осврнућемо се за ову прилику на делове романа *Дервиш и смрт* које Андрић обележава арапским (редним) бројевима на 124. и 125. страници:

Odnikle se privukla mačka, pogledala me zlim žučkastim očima, i prišla mu, njuškajući ga. Ne skidajući pogled sa mene, pogled ljubazno rasut, milovao je maznu životinjicu što se sladostrasno uvijala pod njegovom rukom, tarući za vratom i bokovima o njegovo koljeno, pa se upoznala i savila u krilu i počela da prede škiljeći u mene zloslutno. Sad su me gledale dvoje oči, žučkaste i hladno oprezne obadvoje. (124)⁵⁷⁷

Samo, s vremena na vrijeme, a uvijek mi je izgledalo neočekivano, oživjela bi ruka nekako podmuklo, izvukla bi se iz rukava kao zmija (njene su kao ptice), i oči što bi pogledale u iste takve, mačje, jedino tada za trenutak smekšane. (125)⁵⁷⁸

⁵⁷⁰ „Сам“ исписано изнад „одузима“.

⁵⁷¹ Прецртана реч.

⁵⁷² Између „га“ и „јединственом“ прецртана реч.

⁵⁷³ Нерашчитана реч.

⁵⁷⁴ Нерашчитана реч.

⁵⁷⁵ Раздвајајући појмове *аутопоетика* и *аутокритика* Игор Перишић се у студији *Гола прича* ослања на дефиницију Јована Делића „ауторско тумачење прозе“ (в. Перишић: 2007: 32; Делић 1997: 20).

⁵⁷⁶ „Под текстуално несвесним подразумева се трансубјективна и трансекстуална трансмисија „туђег“ текста у текст „паразита“ – од једне једине речи до читавог сижејног пасажа, до скривеног смисла и потиснуте синтаксичке структуре до „преузете“ идеје, од дословних позајмица до адаптација. [...] Несвесно текста прожима се, дакле, са несвесним аутора, несвесним других текстова, несвесним литература, несвесним друштва“ (Бошковић 2008: 14).

⁵⁷⁷ Записано 1) пред крај пасуса (због различитог прелома није могуће пренети веран *графички отисак*) на левој маргини.

⁵⁷⁸ Исписано 2) при крају пасуса на десној маргини.

Ne znam koliko sam tako sjedio, bio je sumrak, pa mrak, iz njegovih krila žarile su se fosforne oči, začudo i njegove, ili mi se tako činilo, imao je četiri svjetlucaва oka, onda su unijeli svijeće (kao i ono veče, ali nisam više mislio na nju, nisam mogao), i bilo je još gore, obespokojavao me njegov mrtvi osmijeh, plašio me njegov mrtvački izgled, plašila me tama iza njegovih leđa i sjenka na zidu, uznemirivalo me tiho šuškanje, kao da su pacovi puzali oko nas. (125)⁵⁷⁹

Oči mu svijetle u krilu, ispod ruke, mačije, ne usuđujem se da pogledam u njegove, prožihu me ledeno fosfornim sjajem (128).⁵⁸⁰

За разлику од *одличног описа тамничке одаје*, за сусрет са Ајни-ефендијом И. Андрић, ухваћен клопком *жеље за исприповедивим*⁵⁸¹ кроз четвороступни низ „надзорним оком“ захвата мрежу лирских елемената и закључује да је *стил више музика него писање*.⁵⁸² Вектори кретања лирског који се усецају у читалачку свест у форми застоја – уписа на маргини – сежу из оквира критичке свести и из искуства субјективитета, које је бременито дистанцом према лирском дискурсу. Док се у тамничкој одаји јасно виде демаркационе линије *опросторавања* места, овде лирско деформише представљено, раскриљује непредстављиво унутар погледа хомодијегетичког приповедача. Поетички лик лирске прозе М. Селимовића постаје *блудећа супстанца* у Андрићу као реципијенту, јер лирско долази из доњег света приче и, попут лакановски схваћене жеље у стадијуму огледалне слике, скрива места белине, пукотина – *дуг мутној приповести*.

Лирско⁵⁸³ долази из „криве орбите“ *понављања*, његово утварно присуство преобликује приповедање у конвулзовани виртуелни наратив читаоца. Понављање „гребе“ гладак епидерм приче, гужва га и уврће у себе, стварајући дискурзивни прелом где се обликује онтолошка и епистемолошка запитаност читаоца о карактеру приповедног крајолика. Оно што виде *жуте очи мачке* неће се читати ни писати, јер су очи *мимо* паноптикума приповедача. Оне су *затај*, место које мирује нечитљивим сјајем јер не може да другом, насупрот себе, пренесе садржај свога погледа. Фосфорни сјај ока *мимо* нас разбија читалачки сан о приповедању које време не разобручава упадом у место *приповедачког дуга*. Када се писање обзнани као остатак / талог те (само)затајене трансакције, хермејеутички тренутак читалачког сопства суочен са немим погледом – предат је *звуку*. *Музика у уху*

⁵⁷⁹ Забележено 3) на почетку пасуса на десној маргини, просторно обухватајући (вертикално) прву реченицу.

⁵⁸⁰ Исписано 4) на левој маргини, просторно обухватајући (вертикално) читав пасус.

⁵⁸¹ Суочавајући се са наслеђем књижевнотеоријске мисли о реалистичком дискурсу, Д. Бошковић говори о механизмима клопке које тумаче, читаоце држе ухваћенима у стварносно-референтни ракурс, те предлаже промишљање *нултог степена*. Зато се писање нултог степена неће поставити у контексту односа текст–референца, „максималне прозирности дискурса“ Ролана Барта, нити „максималне зоне контакта са стварношћу“ Михаила Бахтина, већ као једна затварајућа структура, логична и стабилна економија дискурса, онолико колико то друштвени и поетички поредак налажу за сопствено самообјављивање, које моћ поетике и друштвених институција усмерава, омогућујући да се узајамно контролишу: књижевност – друштво и друштво – књижевност“ (Бошковић 2018: 20). На хоризонту оваквих књижевнотеоријских поставки могло би се отворити питање могућности нултог степена читања, енкодирања линија моћи критичарске свести која за собом оставља графичке трагове.

⁵⁸² Занимљиво је да приповедни стил М. Селимовића још З. Глушчевић 1965. године описује као музичку структуру: „И заиста, ово танано испредање речи доима се као најдискретније камерно музицирање. Та дрхтава помереност унутар представља незаменљив аутентично поетски шарм, један флуидно нестваран оквир. [...] Све то чини да ова приповетка, иако у медијуму речи, делује као *музичка визија*, као *музичка структура*, као *флуидни музички интензитет*. Њена емотивна суштина као да је грађена од музичко-тонских нити, њен унутарњи интензитет као да се креће по законима музичке структуре. (Глушчевић 1965: 188–189; истакла А. П.). Подсетимо да се кратки роман *Магла и мјесечина* не штампа у Просвети заједно са *Тишинама*, иако је М. Селимовић у писмо И. Андрићу управо то затражио.

⁵⁸³ Индикативан је податак да И. Андрић поред *Проклете авлије* поклања *Ex Ponto*, књигу чије је превођење на француски и поновно штампање одбио. Татјана Корићанац наводи две посвете Иве Андрића Меши Селимовићу (власништво породице Селимовић) на издању *Проклете авлије* (Сарајево: Свјетлост, 1956) и *Ex Ponto* у издању *Књижевног Луга* из 1918. (в. Корићанац 1996: 43).

читаоца, дакле, допире из *мрачне зоне* рецептивних норми Андрићевог читања и/или писања читања, зоне које изискује напор и прекорачење, јер „суштине живе у мрачним зонама“, вели Делез, а „не у умереним крајевима јасног и разветног“ (1998: 83). Да музика може узроковати тескобу у аналитичком духу приметио је Младен Долар поводом есеја С. Фројда „Микеланђелов Мојсије“ (1914).⁵⁸⁴

Постоји одређен парадокс у овом цитату: он је подложен књижевности и вајарству, али може да одржи дистанцу у односу на њих и да анализира како оне делују; док га музика не додирује, али му такође не дозвољава дистанцу – када би се предао њеним чарима, прогутала би га попут црне рупе (Долар 2010: 176).

Име те дистанце јесте Логос, стратешко организовање чулног и виртуелног унутар мреже односа знака и означеног, а нечитљиви фројдовски *додир нечим* корени у хегелијанском концепту музике чији се главни задатак састоји „у томе да учини да у тоновима одјекну и буду представљени не сами предмети, већ напротив они начини на које је најскривеније Ја у себи узбуђено сходно својој субјективности и идеалној души“ (Хегел 1975: 293). Промислање музике В. Јанкелевича утемељиће се у деконструкцији оваквог трансценденталног наслеђа поимања музике:

Музички говор представља брзину која заостаје и која никуда не води. И тако је све тачно и све нетачно, према томе да ли Мелосу придајемо или поричемо комуникативну функцију Логоса (Јанкелевич 1987: 88).

Музика – „један у самој себи затворени свет догађаја“ (Хегел 1975: 301) сагледан је, дакле, у снази изражајности, али и у неспособности „за дискурзивно кретање напред“ (Јанкелевич 1987: 80). Овакву дискурзивну не/покретљивост, не/отварање ка наступајућем догађају читалац *Дервиша и смрти* И. Андрић перципира, чини се, као *музику*,⁵⁸⁵ знак који се не да забележити ни прочитати, који неће, на послетку, исписати *празну нишу*.⁵⁸⁶ Читалачке координате И. Андрића обликоване као *вербалне маргиналије* у растојању према лирској нарацији, међутим, дестабилизоване су укупношћу графичких трагова, тј. подвлачењима која сведоче запретену сродност / блискост међу издвојеним, подвученим деловима *Дервиша и смрти* и читалачке свести, а који се не могу отргнути од лирског штимунга.⁵⁸⁷ Имагинарни

⁵⁸⁴ „Уметничка дела, међутим, снажно делују на мене, нарочито песništво и вајарска дела, ређе сликарство. Склон сам да се у згодним приликама дуго задржим пред њима, хтео сам да их схватим, тј. објасним себи чиме она делују. Онда где ово не могу, на пример у музици, скоро да сам неспособан да уживам. Нека рационалистичка или можда аналитичка склоност буну се у мени против тога да будем нечим дирнут, а да *не знам зашто сам и од чека дирнут*“ (Фројд 1981: 199; истакла А. П.).

⁵⁸⁵ О музици у делима И. Андрића видети: Dragoljub Katunac, „Tragom muzike u delu Ive Andrića“, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija*, 65, 1965, 525–545; Бранка Радовић, „Музика у *Травничкој хроници* Иве Андрића“, *Музички талас*, 17, 40, 2011, 34–42; Бранка Радовић, „Андрић и музика“, *Андрић у систему уметности*, Београд – Бања Лука: Институт за књижевност и уметност – Књижевна задруга. Ур. Милослав Шутић, 2004, 153–166; Милена Стојановић, „Музичка и ликовна цитатност у Андрићевој прози“, *Андрић у систему уметности*, Београд – Бања Лука: Институт за књижевност и уметност – Књижевна задруга. Ур. Милослав Шутић, 2004, 167–180; Дубравка Поповић-Срдановић, „Музика у функцији психолошке мотивације ликова у Андрићевим приповеткама“, *Андрић у систему уметности*, Београд – Бања Лука: Институт за књижевност и уметност – Књижевна задруга. Ур. Милослав Шутић, 2004, 181–205.

⁵⁸⁶ Два су подвлачења отисак воље за уписивањем сигнификантно везана за место утеклог присуства, празноте: 1) „Мјесећина је ledена i kao da је zaudarala на sumpor, cvijeće је mirisalo preјako, razdražujuće, počupati bi га trebalo, pogaziti nogama, да ostane samo čkalj i pusta ledina, да ostane mezarje bez oznaka, да не podseća ninašto [...]“ (34); 2) „I šta је onda ostalo од мене, lјuska, mezar, nišan bez oznake?“ (84).

⁵⁸⁷ Навешћемо два парадигматична примера читалачке блискости са лирским дискурсом:

регистар читалачке душе, (само)наметнути дискурзивни поредак или бартовски дефинисана Жеља, „им-партиненција урођена читању“ поставља и истовремено подмеће, изокреће (Барт 1998: 212) перцепцију лирског. Јер, тумачење, одгонетање пропраћено је „експликацијом“ која се меша са „развијањем знака у њему самом“ (Делез 1998: 18; уп. Милић 1999: 229), те *белешке* И. Андрића графички / визуелно и вербално понављају конфликт, драму обликовања – судара са собом / дискурсом.⁵⁸⁸

Проматрањем филозофске, књижевнотеоријске не/могућности одговора на питање о природи стварности читања, осуђености историје читања на фрагментарност и двојне природе *маргиналија* (визуелне и вербалне), отворили смо прочитане странице *Дервиша и смрти* са полице библиотеке Иве Андрића. Топологија читалачког сопства утиснута у укупност графичких трагова, у отиску дис/континуираног „уговора са собом“ о јасном и лепом приповедању раскрилила је не/моћ језика да пренесе, испише читање. Рашчитавајући *маргиналије* прочитано је једно *читање*: херменеутички и хермејеутички пут критичке свести, где је проблем разумевања лирских дискурса отворио латентне нивое читалачког наратива и имагинације – унутрашњу покретљивост структура. Иако је читање тамо „где се структура слуђује“ (Барт 1999: 215), те *картографија читалачког субјекта* „нема мирна места“, закључимо: могућност архивског блеска, и њена чистина, ипак остаје извесност.

„Postalo mi je jasno kako čovjek umire, i vidio sam da nije teško. Ni lako. Nije ništa. Samo se sve manje živi, sve manje se jest, sve manje se misli, i osjeća, i zna, bogato kolanje života presušuje, i ostaje tanki končić nesigurne svijesti, sve siromašniji, sve beznačajniji. I onda se ne desi ništa, ne bude ništa, bude ništa. I ništa, svejedno“ (190; пасус обележен вертикалном цртом на левој маргини).

„*Eto tako. I šta onda? Ništa. Sumrak, i noć, i svitanje, i dan, i sumrak, i noć. Ništa*“ (239).

⁵⁸⁸ Видети: J. Levaillant, "Ecriture et génétique textuelle", у: Бијази 2011: 187–189.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Резиме књижевнотеоријског и стваралачког интересовања за фрагментарне форме писања могао би започети са питањем целине. Халуцинирање целине, да се послужимо изразом Ф. Сузини-Анастопулос, имало је не само утицаја на рецепцију фрагментарног дискурса у којој је мрежа догматских последица фрагменте локализовала у незавршене, непотпуне текстове већ је, може се рећи, као патоген елемент проузроковао низ искључујућих стратегија у историји књижевнокритичког мишљења. Тако је, на пример, пољски филозоф и естетичар Роман Ингарден изузео незавршена дела у примени феноменолошке методе. „Бавићу се искључиво завршеним књижевним делом“, напомиње аутор студије *О књижевном делу (Das literarische Kunstwerk)* из 1931. године:

Као 'завршено' сматрам књижевно дело онда када су све реченице и појединачне речи које се у њему јављају једнозначно устаљене/утврђене у смислу њихове звучности, смисла и (узајамног) редоследа. [...] На тај начин остављамо изван граница нашег разматрања како саму фазу настанка књижевног дела, тако и сва питања која се тичу самог уметничког стваралаштва“ (2006: 35, истакао Р. И.).

Р. Ингарден се, дакле, чува од нецеловитих текстова, не желећи да доспе у поље проматрања психологије стварања, остављајући по страни и питања филолошке и текстолошке условљености ауторског текста, јер би она потенцијално угрозила говор о стабилности књижевног дела као шематске творевине чији су елементи и чиниоци у стању посебне потенцијалности, тј. нестабилност темеља уметничких чиниоца одразила би се на произвољност изведених естетичких закономерности. Не тражити пак књижевнокритичко и књижевнотеоријско мишљење текстовности недовршеног и/или недовршивог текста као једног од модуса постојања књижевноуметничког дела лишава нас дела попут *Процеса* Франца Кафке, *Мртвих душа* Н. Гогоља, *Газда Младена* Б. Станковића, *Књиге о Микеланђелу* М. Црњанског или *Омерпаше Латаса*, па и самих *Знакова поред пута* И. Андрића. За сва ова дела, међутим, не може се рећи да су нецеловита књижевна остварења у погледу поетичких и естетичких мерила. У чему лежи, онда, смисао довршености/довршивости, ако се конституисање целине, у битно поетичком смислу, одвија и пре самога краја?⁵⁸⁹

Са становишта онтологије књижевног дела, питање краја пребива у очигледности његовог вечитог започињања. Како то објашњава М. Бланшо у есеју „Књижевност и изворно искуство“ дело исказује почетак, „а што оно хоће да пружи повести, то је започињање, могућност полазне тачке“ (1969: 205). Прецизније, да би дело онтолошки било изложено отворености, потенцији започињања, да би собом изрекло реч почетак, „[о]но увек претходи сваком почетку, оно је увек *већ завршено*“ (Исто; истакла А. П.). Онтолошки сутемељен крај и почетак у књижевном делу уосталом доприносе и да књижевно дело истовремено „јесте увек ново 'сада', оно обнавља то 'сада' што изгледа да уводи, да чини савременијим, и најзад оно је *врло старо, ужасно старо*, оно што се губи у ноћи времена, будући порекло које нам увек претходи и које је увек дато пре нас...“ (Исто: 205–206). Ако постоји завршеност

⁵⁸⁹ Балацандра Рајан (Balachandra Rajan, 1920–2009) у монографији *The Form of the Unfinished: English Poetics from Spenser to Pound* из 1985. предлаже дистинкцију између недовршених књижевних дела која иду „правилним“ путем ка завршетку и књижевних остварења које се развијају тако да их је „неприкладно завршити“, развијајући аргумент да недовршено не позива на завршетак (Rajan 1985; нав. према Elias 2004: 11).

књижевноуметничког дела она постоји на парадоксалан начин поновног започињања, при чему гест писања, „схваћен у својој загонетној строгости“, нема циљ у виду Књиге, тоталитета, већ управо представља њен крај. Зато је „писање изнад дискурса, изван језика“ (2012: 84), изнад појма целине којим смо оптеретили аперцепцију естетичке сфере. Са друге стране, Жил Делез у раној студији *Пруст и знаци* где се посебно бавио уиграностима непомирљивих делова у Потрази, те односом део-целина, бележи да снага којом су ти делови пројектовани у свет, „снажно уметнути једни у друге упркос неодговарајућим ивицама, доводи до тога да су *и једни и други признати као делови*, а да ипак не сачињавају чак ни скривену целину“. Стављањем парчад у парчад Пруст, пише даље Делез, „налази начина да их све учини мисливим“ (1998: 98; истакла А. П.). А то што мисли, што ступа на место приповедача, *ми без садржаја*, располаже *чистим тумачењем* које пак „нема другог јединства осим трансверзале, оно само је божанско за кога је свака ствар фрагмент, али његов 'божански облик' нити скупља, нити прилепљује фрагменте, он их, напротив, доводи до највишег, најоштријег стања, спречавајући их како да образују целину, тако и да буду одвојени“ (1998: 109). Ивица, руб, дакле, постају трополошко попрште, дискурзивно место за декодирање фрагментарности, каснијег ризомског поретка света.

Усредсређеност на заокруживање, завршетак пак у практичкој сфери писања, склапања књиге за Ролана Барта ствар је језика. „Како ћу знати да је књига завршена?“, аутор поставља питање на страницама *Ролан Барт по Ролану Барту*, одговоривши

Углавном, као и увек, реч је о томе да се изгради језик. Елем, у сваком језику, знаци се враћају, и од силног враћања они, на крају, засите лексику – дело. Пошто сам грађу ових фрагмената дроблио месецима, отада ми се догађа да се разврстава сама од себе (без натезања) под већ начињене исказе : структура се тка мало по-мало и кроз ткања она навлачи све више и више: тако она себе изграђује, без икаквог плана с моје стране, коначни и вечни репертоар, попут репертоара језика (1992: 195–196).

Прерогативност фрагментарног писма састоји се управо у томе што у једноставности поетичке *без/обликости* („une forme informe“) поседује реторско-онтолошки капацитет међе, одмака од одговорности према целини, дискурзивног прекорачења. То је у бити, како појашњава М. Бланшо у *Бескочној разговору*, насиље фрагмената које успоставља „нови однос према Спољашности“, према тоталитету Књиге какву наша цивилизација познаје. Ниска фрагмената не сачињава *a priori* целину, она је без позива на њу, премда филозофска мисао јенских романтичара рачуна на њихову моћ трансценденције, они ниси ни руине, комади нестале целине, иако пушкиновски стих имплементира одсуство и недореченост, иако је мисао П. Кињара прогоњена њеним сјајем итд. На читаоцу је, сложићемо се са Ф. Сузини-Анастопулоси, да разреши загонетку феномена фрагментарности, постави своју хипотезу. Но, једно је сигурно, упркос варијацијама, разноликим модалитетима које фрагментарни облик захвата, између филозофског и књижевног дискурса, од античке апофтегме, питагорејског жанра, хераклитовских мисли, библијске гноме, преко средњовековних збирки (апофтегмата, отачник), до *Мисли* Б. Паскала, француских моралиста и кратких прозних облика, филозофског пројекта јенских романтичара, те модернистичких дискурзивних пракси где је фрагментарно скопчано са интроспективним, солипситичким говором, ангажманом В. Бенјанимина – *мислописима*, циничним третманом афористичке форме Е. Сиорана, дисконтинуираним бланшоовским писањем, Адорновим моралијама, Витгенштајновим схолијама итд., фрагментарност поседује легитимност самосталне естетичке праксе која је утемељена у теоријском и естетичком мишљу, а коју ће преузети постмодернизам и надаље обликовати унутар сопственог хоризонта. Сам пак фрагмент је попут Диониса и Орфеја, како смо закључили у Првом поглављу, распарчан, раздељен и отелотворен у другим

дискурзивним телима, без сопственог, утврђеног књижевноисторијског облика, али ничеански *вечан*, остављајући обећање поновног повратка, изновног присвајања смисла.

У средишту нашег истраживања проблем фрагментарности, испрва, указао се из недовољно расветљеног поетичког тренутка у стваралаштву раног Андрића – из превоја слободних стиха ка експонтовском запису, фрагменту *Немира*, а потом и према медитативном дискурсу и жанру мисли. Настојећи да објединимо *continuum* копрезентности лирског и фрагментарног језику који је, према речима П. Валерија, „средство покушаја да се Душа учини сличном себи“ (2010: 153; *Свеске*), Андрићево рано стваралаштво тумачено је из перспективе искуства субјективитета, *проговора душе* унутар епистеме модернизма. Поставивши душу као интересно поље самоартикулације, рани Андрић остаје у дослуху са сопственом епохом и духовним заокретом у њој. Међутим, оно најважније у тражењу дискурзивног места за душу, које долази након напуштања неоромантичарског сентиментализма и затамњења срца, у контексту раног Андрића одвија се деликатном поетичком презентацијом њене угрожености, реторско-онтолошке слабости спрам тоталитаристичког режима Духа. Но, андрићевско обликовање душе судбине одвијало се и у знаку повесне одговорности пред будућим, пред очима потомства. Тако, експонтовска душа есхатолошки изложена лицем самилости нерођених, на хоризонту андрићевске имагинације, уписује питање наслеђа, завештајности личносног које ће снажно профилисати чин писања потоњих *Знакова поред пута* – остављања знака за собом као самоутемељења у екуменској заједници са другима. Испитујући разговор са душом које обалско сопство непрестано води у *Ex Pontu*, вођено мистичним захтевом да бол, од Бога послан, „сажеже све *моје* у мени, нека испали огњено *ја* као рану и нека ме исцијели од посртања на путу бола и маштања,“ док на дну душе остаје „само овај једини и велики осјећај који ми дарује разумијевање и самилост за сав јад човјеков, и моћна љубав која ублажује бол и ступа, свијетла и прекаљења, путем стварања“ (Андрић 2019/13: 64; ауторско истицање), истакли смо поетички значај преображаја религиозног штимунга у првостепени песнички захтев. Тако стваралачки језик, сакрамент писма, у бланшоовском смислу, постаје највиши субјекат експонтовског света коме се у огњеној жудњи отвара сопство. Одавде, херменеутички приступ души, с почетка докторске тезе, који је дистанциран од деридијанске интервенције у есенцијално, у метафизичку истоликост *lexisa* и *logosa*, сенчи се питањима о поетичком статусу песме, лирског израза и не/скрасивости субјекта у простор стиха, засебно у песничкој књизи *Немири*.

Постављајући питање о настанку жанра мисли, а с обзиром на традицију фрагментарних дела у модерној српској књижевности: од књиге *Мисли* Б. Кнежевића, дела М. Ускоковића (*Под животом* и *Vita fragmenta*), те предратне збирке С. Винавера *Мисли* до Андрићевих *Знакова поред пута*, димензија умствености књижевноуметничког дела сагледавана је као део дубљег, метадискурзивног, нултог покрета који окупља начине продора спазматичности мишљења у текстуалност, преображавајући дискурс максима у жанр мисли – *разделовљеност/распршеност* говора. Западноевропска традиција саморефлексије која од Кјеркегора и Ничеа као искушавајућа форма свести саму себе ставља у питање у гесту Андрићевог питања, најпре, отворена је потезом одбијања *мрског ја*, а потом и аутопоетичком раздеоном између записа, знака и афористичког иксаза, при чему је положена клица теогонистичне речи, деридијански профилисане, која би да каже *све*. Међутим, Андрићева *књига над књигама* услед сложености рукописа у којем грађа никада до краја није распорешена и приређивачке праксе у Сабраним делима (1976. и 1981. године) која је компромитовала његову оригиналност, поред херменеутичких питања, пред српску науку о књижевности ставила је мноштво питања у вези са начином будућег критичког издања.

Но, упркос приређивачком издајству фрагментарне форме, *Знакове* и даље читамо у овом напору исказивања свега што живот и књижевност јесте, са бартовским погледом, као што смо то учинили, дакле, из времена постсубјекта, из доба када је субјект ишчезао на згуснутом хоризонту ствари и не/признатих привида. Читалац располажући атлантиском имагинацијом и археолошким поривом, приступа исказима као траговима душе, фрагментима као кошуљици у којој се она отимала празнини, учећи се животу као искораку, остајања на путу у отиску. Душина путања је стога крајак једне непрегледне феноменологије коју смо херменеутички ослухнули у тананости њенога постојања, открили подно маске текста, у превоју фигурација писања о себи ка писању с обзиром на избављење другог, што поетичким капацитетом присвајања смисла у непрестаном дискурзивном прекрајању граница између прозе и поезије, улазе у сам врх српске књижевности 20. века. Подсећајући тако изнова и изнова на мисли Ернста Блоха изречене на страницама *Принципа наде*, да све оно што бива одиста великим у уметности због немогућности окончавања већ јесте фрагмент. Због естетске потенције да буде фрагмент, књижевно дело ослобађа дубину из разорене површи, доспевши у будућност којој је неопходна незакључана иманентност да би била будућност. Само оно што је рањиво, отворено и изложено припада сутрашњици, јер како каже *главни јунак у Знаковима поред пута*: „Ја сам веома лако рањив, али и бесмртан“ (1981/16: 571).“

ИЛУСТРАТИВНИ МАТЕРИЈАЛ



Сл. бр. 1. *Милоска Венера*



Сл. бр. 2. Микеланђело Буанороти, *Пијета Ронданини*
(*Pietà Rondanini*, 1552–1564)



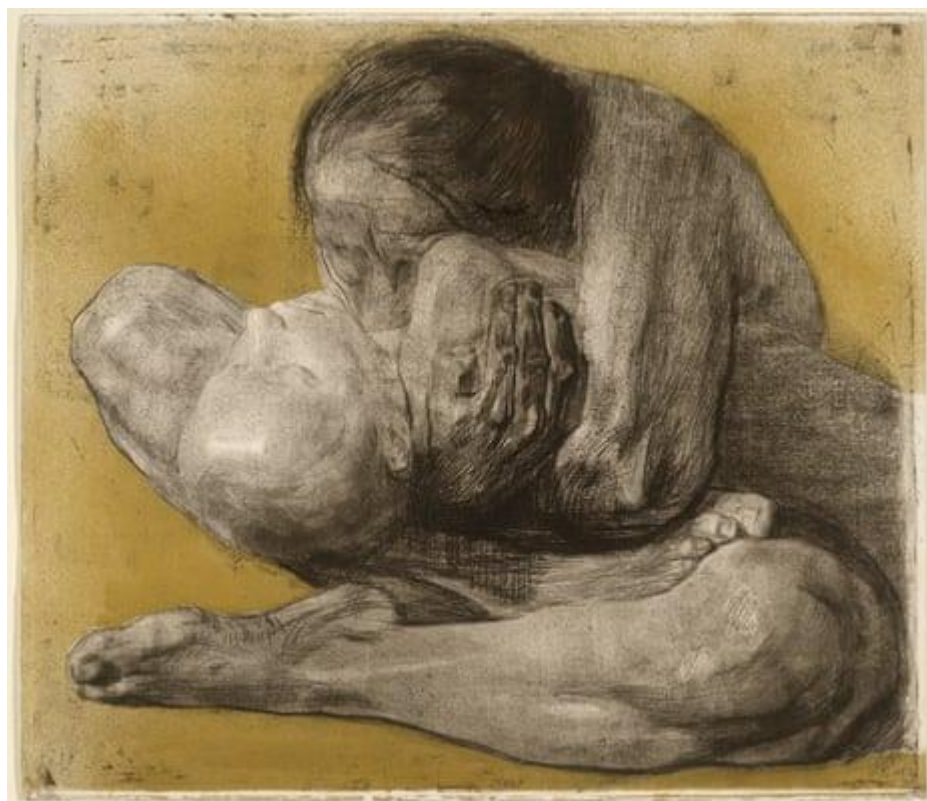
Сл. бр. 3. *Човек који корача* (1907), Огист Роден



Сл. бр. 4. *Десна рука*, Огист Роден



Сл. бр. 5. К. Колвиц, *Глава детета у мајчином крилу*



Сл. бр. 6. К. Колвиц, *Мајка са мртвим дететом*



Сл. бр. 7. К. Колвиц, *Мајке*



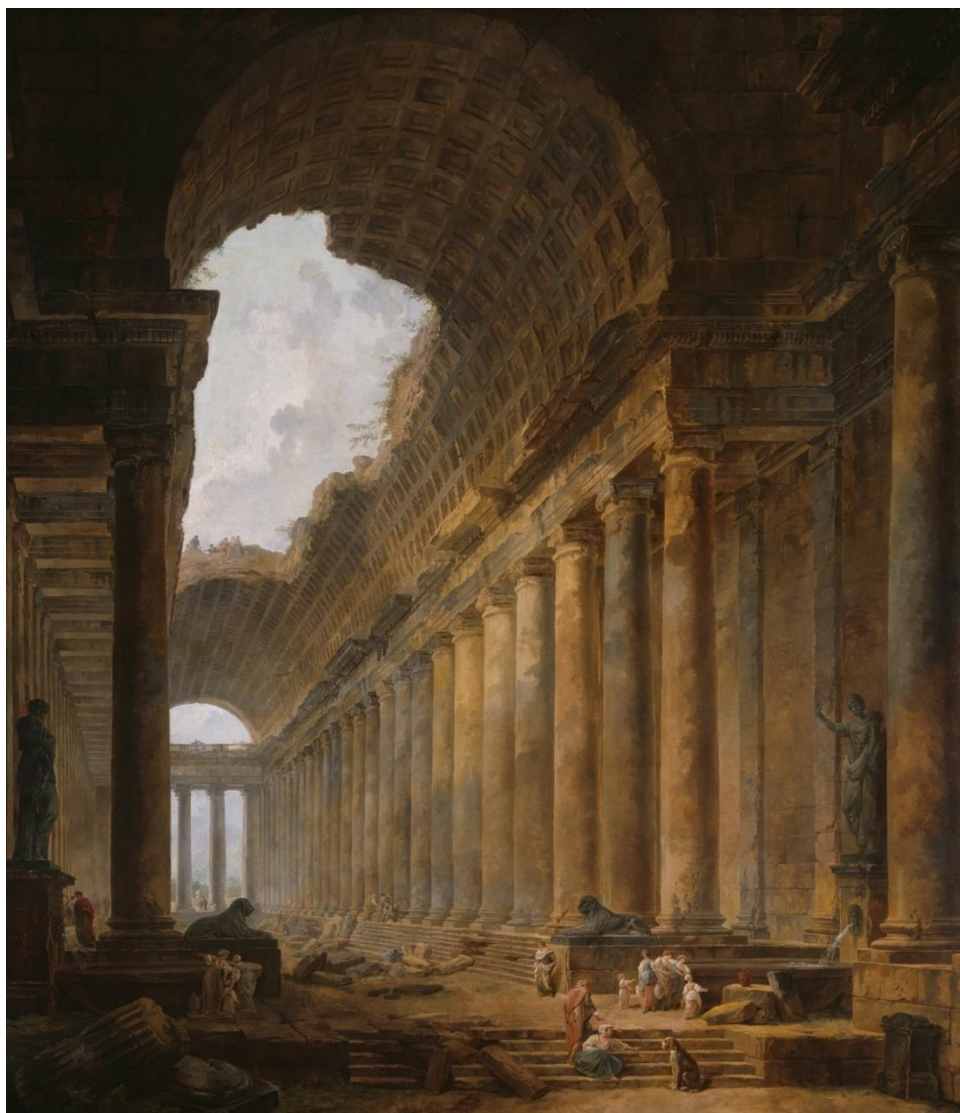
Сл. бр. 8. К. Колвиц, *Гладна немачка деца*



Сл. бр. 9. Цртеж оловком Виванта Денона, *Глава Робеспјера*, 1794.



Сл. бр. 10. Теодор Жарико, *Главе мучених (Têtes de suppliciés)*



Сл. бр. 11. Ибер Робер, *Стари храм (Le Vieux Temple)*



Сл. бр. 12. и 13. Кадрови из филма *Носталгија*, А. Тарковског.
Рушевине темпларског манастира



Naše edicije

	za pretplatnike „Knjiž. Juga“	Knjižarska cena
I. Aleksa Šantić: PESME	K 5.—	K 6.—
Na luksurnoj hartiji fino vezano	„ 8.—	„ 9.—
Naskoro izlazi iz štampe:		
II. Ivo Andrić: EX PONTO (zapisci iz zatočenja)	„ 3.—	„ 4.—
III. Milica Janković: PRE SREĆE (roman)	„ 5.—	„ 6.—

Osim ovih redovnih izdanja Uprava „K. J.“ preuzela je raspacavanje knjige LUTANJE (pripovetke i putopisi) od B. Mašića. Cena K 350, (s poštarinom K 390).

Uprava „KNJIŽEVNOG JUGA“.

Сл. бр. 14. Детаљ огласне странице *Књижевног југа*, бр. 16

NAŠE EDICIJE

I. Ivo Vojnović: IMPERATRIX. (Sa naslovnim listom od Jose Kijakovića)	K 14.—
II. Aleksa Šantić: PESME. Predgovor dra Čorovića. (Na luksurnoj hartiji fino vezano)	K 12.—
III. Ivo Andrić: EX PONTO. (Zapisci iz zatočenja). Predgovor N. Bartulovića. Raspačano. (U štampi II. izdanje).	K 18.—
IV. Milica Janković: PRE SREĆE (roman). (Predgovor B. Mašića). Broširano	K 10.—
Uvezano	K 13.—
V. Vlaho Bukovac: MOJ ŽIVOT. (Autobiografija. Predgovor Iva Vojnovića)	K 13.—
VI. Niko Bartulović: KUGA, drama u 3 čina (u štampi)	K 13.—

UPRAVA „KNJIŽEVNOG JUGA“.

Сл. бр. 15. Детаљ огласне странице *Књижевног Југа*, последњи штампан број, 19–24

118 Поже, прости грешнаго и недостойнаго възрети на небо
 шчина Рачин(а) Свдника и Ки(е)вца, ере прискръбна ни есть
 дѣша до смръти: дрѣжа ни кесарь¹ с пиргѣ за петъ мѣсець ни-
 чимъ кривѣх. Владика Христос вѣсть, да ми на кога оупованне
 възлагамо, тѣкмо на кога, сѣтворшаго небо и землю и море и
 вса иже сѣть въ нем. Тѣи да ни изведе изъ рова пренсподнѣго,
 ере праки светое писанне: не оупованте на кнезе ни на сини чло-
 вѣчские, въ нѣхже несть спасениѣ, изидеть дѣхъ ни възвратит
 се въ землю свою; въ тѣи дѣнь погниенѣ вса помншлениѣ нѣх;
 блаженъ моужь оуповае на господа. Ох, ох, цю ми е тѣжно
 въ тескоте сен и въ смрадѣ сем! Тѣго, тѣжнице, та сню немашь
 комоу исповеда(ти), токмо тебе, Косенице. Ма(н)ко божиа, из-
 неси ме и-се напастн, ере ни потворише невером правѣхъ, зна
 Христос; не даде ми правнѣ соудъ или белега, нѣ ни правѣх
 оудави с Киевцем оупиргоу оупегвахъ, да богъ види, а инъ
 никто.

Запис у рук. (слова св. отаца) Н. Б. бр. 104. — Гласн. LVI, 328; Спомен.
 XXIX, 45.

¹ „Без сумње кесар Војихна.“

Сл. бр. 16. Андрићеве маргиналије уз текст књиге *Стари српски записи и натписи* Љ. Стојановића, књ. 1. Деталъ странице

628 Вѣсевидѣс и прѣблагонѣс богоу слава и вѣклѣчѣе, дающеу
 свѣршити вѣсако дѣло благо, еже во немъ начинаемо, томоу
 слава и дрѣжава въ вѣскончнѣе вѣкы, аминь.

Благоволенѣемъ иже въ тронци славишаго кога азъ Христоу
 рабъ ѣрионахъ Мардарѣе роукодрѣкнсахъ сѣа слова Ѡ железа и
 мѣди и прочаа. Съ вѣкликымъ троудомъ и подвыгвомъ свѣршихъ
 сѣю светѣю доушеспасоуоу книгѣ, глаголемѣмѣу тетрѣоугель. Молю
 же юнѣе и свѣвзрастныи и старѣе чѣтоуцие или прѣписоуоуцие любве
 ради Христовѣ исправланте, а не кльните, понѣже не писа
 доухъ светы ни аггелъ, нѣ роука брѣкниа и доухъ оуниаи, шка-
 лани и грѣшни.

Тогда же вѣсточннѣи странамъ швладающеу великоу
 царѣ тоурскомоу соултанѣ-Сленманоу. Сѣвршише се сѣе светые
 и вожѣставнѣе книги при храмѣ светаго възнесенѣа, еже иес(ть)
 Мрѣкшина црѣква, въ подѣкрнѣе Чрѣнѣе Горы, въ лѣкто ж.з.о.
 кроугъ слънцоу .г.ѣ., лоуны .а., мѣсеца ѣюнѣа .к.д. дѣнь. Из же
шчѣствовъ Ѡ реке рекомѣе Дрина. Глава свѣршителю богѣ
 нашемоу въ вѣкы, аминь.

Поговор у ст. штампан. јеванђељу у манасти. Крушѣлоду. — Кар. бр. 57;
 Schaf. 239.

Сл. бр. 17. Андрићеве маргиналије уз текст књиге *Стари српски записи и натписи* Љ. Стојановића, књ. 1. Деталъ странице

*998 **Ї**правнѣ азъ грѣшнѣи и манѣши попъ Івѣкъ въ лѣто *ѣ·ѣ·и·
и ·р·д·і·, мѣсеца іюніа ·ѣ· днь; и плати Сіма прогвменъ, когъ
да га прости. ·р·к·а·

Запис у рукоп. ман. Хопова.

1612.

999 Сіа книга писа се ѡтѣ бытіа въ лѣто *ѣ·ѣ·и· въ храмѣ
свѣтаго архіереа и чудотворца Христова Николи, въ монастыри
зовомъ Ліпье, при всесвещенномъ мѣтрополіте дѣбрьцемъ
кврѣ Ѳеодорѣ, и при всечастнемъ ігѣменѣ ѡсовничкомъ кврѣ
Хрїстофорѣ іеромонахѣ, и при всечастномъ старцѣ ліпьянскомъ
кврѣ Герасимѣ іеромонахѣ Писа се ноуждѣно и прѣскрѣно,
рѣкою немощна и хѣда мниха Данила.¹

Запис у рук. (минеј) ман. Ораховице у Славонији. — Гл. LVII, 93.

¹ Ова реч тајном буквицом.

1000 Въ лѣто *ѣ·ѣ·и· скписах хѣды и грѣшнѣи чръталацѣ чръ-
нилѣ Петарѣ,¹ за ·ѣ· днѣи, ни ѡ(к)снѣхъ вина ни ракиѣ,² и аще
що обрѣкѣши коснѣто, прости ме Христа ради, а погрѣшенно
исправи.

Запис у рук. (минеј) ман. Житомислиѣа. — Лет. 168, 17; Гл. З. М. 1901,
43; Упоредио г. Т. Остојиѣ.

¹ Тајном буквицом: киѡѣци. — ² последњих пет речи тајном буквицом.

Сл. бр. 18. Андрићеве маргиналије уз текст књиге *Стари српски записи и натписи* Љ. Стојановића, књ. 1. Деталъ странице

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

У I 208

1924-25/9-12

ЕСНИ БРОЈ.

GLASNIK

Saveza Trezvene Mladeži

GOD. V.

Број
9, 10, 11 и 12.



BEOGRAD — MAJ — JUNI — JULI — AVGUST 1925.

Сл. бр. 19. Насловна страница часописа *Гласник савеза трезвене младежи* из фонда периодике Матице српске

Д-р Иво Андрић

Знакови поред пута

Има једна прича — једна од оних прича које су толико општечовечанске, да зборимо кај и где смо их чули, него живе у нама као успомена на наш лични доживљај. Таква је и прича о младићу, који лутајући светом и тражећи срећу, дође на опасан пут за који није знао куда води. Да се не би изгубио, он је у стабла поред пута зарезивао знакове који ће му доцније показати пут за повратак.

У том младићу је оваплоћена вечита људска судбина: опасан и незвестан пут; и велика људска потреба: да се остави за собом траг, да се сине и ориентисе. Знакови које остављамо иза себе не ће избези судбини свега што је људско: пролазности и заборава. Можда ће остати уопште незапажени? Можда их нико не ће разумети? — Па ипак треба да се ми људи једни другом саопштавамо и откривамо. Ако нас ти кратки и нејасни знаци и не ће спасти од искушења, они нам могу помоћи да искушења сносимо и уверити нас, да ни у чем што нам се дешава нисмо сами, и тако можда подстаћи у нама најчешћи и најблагодотворнији од свих осећаја, осећај људске солидарности.

(*Мисао у шуми*). Човек треба да живи као стабло. Да буде јак и стрпљив. Да има година кад не роди него само лишћем и јаловим цветом. Да има година кад гусјенице оплету паучином и поједу му плод, зелен и невидљив још. Да му се у пролеће рано, пре него сокови поновно прострује, с правом и разумно подрезују сувишне гране. Да јеца и да се крши у бурама које долазе изненада али тако исто и пролазе и остављају иза себе ведрину и сјај за оне који одоле. Да се често сече с њега најбоља грана, да би шкрипала као осовина у колима или била знојно држало на коси. Да самилосно маше гранама над стоком, прождрљивом и глупом, која се у пролазу чеше о дебло и гули кору. И, да се после много година и, после свега, стоји још усправно и високо и расте и плоди и сваки ожиљак превлачи кором, новом и младом, и да се тако, повезан ранама или соком са свим око себе, расте над успоменама, спајајући у себи смело и мудро сјај неба са силом тамне земље, сав испуњен

тајним познањем да се, као коначна победа и срећа, раздаје свему око себе и увире у вечност.

Има људи чија је нарочита несрећа у томе, да њихов жив и истински бол толико личи на позу, да или не смеју ником да га покажу или ако га покажу, бивају исмејани.

Највеће и најмоћније истине нису, обично, друго до пребољене сумње.

Човек има увек превише познаника и премало пријатеља.

Јест, жеље су мучење, али одсуство жеља је — смрт.

Историја се не извињава кад кога очепи или гурне лактом нити плаћа парастосе за оне које прегази.

Трајно се богатимо — губећи илузије.

Кога мучи и потпуно испуњава један истински и велик бол, тај се не боји ничег на свету, и не може му нико ништа.

(*Мисао на велики аешак*). Ако добро погледате ви ћете видети, да се стара и страшна игра разпињања немоћне жртве на крст стално понавља у овоме свету — ваљда ради његова опстанка и спаса — и да ће се понављати док је света и века, за узвишење добрих и здравих и успех бесловесних.

У љубави и мржњи буди умерен,
Без чаше и флаше буди олушевљен
Мало речи, много дела
То води до успеха!

Петар Розегер.

„Istarska Rijec“
izlazi svakog četvrtka uveče.

Srpska Matica

Jugoslavija

ISTARSKA RIJEČ

Tjednik za poljku, gospodarstvo i politiku Istarskog naroda.

„Slogom rastu male stvari, a nesloga sve oakvari“ — Narodna poslovice.

Oglasi stoje 4 lire

za svaki centimeter visine u širini jednoga stupca. Za višekratno vrštenje daje se znanstveni popust prema pogodbi. Dopisi se šalju predlistu, a novac uplati. Neiznakirana se pisma ne primaju, a rukopisi se ne vraćaju ni u kojem slučaju.

«ISTARSKA RIJEČ»

Stran V.

Molitva

Gospode, ovo je molitva moja upravljena k Tebi: — pogadjaj, udaraj moje srce, jer je tardo u korjenu.

Daj mi, Gospode, snage, da lako podnesem radost i brigu.

Daj mi snagu da ljubav svoju učinim plodnom u službi čovječanstvu.

Daj mi snagu, da se nikada ne odrečem ubogih i da koljena svoja nikada ne prigibam pred mrskom silom.

Daj mi snagu, da duh svoj uzdignem visoko nad svakodnevnim tričarijama.

I daj mi snagu, da snagu svoju podčinim volji tvojoj.

R. Tagore.

Misao u šumi

Čovek treba da živi kao stablo. Da bude jak i strpljiv. Da ima godina kad ne rodi nego samo lišćem i jalovim cvetom. Da ima godina kada gusenjice opluću paučinom i pojedu mu plod, zelen i nevidljiv još. Da mu se u proljeć rano, pre nego sokovi ponovno prostruju, o pravom i razumno podržuju suvišne grane. Da jeća i da se krši u burama, koje dolaze iznenada, ali tako isto i prolaze i ostavljaju iza sebe vedrinu i sjaj za one, koji odole.

Da se često seče s njega najbolja grana, da bi škripala kao osovinu u kolima ili bilo znojno držalo na kosi. Da samilozno maše granama nad stokom proždrljivom i glupom, koja se na prolazu čese o deblo i grli koru.

I, da posle seče s njega najbolja grana, da se kao kosačica pobeđa i sreća razdaje svemu oko sebe i uvire u večnost.

Ivo Andrić.

Bratska ljubav

Ti imaš braće i sestara. Ulaži svu pomnju, da se ljubav, što je bližnjemu duguješ, počne u tebi ostvarivati u cijeloj potpunosti, ponajprije prema roditeljima, a zatim prema onima, koje s tobom spaja najtežnje od prijateljstva: to, što imadu s tobom zajedničke roditelje.

Koliko li je mila pomisao: «Mi smo djeca iste majke!» Istovjetnost krvi i sličnost mnogih običaja među braćom i sestrama pobudjuju tako jaku prirodnu sklonost, da se ne mogu ništa

Barba Matela

— Ne moren i ne moren nikako, i sluš! — Ča ću ti ja? Dosti san te čeka, a bome bila bi već doba da mi vrneš ono ča je moje. Ko ne čemo se drugačije razgovarat.

Kad je to reka barba Mate (oni, ča mu u selu govore Matela) je kano zapra oči, da ga ne bi komovlja impresijon, ča su ga te beside učinile na obrazu margenoga Luke. Barba Matela je bija edanput prid dva, tri lita posudija Luki nike beče, a sad je već po stoti put doša pitat da mu ji vrne. Ni barba Matela doša zato jer mu je tribe soldi. Ni on potriban, ima punu kuću svake gracije božije, lipi pensijun, desetak pari oranja i ča zasparanoga. A ni doša ni zato da muči brižnoga Luku, ča nima ništa, er je dižgracijan, kaj da ga je mater za crikvene soldo kupila, pa nima nikad za dva solda papra, a fameja je velika. Malo je dela, a ča čes malo je selajce, pa ko ti dandanas ča urdina kod margenoga. Kuće se nove ne grade, a barkuni i vrata su na svim kućan u štatu. Mobilije ne načinja niko novo, jušti ko ko donese kakvu slonljenu karigiu i urdina kakvu loparicu za slaninu peštat. To je sve. Mižerija pa Bog! Kako da mu vrne.

Barba Mateli se je Luka smilova i mu je bilo za gledat ga kako ga muka tresse, kad ga on pita soldo, pak je zato zapra oči samo da ga ne vidi onako nevoljnoga, a Luka kad je čuio ono «čemo se drugačije razgovarat» stisa je i on oči od strah.

Kad su i edan i drugi oprli oči, pogledali su se i oba dva su ih imali — suzice.

Barba Matela je bija čovik mekoga srca, tako dobar da se za nj moglo lipo reć, da je sporadi svoje dobrote spodoban onomu ča brente goni.

— Ja znan Luka, da ne moreš — je takā diskoraš barba Matela s mekim glason — ma ča ću ti ja? Ja već ne moren čekati. Si čuļa Luka, ne moren i ne moren! Soldo van, er ne moren već čekati, ne moreen! (I deboto bi plaka).

— Ma dajte barba Mate — ustprite se, ustprite. Virujte da bin ja najvolija vrnit van ono ča je vaše. Ma ča da vam dan. Niman niš nego ovu košulju na meni. Davan dan nju...

— Već su tri lita pasala da slušan tu storiju.

— Ma ča da ufinen, barba Mate? — Mene ni škri, daj mi moje! — Imajte strpljenja barba Mate... — Muči, muči, ga imam i maša. — Onda se smilite na me... — Smilovanja ti moren dat koliko čes. I vero mi se smiliš Luka. Ti znaš, kako je meni muka doć ekljakt ovamo onu storičnicu lir. Ja bi ti je bija već i pušitja ma ti ne znaš, da san prisiljen, jušto prisiljen san kano kus topleg želiza izmed nakovuja i bata. Ti valja poznaš moju Katu?

To je barba Luka govorila sve tako mekin glason, da ne bi niko reka, da je doša po soldo, a kad je spomenija Katu, deboto da ga ni bilo ni čut. E, Kata, Kata! Do Uke ni take!

Luka je misto odgovora uzdahnuja, a barba Mate bi ga bija najvolija poljubiti za ti uzdihi. Količko je puti i on uzdah, kad se spomenija svoje žene Kate. Ko je, ne verovat, u selu, je zovu (kad ni sta

Nego znaš ča Luka, pensaj ti ča bi ti za me moga načinit, da mi kako vrneš oni tvoj dug. Ča...
Luka pensa, pensa, a naedanput zacrjenji, opre usta i kaj da ča ništo reć, potmo, ma ni ima force.

— Ča je? — zavikne barba Mate — ča si zinija? Ti si ništo napensa. Reći su, reći, da me izbaviš iz ovoga pakla. Movi se, Luka!

— Pušte me, pušte barba Mate, za mišlost božiju. Ni ovo pensir za reć ga. Je i mene samoga sram od svoga pensira. Ča sve mižerija ne čini čovika pensat. Ala, jastan ja! Pušte me, pušte...
— Vraga ču te pušiti, Bože mi prosti, ne pušiti te prije nego mi rečeš ča si napensa, i valje mi reći.

Luka se je mučija i privrća kaj da ima ruka na štumigu. Tako mu je bilo tesko. Naedanput počne plakat i cirit se.

— Kasu... kasu... Barba Mate, to san ja napensa. To je mobilije ča svakon rabi...
— Ča ti je Luka? Ča to govoriš, dižgracijani čoviče...

— Lipu kasu ču vam načinit barba Luka. lipo ču je izgladiti, tako lipu nisan još nikon načinja kaj ča ču vamin...
Barba Luka je niš te beside zamuka, tako zamuka, da ni već zna di je, ni ča je, ni zašto je doša, ni koji je ta čovik pred njim.

U glavi su mu počele plesat mrtvačke svieć, u ušin su mu zašumili niki mrtvački rekvičiji i ona pisma ča se kanta kad se mrtvo čuva: «Sudac gnjivan oće priti», ča naedanput mu se zaparalo da leti, na nikon misavon konju na drugi svit i kad je doša prid svetoga Petra, ča drži velike ključe u ruki, sveti Petar mu je poteja vikati: «Mameluko, trubilo, tovore — si donija soldo — onda mu se je počelo u glavi bistririt i on je opazija, da ono ni sv. Petar nego da je ono njegova Kata s presilcon u ruki, a da ni doša u nebo, nego da je doma. Kako, ni ča, ni zna. To je sve učinila ona Lukina kasa.

Če se komu zaparal, da je stvar s kason finija. Pok je barba Mate doša doma, od onoga puta ni već ima mira. Mučila ga je kasa, ma još ga je već mučila Kata. Vi svi nećete znati, da je koji put bolje imati i sveto ulje nego onaku ženu.

Niko vrime je barba Mate (mameluko, tovar, trubilo, kako ga njegova Kata zove) trplija žene prigovore, da ni kapac inkasat sto lita ča mu je Luka dužan, a enoga lipo ga jutra pok ga je žena sporadi ti sto lito oparila po kostin s teplon tavicon u kojoj je za se frigula fritalju (za barba Matetu niš on ide suv kru) — uputi se on jopet Luki. Od onoga puta se već nisu vidili. Luka kad ga opazi zadržće.

— Uzmi Luka mire! — Luka ni zna ča ča. Niš nego drće, drće i bilid je.

— Uzmi Luka mire, san ti reka već — zavikne barba Matela, — koga vraga čekas?

— Ma barba Mate, ča je vamin, ja san oni dan bija lud. Oprostite mi, ma ja san bija lud. Di je vamin kasa tribe. Vi čete još sto lita žvirit. Ne kasu ne barba Mate... — Ča čakulaš tut! Ako nečeš uzet mire, ondak van sto lita!

Pred Uskrs

Plačljiva Cvetnica. - Refleksije o Uskrsu.

Još je jučer bilo nebo tako mekano i dobro, ko aprilsko janje, vedro i plavo ko — nebo, a već danas, na Cvetnicu (koja se uostalom i Učienica zove) namrgodilo se je ko mrko oko našeg Srđje Zlogopledje (koji bi tim okom bio sposoban razrušiti zidi). I to sve bez ikakvog obzira na cvetnato i miroljubivo značenje današnje nedelje, kada je pred hiljadu toliko i toliko godina Isus ulazio u Jeruzolim po sagovinu od cveća, kroz spalit postovano je-ruzalemskog građanstva (i obligatno mularije), koje mu je mahalo svizelenim granama masline i pjevalo «Hozana».

Današnje je nebo procmizdrilo a time je «špofakt» porušilo u nama svu dispoziciju, da u našoj unutarnjosti akordiramo velikosedmične žice onako kako treba.

Danas bi sva naša unutarnjost hormonalizirana s vanjskim raspoloženjem morala pevati «Hozana». Površina naše svakodnevne duše morala bi se prostreti sagom od cveća, po kojem bi Uskrs došao k nama. A naše bi srce moralo biti opremljeno ko neka svečana čekavnica, okićena sva cvećem i grančicama masline u znaku velikog pomirenja sa svima onima s kojima smo na ratnoj nozi, kako se to diplomatski kaže.

No, današnje je plačljivo nebo slično derišetu, koje nam je razubilo neku lepu vazu. U nama nema pravog i potrebnog raspoloženja i dok treće zvono više u oblaku, da je svećenik obukao svečani paramenat, mi se ko u sprovodu vučemo u crkvu. Pod nogama nam pijuće nepredviđeno proljetno blato, a nad našim se glavama njšu kišobrani, ko neki jesenji crni cvetovi.

Ni po muke, da ovo ne bi bila Cvetnica. Ona iz principa mora biti propisno proljetna. Ovakno nam izgleda ko prvi neuspjeli čin velike uskrsne drame, koju mora imati radosni početak (Hosana), tužnu sredinu (kada od tuge i bučni zvonovi zaneme), pa opet pojačano radosni vršetak, Uskrs, kada se Hrist ko plamenič cvet iz otvorenog groba diže, na veliko zaprepaštenje Pilatovih rekruta.

No bilo kako bilo, treba imati strpljenja, pa treba sve u znaku uskrsne masline oprostiti svima onima, koji nas žaloste i vredjaju, a tako i nebu. S maslinom i kišobranom u ruci slušati čemo riječ božju, a u mesto velike procesije mestom, proštat čemo se u ekspres-procesiji po crkvi ili u najboljem slučaju oko crkve. Iza propovedi, koja diva obično duga ko korizma, odsuljati čemo se kućama, razumese, pomireni i sa sudbinom.

Uza sav ovaj kiseli i kišljivi udes mi svejedno verujemo da će Uskrs doći svetilji i radosnij. To bi i trebalo, jer Uskrs je — Uskrs. Što je Uskrs toga više nekma. Da mi neko da da biram po volji medju blagdanima i da si ih rasporedjujem kroz godinu kako mi je volja, ja bih i Božić za Uskrs zamenio. Toliko volim taj dan.

Cepcrk tako često po buništu mog sećanja i uvek nalazim, da je Uskrs ostavio u meni najjači trag. (Ne mislim ostavio na trag, koji redovito iza Uskrsa ostavlja u

Сл. бр. 21 и 22. Фрагмент „Мисао у шуми“ штампан у Истарској рјечји из фонда периодике Матице српске

Znakovi kopred ožnja

(1928 - 19337.)

2



~~"Njegov je put u pravcu radosnijeg i čistijeg kolorita."~~

~~Iz jedne kritike o nekom slikaru.~~

Takav je život da čovek mora da se stidi onoga što je najlepše u njemu i da upravo to sakriva.

===

Ja bih mogao da uzmem za devizu ime jedne kanadjske ladje: I "m alone (Ja sam sâm). Ali ja sam i bez devize.

===

Sve je u španskoj civilizaciji isprekidano, osamljeno i nepovezano. Najlepši spomenici i gradjevine stoje izdvojeni, pečeni suncem i bijeni vetrom, opkoljeni uvek nekom jalijom, golim, prašnim ili zakrčenom prostorom koji je sam po sebi negacija onoga što treba da predstavlja ta zgrada ili taj spomenik. Svaka crkva, palata ili muzej ima neko ranjavo mesto, kao neki nezarastao pupak na koji ga je hranila i pre vremena napustila majka Civilizacija. Linija španske civilizacije ukazuje se putniku izlomljena grubo i tužno. I ako je slobodno suditi po ovom što se vidi, u toj civilizaciji su praznina i negacija jači od dela i stvaranja.

===

Vrtoglava virtuoznost španskih mislilaca sva je utrošena na to da se ~~rešima~~ veštački povežu ti krnji i tužni

Сл. бр. 23. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 389

al
 ulomci koji su trebali i jedino mogli da budu ispunjeni sto-
 lećima rada i odricanja. Ali uzalud utrošena. Jer u svome sa-
 vršenstvu ta retorika otvara samo nove pustoši i goleti.

= = =

Ovu je zemlju otrovao Istok svojim kultom sile i gospo-
 dovanja i zarazila Afrika svojim beznadežnim nihilizmom slas-
ovršasch
 ti, krvi i lenjosti.

Ma koliko da nastojim ja ne mogu da se setim ni jednog
 spomenika španske civilizacije koji nije ili nedovršeni ili
 počeo da se ruši.

= = =

превог?
Субинг веруотас
 "Domina mucho..", kažu *sa kogaševajem* Španci za Villatu, jednog visokog
 i snažnog torera, Aragonca, koji "radi" dobro i sa dosta stila
 i smelosti, ali ni jednog trenutka ne ostavlja kod gledaoca
 utisak opasnosti ili nekog rizika. To mu je mana.

To je ujedno jedan od najopasnijih primara, koliko
ima odvajanja mesa i = = = urođene plemenitosti u Španiji
nasu.

Kad publika grdi pikadora što je nepropisno ranio bika,
 dovikuje mu neverovatne pogrde. Izmedju ostaloga, jedan mladić
 viče iz ~~svih~~ sve snage

- Señor animal! Señor animal! (Gospodine životinjo!)

= = =

прекрасно!
 Žena se zamori da bude čoveku prijatelj.

= = =

žedan
 Dobričina koga neki obešen *u svom odličju* tak nagovara da se ženi i
 hvali *u svom* naročito udavačinu lepotu

- Bože moj, lepa žena! Kao da mi je to nešto. Ženina
 lepota brzo prolazi, *vaša je odlična*

- Pa dobro, *u svom* Lepota prodje. Ostaje ti žena. *Sej!*

= = =

Сл. бр 24. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 389

"Gott weiss, die Einsamkeit hat sein Herz untergraben, und..." Goethe

Preko prisojnih obala Lemanskog jezera dolazi se naglo u alpski pejzaž koji je za mene isto što i teška melanholijska. Šuma mi je teška i u boljim krajevima sveta; ovde, ona postaje nepodnosiva.



Švajcarski hoteli. Kako je studen ovaj red i neljudka ova čistoća. Na prospektu jednog hotela sve je predviđeno i uračunato u cenu "idilični zvuk zvona na stadima, žubor potoka koji s puni pastrmki, devičanski snegovi sa lakim i dobro organizovanim usponima i na najviše vrhunce (do 3290 m.)"

2)

uvidjen i ost, a 8)

Swajcarski hoteli, ušani i park, kao i šezdesetih godina.

L, koji kaže da ta voda nije u pice,

Najlepše što ima u ovom steriliziranom švajcarskom kraju to je pomisao, da neću morati ostati ovde duže od ove večeri. Misao, da bi morao provesti noć u jednom od ovih hotela, ispunjava me užasom, željom da bežim što me noge nose i da vičem: u pomoć!

Jedino što je ovde slobodno, prosto i za mene istinski lepo, to su slapovi. Istina, i oni su često malko podšišani i ukroćeni, ali voda pada sopstvenom težinom i razbija se o kamenje u belu penu i živo srebro.

Na jednom od najlepših slapova koji otiče pored samoga drumca, postavljen je na daleko vidan natpis: L' eau malsaine. Ta nezdrava kaskada nije ništa manje lepa od ostalih. Vitka i bela, ona je medju ostalima kao žena na zlu glasu, prokažena i ožigosana.

Mislim o nekom putniku koji bi prošao ovuda, žedan, noću kad se natpis ne vidi ali voda čuje i oseća, i sagnuo se i pio

Сл. бр. 25. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 389

slatko, dok potpuno ne ugasi žeđj.

= = =

Kad je kišovito leto, ceo se svet žali. Žale se vrt-
čari, hotelijeri i seljaci, s pravom. Žale se građani i
dokona gospoda, jer im je pokvareno letovanje. Ali, jeste
li primetili kakvo je cveće za kišovitog leta? Krupnije,
lepše i sjajnije po boji i obliku, naročito po boji. Ja ga
posmatram kao slavu koja čuti.

= = =

Španci imaju tako mnogo dece. Kad posmatrate neku po-
rodicu, nedeljom, kad su svi na okupu, primetite dosta često
da sve dvoje i dvoje dece naročito liče jedno na drugo. I
obično je jedno od te dvoje dece lepše i zdravije a drugo
slabije i manje izrazito. Tako izgleda kao da ono ružnije ^{je} ^{dete}
samo pokušaj, prva proba za ono koje ^{je} uspelo.

= = =

Ja sam veoma lako ranjiv, ali besmrtan.

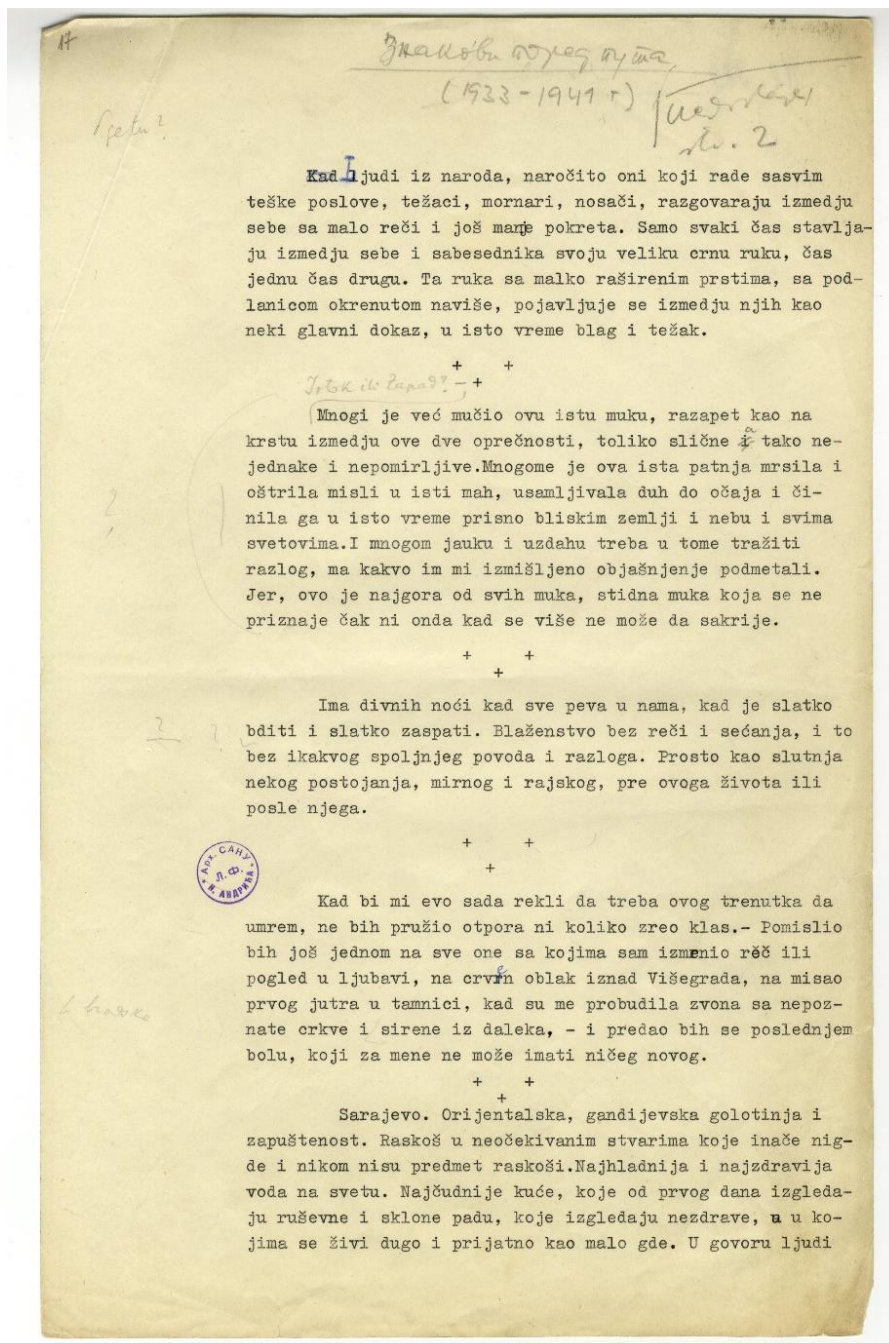
= = =

3) U okolini Ženeve rastužuje čoveka veće vlagom ~~u~~ i
odsustvom ljudi i životinja. Nigde na svetu nisam video
~~pejzaž~~ ^{pejzaž} sa manje živih stvorenja u njemu. A jesenja magla
širi se po livadama, kao otrovni gasovi, podmuklo i napa-
dački.

= = =

4) Za vreme koncerta ukazao mi se kamenit most, prese-
ćen po polovini, a izlomljene strane prekinutog luka bolno
teže jedna ka drugoj, i poslednjim naporom pokazuju jedino
moguću liniju luka koji je nestao. To je vernost i uzvišena
nepomirljivost lepote koja pored sebe dopušta jednu jedinu
mogućnost: nepostojanje.

= = =



Сл. бр. 27. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 389

i prvog koraka u životu. To je pitanje, kako je ko zakoračio u svet.

= = =

Narodile se godine i njihova težina počinje da se oseća. Kao u doba puberteta, ne mogu da nađem pravu stranu. Okrećem se i tražim, kao životinja koja diže glavu i njuši vetar, i zbunjen sam i smešan. Krećem u jednom pravcu a sa mnom uporedo i misao da je to pogrešan put i da na tu stranu nema izlaza. Potrčim, posrćem i padam, ali se dižem pre nego nada mnom izbroje deset i ogledam se da me ko ne vidi. Onda stojim, jer mi izgleda da je to dostojanstvenije. I osećam da ni to ne vodi ničem, kao ni trčanje, a smešno je ipak na svoj način.

I pored svega toga osećam da ću izići i spasti se.

= = =

U ljubavi ima mnogo ^{vela, meraka} nepravde. Ali ljubav je tako tajanstvena stvar da i to možda samo tako izgleda pred našim površnim i nesavršenim sudom. Snaga i veličina ljubavi koju nikad dovoljno ne poznamo, možda je tolika da se i to što nama izgleda kao ^{vel, meraka} nepravda ispravlja i poravnava negde, na nekom višem planu koga mi ne vidimo.

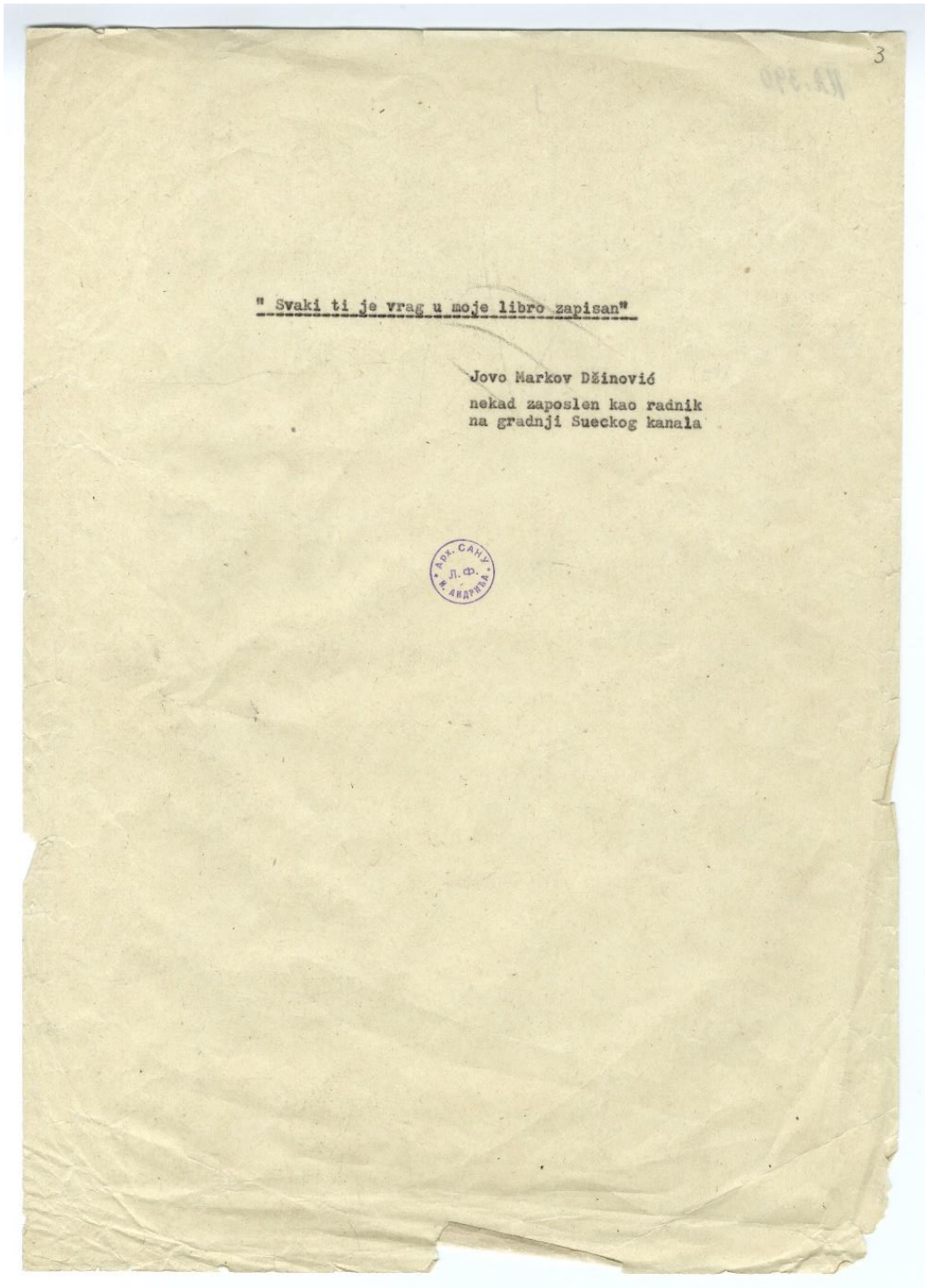
= = =

Kraj novembra, slaba košava, vedro nebo i jako sunce. Jedno jutro kad bi se moglo dugo sedeti i lepo pisati. Preda mnom iskrsavaju likovi i prizori, cvatu epohe, otkrivaju se odnosi društva i događaja, obelodanjuju uzroci, bivaju jasne sudbine pojedinaca i istorije vrsta. Nešto kao čudo se dešava: hartije žive, stvari govore, ljudi ne varaju sebe ni druge. A oko ušiju mi, kao teške pčele, zuje reči, bezbrojne, verne i tačne reči koje savršeno izražavaju ono što gledam i saznajem.

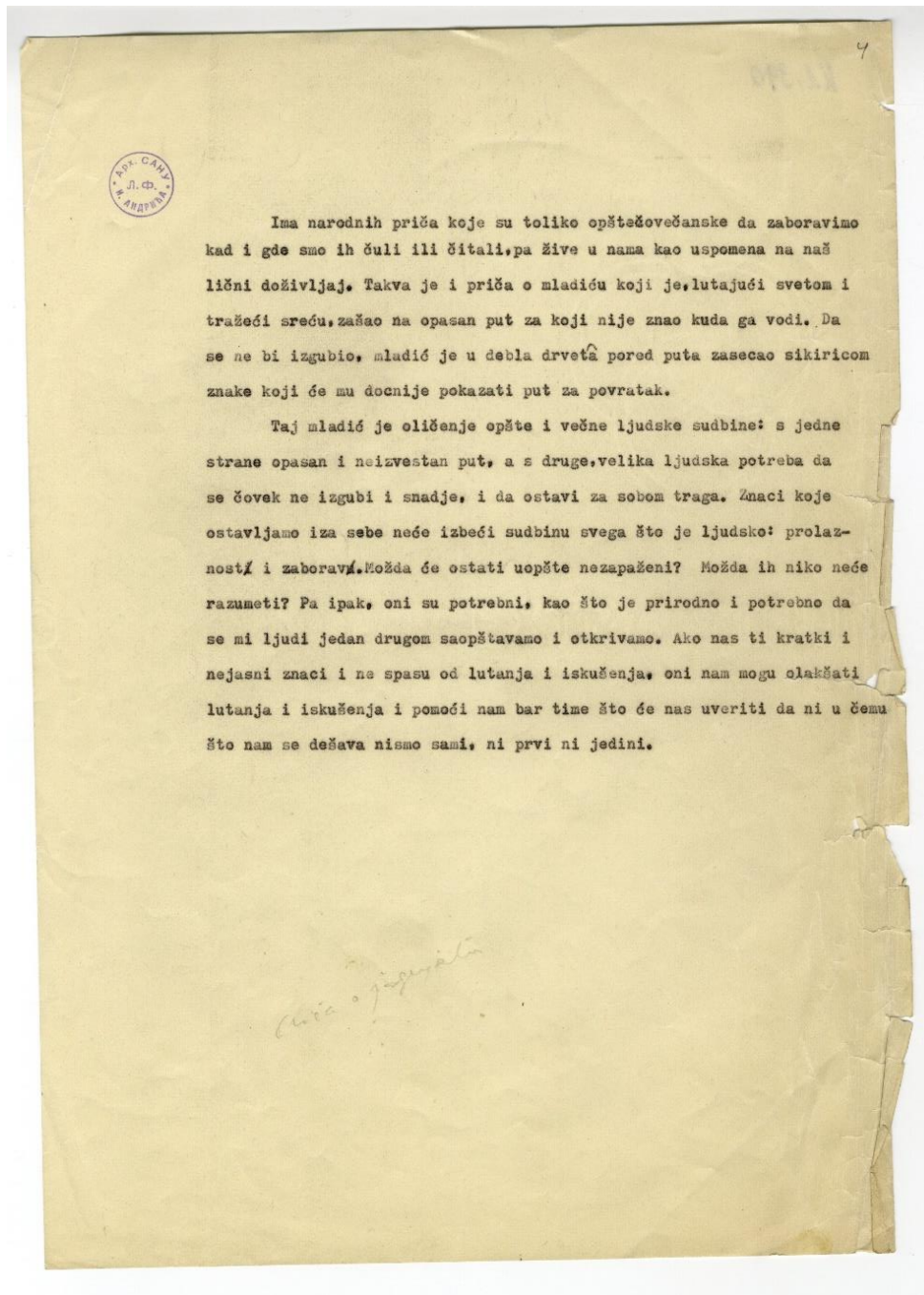
I onda, sve odbacujem odjednom, dižem se i odlazim, sa muklim ćutanjem u sebi i prazninom pred očima.

= = =

ИВО АНДРИЋ



Сл. бр. 29. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 390



4

Ima narodnih priča koje su toliko opštečovečanske da zaboravimo kad i gde smo ih čuli ili čitali, pa žive u nama kao uspomena na naš lični doživljaj. Takva je i priča o mladiću koji je, lutajući svetom i tražeći sreću, zašao na opasan put za koji nije znao kuda ga vodi. Da se ne bi izgubio, mladić je u debela drvetâ pored puta zasecao sikiricom znake koji će mu docnije pokazati put za povratak.

Taj mladić je oličenje opšte i večne ljudske sudbine: s jedne strane opasan i nezvestan put, a s druge, velika ljudska potreba da se čovek ne izgubi i snadje, i da ostavi za sobom traga. Znaci koje ostavljamo iza sebe neće izbeći sudbinu svega što je ljudsko: prolaznost i zaborav. Možda će ostati uopšte nezapaženi? Možda ih niko neće razumeti? Pa ipak, oni su potrebni, kao što je prirodno i potrebno da se mi ljudi jedan drugom saopštavamo i otkrivamo. Ako nas ti kratki i nejasni znaci i ne spasu od lutanja i iskušenja, oni nam mogu olakšati lutanja i iskušenja i pomoći nam bar time što će nas uveriti da ni u čemu što nam se dešava nismo sami, ni prvi ni jedini.

Čita o jaganjatu

Сл. бр. 30. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 390

ZNAKOVI PORED PUTA

Takav je život da čovek često mora da se stidi onoga što je najlepše u njemu i da upravo to sakriva od sveta, pa i od onih koji su mu najbliži.

x x x

Ja bih mogao da uzmem za devizu ime jedne kanadjske ladje: I 'm alone (Ja sam sâm). Ali ja sam i bez devize.

x x x

Čovek je nezadovoljan i nesrećan što se bar dvaputa u jednom danu ne dešava čudo.

x x x

U noći, šetajući pored jednog jezera, osetih jak miris vode i ribe i mokre trave, sličan mirisu mora za vreme oseke, samo bez joda i soli, bez onoga što čini morski miris najzdravijim i najdražim mirisom koji zemlja daje.

Takva trenutna varka zaboli kao teško razočaranje. Prevarena čula klonu, i iz nizine u kojoj se pomišlja na smrt, žude za istinskim morem kao što se želi ljubav ili svetlost.

x x x

Ono što je najlepše na iskrenoj i dubokoj ljubavi, na kojoj je sve lepo, to je da u odnosu prema onome koga volimo ni jedna naša mana ne dolazi do izraza. ^{Mnogo šta} Sve što je zlo u nama iščezava a ^{ono} sve što je dobro ustostruči se.

x x x

Živeći pored tolike lepote u svetu a znajući dobro da nam je uskraćena zauvek, čovek se često pita da li je bolje biti mrtav i ne znati za nju ili ovako prolaziti pored nje a znati da mu je nepristupna zauvek i da mu ostaje jedino njena najtamnija strana: želja koja boli.

x x x



" Svaki ti je vrag u moje libro zapisan "

Jovo Markov Džinović
nekad zaposlen kao radnik
na gradnji Sueckog kanala

St. 275
Jadrti preclak bolernof
Bulvarama selu u BH.



Drž. do st. 122

Сл. бр. 32. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 391

Ima narodnih priča koje su toliko opštečovečanske da zaboravimo kad i gde smo ih čuli ili čitali, pa žive u nama kao uspomena na naš lični doživljaj. Takva je i priča o mladiću koji je, lutajući svetom i tražeći sreću, zašao na opasan put za koji nije znao kuda ga vodi. Da se ne bi izgubio, mladić je u debla drveća pored puta zasecao sikiricom znake koji će mu docnije pokazati put za povratak.

Taj mladić je oličenje opšte i večne ljudske sudbine: s jedne strane opasan i neizvestan put, a s druge, velika ljudska potreba da se čovek ne izgubi i snadje, i da ostavi za sobom traga. Znaci koje ostavljamo iza sebe neće izbeći sudbinu svega što je ljudsko: prolaznost i zaborav. Možda će ostati uopšte nezapaženi? Možda ih niko neće razumeti? Pa ipak, oni su potrebni, kao što je prirodno i potrebno da se mi ljudi jedan drugom saopštavamo i otkrivamo. Ako nas ti kratki i nejasni znaci i ne spasu od lutanja i iskušenja, oni nam mogu olakšati lutanja i iskušenja i pomoći nam bar time što će nas uveriti da ni u čemu što nam se dešava nismo sami, ni prvi ni jedini.



*Priča o mladiću
koji...*

Reci 278

Сл. бр. 33. Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка 14433, ИА 391

4

ME 11

ZNAKOVI PORED PUTA

Takav je život da čovek često mora da se stidi onoga što je najlepše u njemu i da upravo to sakriva od sveta, pa i od onih koji su mu najbliži.

x x x

Ja bih mogao da uzmem za devizu ime jedne kanadjske ladje: I 'm alone (Ja sam sâm). Ali ja sam i bez devize.

x x x

Čovek je nezadovoljan i nesrećan što se bar dvaputa u jednom danu ne dešava čudo.

x x x

U noći, šetajući pored jednog jezera, osetih jak miris vode i ribe i mokre trave, sličan mirisu mora za vreme oseke, samo bez joda i soli, bez onoga što čini morski miris najzdravijim i najdražim mirisom koji zemlja daje.

Takva trenutna varka zaboli kao teško razočaranje. Prevarena čula klonu, i iz nizine u kojoj se pomišlja na smrt, žude za istinskim morem kao što se želi ljubav ili svetlost.

x x x

Ono što je najlepše na iskrenoj i dubokoj ljubavi, na kojoj je sve lepo, to je da u odnosu prema onome koga volimo ni jedna naša mana ne dolazi do izraza. ^{Mnogo šta} ~~Sve~~ što je zlo u nama iščezava a ^{ono} ~~sve~~ što je dobro ustostruči se.

x x x

Živeći pored tolike lepote u svetu a znajući dobro da nam je uskraćena zauvek, čovek se često pita da li je bolje biti mrtav i ne znati za nju ili ovako prolaziti pored nje a znati da mu je nepristupna zauvek i da mu ostaje jedino njena najtamnija strana: želja koja boli.

x x x

To je razumljivo. Oni koji nisu takvi, ti ne pišu dnevnike i ne objavljuju memoare. Pitam se samo, dok ovo pišem, da li ~~nekim~~ ^{moje} zabeleške ~~u~~ u ovoj "Zelenoj" knjizi, i u drugima, nisu nesvesno pisane u istom duhu i sa istim ciljem.

x x x

Posle naše smrti možete ispitivati i šta smo bili i šta smo pisali, ali za života samo ovo drugo.

x x x

Često se dešava da nam ostane sat-dva vremena u slabo poznatom gradu između dva voza, ili između voza i aviona. Stvari su u garderobi, u džepu je vozna karta za dalje putovanje, sav raniji život je iza mene. Stvara se prazan prostor potpune slobode. Tu ja dobro živim. Ništa nije ni onako kako je bilo, ni kako će biti, nego onako kako jeste. Sav život je odjednom postao čvrst, jasan, bezimen, osetan samo po onom što vredi u sebi. Sve ima naročito značenje i vrednost, i ono što čovek misli i ono što gleda ili jede. A susreti u takvim prilikama imaju karakter velikih doživljaja.)

x x x

Za neke naše ljude. Kad imaju jedan posao pred sobom, oni gotovo nikad ne misle kako bi ga najbolje i najbrže uradili, nego šta se može povodom njega o sebi i o drugima kazati.

x x x

Poznato je da nas u ^{odnosu} ~~postupcima~~ naših bližnjih prema nama najviše ljute i ogorčavaju oni ^{postupci} ~~postupci~~ koje bismo i sami učinili da je nešto obrnut sticaj okolnosti.

x x x

On je imao osobine jednog umetnika. Upravo, bilo je ovako: imao je sve mane i slabosti koje obično prate umetničke prirode, kao senka svetlost, ali nije imao ni duha ni stvaralačkog dara ni sposobnosti da išta umetnički zamisli i ostvari. Tako je nastao čudan paradoks. On je bio u isto vreme i blizak umetnosti i bez ikakve veze sa njom.

x x x

Čuvajte se ugroženih ljudi i ljudi koji misle da su ugroženi. Oni osećaju potrebu da se štite i brane, i zbog toga često i neočekivano i podmuklo napadaju.

x x x

*Često se dešava
u garderobi
u džepu je
kartica*



U nama se stalno smenjuju i uporedo dejstvuju dva elementa. Jedan bismo mogli nazvati elemenat svesnog, s drugi elemenat nesvesnog. Naravno, da time što ćemo ih tako nazvati ne dajemo ni prirodu ni poreklo ni obim tih snaga koje dejstvuju u nama i pomoću kojih dejstvujemo mi dok god živimo. Ovoliko ipak znamo: samo "nesvesno" stvara i razara, dok "svesno" samo pomaže, vezuje pojedine delove te stvaralačke ili ubilačke aktivnosti, upućuje ih u odredjenom pravcu, daje im oblik koji ih čini vidljivim, pristupačnim i razumljivim svetu u kom živimo.

x x x

Imati veliku snagu, fizičku ili moralnu, a ne zloupotrebiti je bar ponekad, teško je, gotovo nemoguće.

x x x

Kad su oni koji su nam bliski i koje volimo bolesni ili u nekoj drugoj nevolji, mi učestvujemo u njihovom bolu, ali se naše saučešće i vremenski i po svom obliku retko poklapa sa njihovom potrebom za saučešćem. Samo u odredjenom društvu, sa izradjenim i utvrđenim društvenim formama, u kom ljudi veruju u trajnost društva i vrednost tih formi, može se tome saučešću dati oblik i ime, tako da ga istovremeno osete i shvate i oni koji ga daju i oni kojima je namenjeno.

x x x

Ne znam zašto se vi toliko uzbuđujete zbog onoga što ljudi pišu. Šta je sve to prema onom što misle, i što rade, i što su sposobni da urade? Malenkost. Šala!

x x x

U svakom vremenu važe kao dobri i veliki pisci oni koji najbolje umeju da pišu za svoje vreme, za ljude svoga vremena i njihova shvatanja i raspoloženja. Ali vrlo je verovatno da će u budućnosti kao pravi pisci ostati samo oni koji su umeli da daju najbolju sliku svoga vremena i ljudi i shvatanja u njemu. I to bez obzira na sva prolazna shvatanja i trenutna raspoloženja.

x x x

U odnosu prema mladom književnom naraštaju nije za nas starije problem samo u tome što ćemo, možda, biti prema njemu surevnjivi, isključivi i nepravedni, nego još više što postoji opasnost da iz ljudske (ljudske i staračke!) slabosti budemo melodušni i plašljivi, i da stanemo da laškamo mladosti, da je hvalimo i kad to ne zaslužuje, da uobrazimo da su njihove ideje

317

320/ 314

Igra sa samim sobom.

Ja i onaj što živi u meni. Sretnemo se ponekad lice u lice. Kao kad ugledaš nekog na ulici, pozdraviš se sa njim i rukuješ; poznaješ ga iz detinjstva, ali ne možeš da se setiš ko je ni kako se zove. On se osmehuje i gleda ti pravo u oči, pomalo prekorno.

- Sećaš li se ti mene? Ne, ne znaš ko sam - kaže on sa osmejkom, sa ironijom u glasu, ne puštajući tvoju ruku.

- ~~Ne~~, kako ne bih znao! - otežeš ti zbunjen.

A stvarno ne znaš i osećaš se nelagodno, dok brojiš mučne sekunde koj~~a~~ sporo prolaze.

x x x

Trajno je samo ono što nije dobilo oblik ni ime, što nikad nije ni napuštalo beskrajne i večite predele nepostojanja.

x x x

Reči često lete oko nas kao pleva oko seljaka na gumnu, kao rojevi snežnih pahuljica oko mirnog putnika koji zna kuda ide, lake, bezazlene, zanosne u svojoj igri koja godi našem oku i našem duhu i odgovara našoj potrebi za lepotom i promenom, a ne obavezuje nas niukoliko i ne troši nimalo. Tako ~~izgleda~~ ^{nam bar} izgleda. Ali kad se desi, kao što se i dešava, pa bilo to samo i u snu, da se iz te vejavice reči, kojom smo stalno okruženi i kojom volimo da lakomisleno obasipamo i sebe i druge, jedna jedina izdvoji i zaustavi - nastaje nešto o čemu ni sanjati nismo mogli dok smo je nesmotreno izgovarali. Tada se ta naša sitna i slučajna reč ispreči pred nas, strašna i ogromna; iz nje se, kao iz višestepene rakete, odjednom isuče i razvije njena dotle skrivana, mnogostruka i ubojita sadržina, i preteći neumoljivo traži od nas da izvršimo ono na što smo se ludo, i ne~~+~~ sluteći, obavezali kad smo jeu svojoj nesmotrenosti i sujeti izgovorili, jer je došlo vreme da ta reč postane, i da zaista bude, ono što kazuje i označava: večnost, ljubav, borba, poraz, veličina, lepota, smrt.

Tako nas sudbina ponekad "hvata za reč" i od čoveka, slabog i lakomislenog bića, stvara junaka tragedije kome iz tog procepa izlaza nema,

jer neminovno gine i propada ako ostane u mestu, "pri reči", a ne pomaže mu ništa da beži.

x x x

jedna
Nekad, davno, napisao sam da je od čovekovih slabosti njegova mala i ograničena sposobnost predviđanja, naročito kad su u pitanju ne sitne i svakodnevnene, nego krupne i sudbonosne stvari. /To ne znači da nije oduvek i svuda bivalo izuzetnih, velikih ljudi koji su bili sposobni da svetlošću svoga duha obasjaju uža ili šira područja budućnosti./ Ali bez obzira na tu našu ograničenu sposobnost predviđanja, i svaki od nas običnih ljudi treba da razvija i usavršava svoje umne i moralne snage i da savesno vrši svakodnevnene dužnosti i poslove, kako bi mogao spreman dočekati tu teško predvidljivu budućnost i sa što više razuma, hrabrosti i ljudskog dostojanstva stati pred svaki zadatak i svako ~~iskušenje~~ nepredviđeno iskušenje, koje ona može da donese.

x x x



preva
Ovde završava knjiga " Znakovi pored puta ".

Poslednja zabeleška unesena je 17.marta 1968.godine.

Додатак⁵⁹⁰

1. Сви ми који живимо и деламо у овом свету изложени смо опасностима. Овај свет нас носи и диже, али и заводи и квари, и то подмукло и неосетно и на све могуће начине. Писци и уметници, на пример, који приказују и описују промене и појаве овог света и њихово дејство на људе, изложени су тим опасностима колико и сви други, ако не и више. Једна од њих је ово. Писца који је читан, признат и који се уздигао до успеха, називају често ствараоцем. Стваралац! То је тешка, непромишљена, често кобна реч, а то је још тежи случај ако писац и сам поверује у то и осети се заиста ствараоцем, тј. створењем изнад људи и њихових моралних норми, које је позвано да и те људе и њихове законе само посматра и приказује. То је почетак демијурошког лудила и неронизма, симптом сигурног пада и пропасти. (А, „Немири од века“: 159–160; Б, „За писца“: 329–330)
2. Пословице и штампане и говорене, често сам слушао више као осуде него као добронамерне савете и упуте за живот. Понекад су ми звучале тако као да их је изрекао неки преки суд, састављен на брзину, негде у ноћи, на слабо осветљеном тргу, док из далека допиру певање и осветнички повици побуњеника. Те су пресуде донесене без саслушања сведока, без олакшавајућих околности и без права призива и могућности одлагања извршења. (А, „Немири од века“: 174; Б, „За писца“: 330)
3. О неким људским особинама [...] (А, „За писца“: 196–197; Б, „Немири од вијека“: 189).
4. Само младост има храбрости и снаге да воли лепоту, потпуно, искрено, безусловно и безобзирно. Само младост је толико „луда“ и – толико велика. После, после је и у том погледу све више или мање компромис, лаж или лажна утеха (А, „За писца“: 196–197; Б, „Немири од вијека“: 189).
5. Мисао о вечности и животу иза гроба створила је све што се назива људским делом на овом свету. Она је у исто време и зачетник сваког уљуђеног живота и главни узрок његове беде и несавршености. Јер, загледани у вечност, као у бескрајни недостижни узорак, ми ткамо овај наш кратки замршени живот. Само тако је све ово могућно и објашњиво: и ми и живот и наша воља и снага да га живимо (А, „За писца“: 194; Б, „Немири од вијека“: 189).
6. Читајући преписку између Макијавелија и његових пријатеља. Једна од битних карактеристика сваког цивилизованог друштва, то је вољно служење обзиру, [...] Кад ти обзир стану да попуштају и постану предмет критике и ироније, знак је да је друштво осуђено, да су његова зла претегнула, да брже или спорије иде својој пропасти, и да су први облици новог друштва на помолу. (А, „За писца“: 195–196; Б, „Немири од вијека“: 189)
7. У човеку постоји непозната али ограничена количина чежње која тежи да се утроши која се, већ према приликама, везује за људе или ствари, земље идеје или веровања. (А, „За писца“: 201; Б, „Немири од вијека“: 189)
8. Чудно изгледа тај учитељ К. Као да су у радионици где се људи праве почели да месе не учитеља К., него нешто друго, па ствар није успела, и онда се решили да направе шта

⁵⁹⁰ Листа фрагмената *Знакова поред пута* који су у издањима из 1976. и 1981. имали различита места у приређивачким поглављима.

- било. И ево – направили учитеља К. (А, „За писца“: 210; Б, „Слике, призори, расположења“: 577)
9. У Народном позоришту. Даје се Шекспиров Тит Адроник. Енглеска трупа. [...] (А, „За писца“: 222–223; Б, „Слике, призори, расположења“: 577)
10. На концерту. Почела је симфонија. [...] Мучно је, али ја не могу да се макнем с места и, сав претрнуо од студени, морам да га слушам. (А, „За писца“: 224; Б, „Слике, призори, расположења“: 578)
11. Забележено за време представе Магбета, на позоришном програму. Човече, буди паметан, и буди глув, да не чујеш шта све говоре по раскшћима вештице. (А, „За писца“: 233; Б, „Слике, призори, расположења“: 578)
12. Бива да наиђе у људском животу тренутак када се излаз нигде не види и не наслућује, кад човек осећа да је изгубљен, он и све што је икад његово било или могло бити. [...] (А, „За писца“: 248; Б, „Немири од вијека“: 190)
13. Дође тренутак када осетих снажно и необично, а одједном, не више један, издвојен утисак света око себе, него саму севеобухватну чињеницу потојања, голу дивну и страшну. (А, „За писца“: 250; Б, „Немири од вијека“: 190)
14. Ако правим линијама повежемо међу собом разне религиозне и филозофске системе, као и друштвена уређења и велике људске мисаоне и материјалне похвате уопште, ми видимо једно: од самог почетка свога постојања, човечанство (или боље речено човек у њему) стално се ослобађа и спасава, тражи боље, ма и привремено, решење, или спасоносни излаз. Јасно видимо ту тежњу, али неког излаза ни спасења, правог излаза ни пуног спасења, не видимо. (А, „За писца“: 257; Б, „Немири од вијека“: 191)
15. Најлепши дар, то је игра. Стани! [...] (А, „За писца“: 258; Б, „Немири од вијека“: 191–192)
16. Чуда се не дешавају. То знам и то је одувек и заувек утврђено у самој основи мога начина мишљења и мога осећања света. Али ипак има нешто што личи на чудо, а то је – наша неуништива и необјашњива људска потреба за чудом. (А, „За писца“: 266; Б, „Немири од вијека“: 191)
17. Он је био тако вешт и лукав да је и најједноставнију људску реч „да“ умео, кад му то затреба, да растави на два слога и створи тако две речи које су у супротности једна са другом и које се побијају међусобно. [...] (А, „За писца“: 268; Б, „Слике, призори, расположења“: 578)
18. Велика, дуга и тешка путовања имају бар једну добру страну, поред толико рђавих: да нас спасавају од површних судова и јефтиних рефлексива, управо том својом дужином и тежином. Гледајући ширину и разноврсност света око себе, човек постаје обазрив у закључцима и избирљив у изразу. (А, „За писца“: 284; Б, „Немири од вијека“: 192)
19. Све у нама се буну против веровања у чуда. [...] (А, „За писца“: 288; Б, „Немири од вијека“: 193)
20. Легенда о мудрацу. Сви мисле да живи сам [...] (А, „За писца“: 290; Б, „Немири од вијека“: 193)

21. Зашто сам колебљив у одлукама при сваком послу при којем долазе у питање туђи интереси или туђи углед? [...] (А, „За писца“: 300; Б, „Немири од вијека“: 193)
22. Смрт је као гром. Знаш да постоји, читао си о њој, често и размишљао, неодређено, без краја и закључака. [...] (А, „За писца“: 301; Б, „Немири од вијека“: 194)
23. Пре него што сам сео да забележим то што ми је у том тренутку на ум пало [...] Мислећи о свему томе, заборавио сам на своју „мисао“. Уместо тога запалио сам цигарету и са првим димовима одувао и последње трагове своје малопређашње жеље да нешто забележим. (Б, „За писца“: 334; А, „Слике, призори расположења“: 450–451)
24. Ја бих могао да узмем за девизу име једне канађанске лађе. I'm alone (Ја сам сâм). Али ја сам и без девизе. (А, „Слике,призори, расположења“: 309; Б, „Немири од вијека“: 194).
25. У ноћи, шетајући поред једног језера [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 309; Б, „Немири од вијека“: 194–195)
26. У произвољној игри живаца којој су стално подвржени људи самци, као некој казни, има дана кад човек мрзи самог себе до те мере да га боли кад га људи у пролазу гледају. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 312; Б, „Немири од вијека“: 195)
27. Ја сам рођен и васпитан у средини која је сматрала да у сваком јавном наступу има нечег недопуштеног и стидног. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 312; Б, „Немири од вијека“: 195)
28. Није мушки, није лепо плакати, а стидно је плакати поред пута, на очиглед света. (А, „Слике, призори, расположења“: 314; Б, „Немири од вијека“: 195)
29. Има дивних ноћи кад све пева у нама, кад је слатко бдети и слатко заспати. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 314; Б, „Немири од вијека“: 195)
30. Ја кажем себи: Још вечерас буди храбар, не дрхти и не бој се више него што треба, а већ можда сутра неће нам требати ни храбрости ни утехе. (А, „Слике, призори, расположења“: 317; Б, „Немири од вијека“: 196)
31. Као два неједнака камена осећам у утроби страх од минулог дана и неизвесност сутрашњег. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 317; Б, „Немири од вијека“: 196–197)
32. Сан.
Идем преко неке воде, испод густих и ниских крошања дрвета. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 318, Б, „Немири од вијека“: 197)
33. Је ли још ко волео свет као ја? Ноћу, кад сви почивају и кад најпосле ваља лећи, ја сам још немиран и пре него што заспим још се трзам од помисли да сада неко, задоцнео и сам, пролази улицама и да бих га могао срести и видети и с њим говорити. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 318, Б, „Немири од вијека“: 197–198)
34. Једанпут учињена неправда не да се ни поправити ни збрисати. Покушаји да се она исправи или отклони, само рађају нове неправде. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 322, Б, „Немири од вијека“: 198)

35. Као да нигде нисмо одлазили, као да никуд нисмо лутали, као да никад нисмо посртали ни губили себе. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 322; Б, „Немири од вијека“: 198)
36. Поглед на торњеве и уносите кровове кућа на блештавом небу са облацима у покрету изазива добре и стваралачке мисли. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 322; Б, „Немири од вијека“: 198–199)
37. На једном од калемегданских бедема. Заклонио сам руком очи од сунца и у сеновитом простору изнад сеновитих опкопа [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 324; Б, „Немири од вијека“: 199)
38. Разговарао сам са два старца. Обојица су некада заузимали високе полагаје у друштву. (А, „Слике, призори, расположења“: 324; Б, „Немири од вијека“: 199–200)
39. Оставио сам кола и пратњу у једној од последњих улица. Ишао сам брзо, секући улице и мењајући правац, као да замећем траг, [...] (А – Слике, призори, расположења: 325–326, Б – Немири од вијека: 200)
40. У соби поред моје спаваће собе, од које ме деле полуотворена врата, са првим ноћним часовима почне да шкрипи и пуцкета паркет на значајан начин. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 331; Б, „За писца“: 33–331)
41. Зашто балканске земље не могу да уђу у круг просвећеног света, чак ни преко својих најбољих и најдаровитијих представника? [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 331–332; Б, „За писца“: 331)
42. Сећање на Ескоријал као надубок лични доживљај. Само у Шпанији и на Балкану могу се видети такви немилосрдно растргани и нагрижени предели у којима сваки, и највећи и најплеменитији људски напор изгледа немоћан, узалудан и унапред осуђен на неуспех. Зидови и торњеви показују виши укус, ред, богатство и смишљен човечји напор. А сто корака даље лежи камењар, помешан са неком злом и посном земљом јаловицом из које ниче само убога и невесела шикара без боје, без користи, без лепоте. Хиљаде оваквих дела као што је овај двораци Филипа IА 390 не би могле прекрити и оплеменити бескрајну пустињу која се стере у недогед. А помисао на љупке и питоме земље које сарађују са човеком и придружују се његовом напору а не леже овако као вечита казна и немо проклетство, изазива у нама жељу да бежимо главом без обзира, као деца у бајкама, плачући и дозивајући ни сами не знамо кога у помоћ. (А, „Слике, призори, расположења“: 334; Б, „За писца“: 331–332)
43. Сувише је овај народ патио од нереди, насиља и неправде, и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем или да се буни против њих, већ према временима и околностима. Између злоковарних, освеничких мисли и повремених побуна пролази им горак и пуст век. За све друго они су неосетљиви и неприступни. Понекад се човек пита да није дух већине балканских народа заувек отрован и да, можда, никада више неће ни моћи ништа друго до једно: да трпи насиље или да га чини. (А, „Слике, призори, расположења“: 341; Б, „Немири од вијека“: 200)
44. У нас је чест тип човека који мисли да је свађа акција, а грубост исто што и енергија, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 341; Б, „Немири од вијека“: 200–201)

45. Сунце може да значи и уништење. На сунцу мисао постаје спора, упрошћава се и бледи све више, до потпуног нестанка. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 343–344; Б, „Немири од вијека“: 201)
46. У природи је нашег човека, нарочито оног динарског типа, да не остаје ни код једне замисли, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 344; Б, „Немири од вијека“: 201–202)
47. Кад посматрате нашег човека при раду и разговору, ви можете несумњиво утврдити да у њега врло често има један сувишак маште и доза лењости, већа него код већине других народа. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 347; Б, „Немири од вијека“: 202)
48. Гледајући наше људе у позориштима, на концертима или предавањима по унутрашњости, често сам мислио: [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 347 – 348; Б, „Немири од вијека“: 202–203)
49. Београд је пун таквих накратко насађених људи. То је стил живота. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 349; Б, „Немири од вијека“: 203)
50. Дивљачки начин живота, без плана и предвиђања, без свести о заједници и без поштовања другог човека и себе у њему, протеже се далеко и дубоко у времену и простору. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 355; Б, „Немири од вијека“: 203)
51. За неке наше људе. Кад имају један посао пред собом, они готово никад не мисле како би га најбоље и најбрже урадили, него што се може поводом њега о себи и другима казати. (А, „Слике, призори, расположења“: 360; Б, „Немири од вијека“: 204)
52. Он је био од оних људи који не треба да живе без одређених дужности и утврђених веза у животу. (А, „Слике, призори, расположења“: 366–367; Б, „Немири од вијека“: 204)
53. За људе као што је он не би било тешко створити рај на земљи. Требало би само да онај тренутак после купање а пре доручка траје непомућен двадесет и четири сата, и он би био миран и срећан. (А, „Слике, призори, расположења“: 367; Б, „Немири од вијека“: 204)
54. Обојица пате од једне у основи својој исте, а по свом виду потпуно супротне страсти. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 367; Б, „Немири од вијека“: 204)
55. Кад је у питању разговор, ја познајем две врсте људи око нас. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 368; Б, „Немири од вијека“: 204–205)
56. Тако је то. У тим тако природним и једноставним а потпуно неразумљивим љубавним историјама нема правде ни суда, али има – казне. (А, „Слике, призори, расположења“: 375; Б, „Немири од вијека“: 206)
57. Песма младости. – Горко и тамно, како само у младости може бити, на једној тачки, у једном минути младости. Никад да нам покаже правац и означи циљ. Горко, горко и тамно. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 375; Б, „Немири од вијека“: 206)
58. Код нашег човека, кад заима или кад мисли да је чврсто засео на власт, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 397; Б, „Немири од вијека“: 206–207)
59. Можда су, у себи, најстрашнији они људи који изгледају насмејани и ведри, причала и шалције. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 399; Б, „Немири од вијека“: 206–207)

60. Има међу нашим „интелектуалцима“ и таквих који у многоме личе на београдске дућане. (А, „Слике, призори, расположења“: 403–404; Б, „Немири од вијека“: 207–208)
61. Човек који изгледа уман и дубок дух. Све се чини да ће сад, ево, казати нешто паметно, ново и необично. Али ништа. Таквог га знам четрдесет година. (А, „Слике, призори, расположења“: 406; Б, „Немири од вијека“: 208)
62. Један старац говори. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 407–408; Б, „Немири од вијека“: 208)
63. Како године пролазе, наше задивљено чуђење пред појавама око нас бива све дубље, све чистије. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 433–434; Б, „Немири од вијека“: 209–210)
64. Он је највише патио од урођене, луде и неизлечиве потребе да живи у сталној и непоремећеној хармонији са свим и сваким око себе. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 441; Б, „Немири од вијека“: 210)
65. Он је живо желео да страни и непознати људи које срета на улици имају радосна или бар мирна и задовољна лица, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 441–442; Б, „Немири од вијека“: 210–211)
66. Чудан је то човек био. У животу је стрепео од свега, од звонцета на вратима [...] Живео је уплашен. Само се смрти није бојао. И то нимало. И тако је умро. (А, „Слике, призори, расположења“: 443–444; Б, „Немири од вијека“: 211)
67. Ја и сада примећујем и посматрам ствари и ликове око себе, они ме још привлаче, али на други начин: не стога што их желим и што су ми потребни, него по томе каква осећања у мени изазивају и шта о њима могу да мислим. (А, „Слике, призори, расположења“: 449; Б, „За писца“: 333)
68. Шта је то што ме тишти и пече до неподношљивог бола. Ништа. [...] Нешто што ни данас није могуће тачно означити ни изразити, али што пече и боли и убија животну радост и живот сам. (А, „Слике, призори, расположења“: 451–452; Б, „Немири од вијека“: 211)
69. Тога човека би, кад умре, требало покопати, заједно са целом замршеном причом његовог живота, дубоко, негде на далекој планинској ледини, а затим поравнати и добро угазити земљу над њим [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 452; Б, „Немири од вијека“: 212)
70. Ја бих могао с правом казати да сам век свој провео у књижевном послу, узимајући ту реч у најширем смислу. И онда кад сам мало писао, ја сам био са обе ноге у књижевности. (А, „Слике, призори, расположења“: 456; Б, „За писца“: 332)
71. Нико од нас не зна шта је од онога што доживљујемо и запажамо стварно и стално, а шта споредно и пролазно, шта бледи и нестаје заувек, а шта остаје живо, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 456–457; Б, „За писца“: 332–333)
72. И пре сам патио. И пре сам се ноћу будио проклињући своје нагоне и поступке, и болно желећи да избришем оно што се избрисати не да, и да будем онакав какав нисам и не могу бити. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 463; Б, „За писца“: 332–333)

73. Разлика између живота људи који су рођени на обалама топлих мора и који живе поред мора и од мора, и оних који су угледали свет на копну, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 470; Б, „Немири од вијека“: 212)
74. У том свету пред мојим очима све пати. Не само људи и сви живи створови, и цвеће, и дрвеће, него и мртве ствари; све пати од стида и туге што није оно и онакво какво би требало да је, или што није оно што је некад било. (А, „Слике, призори, расположења“: 480; Б, „Немири од вијека“: 212–213)
75. У детињству ми све људе делимо на своје и туђе, а међу својима на деражљиве и попустљиве и недеражљиве и строге; [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 481; Б, „Немири од вијека“: 213)
76. Увек крив и свима дужан. Целог живота ме прати то мучно осећање и нагони ме на уступке и заводи на поступке који само проширују број мојих кривица и увећавају моје дугове. (А, „Слике, призори, расположења“: 484; Б, „Немири од вијека“: 213)
77. Натпис на гробу. Живећи у вашем свету, ја сам све до поткрај живота сачувао изглед мирна, сигурна, мање – више срећна живота. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 519; Б, „Немири од вијека“: 213–214)
78. У нас је мали број људи који решење својих главних животних питања очекују однекуд споља, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 523; Б, „Немири од вијека“: 214)
79. Многи наши људи носе у себи наслеђен комплекс одметника и страдалника, [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 524; Б, „Немири од вијека“: 214)
80. Таки људи тешко подносе постојање оног што људи називају – чињеница. (А, „Слике, призори, расположења“: 539–540; Б, „Немири од вијека“: 214)
81. Да ли су ово мисаона бића? Створења са људском душом? [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 539–546; Б, „Немири од вијека“: 215)
82. Бивало је тако тешких тренутака да сам тражио утехе и олакшања и у томе што сам говорио сам себи да то не патим ја, него моја свест о патњи. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 568; Б, „Немири од вијека“: 215)
83. Набројиле су се године и њихова тежина почиње да се осећа. Као у доба пубертета не могу да нађем праву страну. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 569; Б, „Немири од вијека“: 215–216)
84. Ја желим да будем непознат и заборављен, са истим жаром и истом болном осетљивошћу са којом други желе да буду гласовити и славни. (А, „Слике, призори, расположења“: 569; Б, „Немири од вијека“: 216)
85. Толико је мој положај у свету неприродан, у толикој су опреци оно што мислим кад сам сам и оно што радим и говорим кад сам са људима [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 569–570; Б, „Немири од вијека“: 216–217)
86. Ако нас ништа друго нису научили скупи живот и бурне многе године, једно јесу: да се праштамо. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 570; Б, „Немири од вијека“: 217)

87. *Неефикасност* човека динарског типа! [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 571; Б, „Немири од вијека“: 217; истакао И. А.)
88. Настојим да се сетим да ли је икад било време кад сам био потпуно безбрижан и слободан, кад сам учествујући у разговорима и забавама, био заиста сав у њима [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 571; Б, „Немири од вијека“: 218)
89. Не само са познатим људима, не само када је реч о јавним, општим или деликатним пословима, него и кад сам међу непознатим светом [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 571–572; Б, „Немири од вијека“: 218)
90. Као песма.
Безимене мелодије људског хода и говора и шума ветра, воде и лишћа допиру до мене кроз отворен прозор и кидају глуву таму неодређених ноћних сати. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 572; Б, „Немири од вијека“: 219)
91. Ја нисам способан да себе сагледавам ни у целини ни у појединостима, чак ни тренутно. [...] (А, „Слике, призори, расположења“: 572; Б, „Немири од вијека“: 219)

ИЗВОРИ

Архивски извори

А) Лични фонд Иве Андрића (Архив САНУ), Историјска збирка, обједињујућа сигнатура 14433

1. *Записи – Марсељ, Ница, Женева – 1927–1931*; сигн. IA 347.
2. *Записи – Београд, 1937–1938*; сигн. IA 348.
3. *Записи: Бесаница (Несаница) – 1937–1938*; сигн. IA 349.
4. Рукописни запис „Путујући некад по Немачкој...“; 1939; IA 350:
5. Запис „Мај месец 1944. године...“; сигн. IA 351.
6. *Знакови – Зелена свеска, 1968*; сигн. IA 352.
7. *Знакови – Зелена бележница, 1973*; сигн. IA 353.
8. „Немир“; сигн. IA 354.
9. *Знакови (Записи)*, нотес без корица; сигн. IA 355.
10. „Не знам када и како се јавила та помисао у мени“; сигн. IA 356.
11. „[Болесницима су посете драге...]“; сигн. IA 357.
12. „Ноћ у Сарајеву“; сигн. IA 358.
13. „[Угојеност је код човека увек помало болесна...]“; сигн. IA 359.
14. „[Поподне мартовског дана...]“; сигн. IA 360.
15. Рукописни фрагмент „[У црвеном лицу два жарка и црна ока...]“; сигн. IA 361.
16. Рукописни фрагмент „[Један мршав блед човек...]“; сигн. IA 362.
17. Рукописни фрагмент „[Какав је то ветар?]“; сигн. IA 363.
18. Рукопис и дактилотекст „[Они нису имали снаге да остваре тај свет...]“; сигн. IA 364.
19. Дактилотекст „Са периферије“; сигн. IA 365.
20. *Знакови поред пута – 1970*, дактилотекст са осам фрагмената; сигн. IA 366.
21. Фрагмент „Тамно место на почетку свих наших сећања“; сигн. IA 367.
22. Дактилотекст „Ноћ у Сарајеву“; сигн. IA 368.
23. Фрагмент у рукопису и дактилотексту „[Спава човек тврдо...]“; сигн. IA 369.
24. Дактилотекст са народним стиховима „Гором језде кићени сватови“ и фрагментом „[Сваки онај који је у свом животу гледао смрти...]“; сигн. IA 370.
25. „Материјал за *Знакове*“, бележница; сигн. IA 371.
26. (*Записи*), из бележнице наранцастих корица; сигн. IA 372.
27. Запис „[Једна велика грађевина...]“; сигн. IA 373.
28. Две верзије фрагмента „[Шта је приповетка?]“; сигн. IA 374.
29. Рукопис и дактилотекст фрагмената „[Тешко се издижемо изнад својих истинских или уображених болова...]“, „[Један говорник...]“, „[Аветињски сед и изнурен човек...]“; сигн. IA 375.
30. Рукопис и дактилотекст фрагмената: „[Каква је веза између нашег вида и слуха...]“, „[Каква је веза између нашег вида и слуха]“, „[Безимени предео]“, „[И свет појава око мене]“, „[Ја не путујем по овој земљи]“, „[Писац који дочека старост]“; сигн. IA 376.
31. Фрагменти „Разговор са једним покојником“, „[Коме се, ма и само тренутно и делимично, указала истинска људска судбина...]“, „[Између нас и нашег тела постоји и увек је постојао грдан неспоразум]“; сигн. IA 377.
32. Фрагменти „[Како се године множе...]“, „[Има тренутака када су за мене и вода и ватра једно исто...]“, „[Слушао сам Моцарта...]“, „[Дозив хорне на почетку Брамсовог концерта...]“, „[И нека моја реч буде чиста од изворишта свог...]“, „[Нико од нас не може да упозна овај свет...]“, „[Четири танка и ударца која не значе још ништа]“; сигн. IA 378.

33. Фрагменти: „[Шта је то што у мозговима неких људи изазива нељудска жеља]“, „[И цео тај предео почиње да се покреће]“, „[Смрт оних који су нам блиски]“, „[Оловно поподне кишовитог летњег дана]“; сигн. IA 379.
34. Фрагменти: „[Сваки разговор о смрти мене уозбиљи]“, „[У питању су овде адверби (прилози)...]“, „[Кад већ разговарамо о речима и језику...]“; сигн. IA 380.
35. Фрагменати „Жртва“, „[Retif de la Breton је било mišljenje da bi trebalo...]“, „[Један од многих видова Матавуљевог реализма...]“, „[Уз помоћ јаке концентрације, богатог искуства...]“; сигн. IA 381.
36. (*Записи о Шпанији*), сигн. IA 382.
37. „[До јуче је било је мргодно и кишовито време...],“; сигн. IA 383.
38. (*Записи о болести и болесницима*), сигн. IA 384.
39. *Чекање* (фрагменти); сигн. IA 385.
40. Исписи из бележнице за *Знакове*, сигн. IA 386.
41. Рукопис фрагмента „[Љубав то је дивна, лакокрила птица која се не да ухватити]“ и још један рукописни запис; сигн. IA 387.
42. Рукописи фрагмената „[Не знам да ли се и другима дешава исто што и мени]“, „[Ово је најнижа тачка до које човек може да падне]“ и др.; сигн. IA 388.
43. *Знакови поред пута (1928–1941)*, припремни материјал; сигн. IA 389.
44. *Знакови поред пута* (објављено у *Сабраним делима* 1976), концепт; сигн. IA 390.
45. *Знакови поред пута* (објављено у *Сабраним делима* 1976), оригинал; сигн. IA 391.
46. Дупливати *Знакова*; сигн. IA 392.
47. *Знакови поред пута*, ксерокс-копија дактилотекста; сигн. IA 393.

Б) Библиотечки фонд из Спомен-музеја Иве Андрића

48. Милош Црњански. *Света Војводина*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1919; сигн. IV–609.
49. Милош Црњански. *Књига о Немачкој*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1931; сигн. IV–611.
50. Милош Црњански. *Конак: драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге: у пет слика*, Београд / Суботица: Минерва, 1958; сигн. IV–608.
51. Милош Црњански. *Итака и коментари*, Београд: Просвета, 1959; сигн. IV–2539.
52. Милош Црњански. *Лирика. Проза. Есеји*. Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга, 1965; сигн. IV–2607/1.
53. Милош Црњански. *Србија. Сеобе. Ламент над Београдом*, Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга, 1965; сигн. IV–2607/2.
54. Милош Црњански. *Роман о Лондону I–II*, Београд: Нолит, 1971; сигн. IV–2518/1–2.
55. Милош Црњански. *Лирика. Проза. Есеји*, Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга, 1972; сигн. IV–2343/1.
56. Милош Црњански. *Србија. Сеобе. Ламент над Београдом*, Нови Сад / Београд: Матица српска / Српска књижевна задруга, 1972; сигн. IV–2343/2.
57. Никола Милошевић. *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга, 1970; сигн. IV–2590.
58. Miloš Crnjanski. *Tri poete*, Beograd: Prosveta, 1965; sign. IV–494.
59. Miloš Crnjanski. *Seobe. Sabrana dela*, knj. II–III, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/2–3.
60. Miloš Crnjanski. *Poezija. Sabrana dela*, knj. IV, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/4.
61. Miloš Crnjanski. *Proza. Sabrana dela*, knj. V, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/5.

62. Miloš Crnjanski. *Putopisi*. Sabrana dela, knj. VI, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/6.
63. Miloš Crnjanski. *Kod Hiperborejaca*. Sabrana dela, knj. VII–VIII, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/7–8.
64. Miloš Crnjanski. *Drame*. Sabrana dela, knj. IX, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/9.
65. Miloš Crnjanski. *Eseji*. Sabrana dela, knj. X, Beograd / Novi Sad / Zagreb / Sarajevo: Prosveta / Matica srpska / Mladost / Svjetlost, 1966; sign. IV–2517/10.

В) Фонд Задужбине Иве Андрића

66. Рукопис „Лице земље“ (из *Знакова поред пута*), сигн. 53.
67. Рукопис „Шуме, реке и мора“ (из *Знакова поред пута*), сигн. 63.
68. Рукопис записа „Некад упоредо са свршетком Првог светског рата“, сигн. 73.
69. Рукопис „Сунце, ветар и киша“ (из *Знакова поред пута*), сигн. 80.
70. Рукопис „Рано јутро“ (из *Знакова поред пута*), сигн. 81.
71. Рукопис из *Знакова поред пута*, сигн. 82.
72. Рукопис са „Сунцем и без њега“, сигн. 83.
73. Рукопис из *Знакова поред пута* [„Парк на периферији...“ и др. фрагменти], сигн. 89.
74. Бележница *Jeger*, сигн. 91.
75. Рукопис [„То су као неке маргиналије“] и др. записи из *Знакова поред пута*, сигн. 100.
76. Рукопис фрагмената из *Знакова поред пута*: [„Видици се бистре и шире...“] и др., сигн. 105.

Штампани извори⁵⁹¹

77. Андрић 1925: „Знакови поред пута“. *Glasnik saveza trezvene mladeži*, god. V, br. 9–12, str. 136–137.
78. Андрић 1976: Иво Андрић. *Шта сањам и шта ми се догађа*. Приредио Петар Џацић. Београд: Просвета.
79. Андрић 1976/11: Иво Андрић. *Ex Ponto. Немири. Лирика*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 11. Приредили Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založba Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
80. Андрић 1976/16: Иво Андрић. *Знакови поред пута*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 16. Приредили Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založba Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
81. Андрић 1981/2: Иво Андрић. *Травничка хроника*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 2. допуњено издање, приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založba Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
82. Андрић 1981/4: Иво Андрић. *Проклета авлија*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 4. Приредили Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна založba Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.

⁵⁹¹ Ради прегледности биће дати прво извори на ћирилици, а потом на латиници. Исти принцип примењиван је у списку литературе и списку скраћеница.

83. Андрић 1981/7: Иво Андрић. *Јелена, жена које нема*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 7. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
84. Андрић 1981/8: Иво Андрић. *Знакови*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 8. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
85. Андрић 1981/11: Иво Андрић. *Ex Ponto. Немири. Лирика*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 11, допуњено издање. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград, 1981.
86. Андрић 1981/12: Иво Андрић. *Историја и легенда*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 12. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
87. Андрић 1981/13: Иво Андрић. *Уметник и његово дело*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 13. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
88. Андрић 1981/16: Иво Андрић. *Знакови поред пута*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. 16, допуњено издање. Приредили, Вера Стојић, Петар Џацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић. Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, Побједа – Титоград.
89. Андрић 2012: Иво Андрић. *Сабране приповетке*. Прир. Женета Ђукић-Перишић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
90. Андрић 2017: Иво Андрић. „Мали нотес-блок 1929–1930“. Приредила Биљана Ђорђевић Мироња. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 34, стр. 51–91.
91. Андрић 2018: Иво Андрић. „Записи – Марсель, Ница, Женева (1927–1931)“. Приредила Биљана Ђорђевић Мироња. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 35, стр. 9–52.
92. Андрић 2018/10: Иво Андрић. *Приповетке (1961 – 1975). Критичко издање дела Иве Андрића*, књ. 10. Приредила Милица Ђуковић. Београд: Задужбина Иве Андрића.
93. Андрић 2019/13: Иво Андрић. *Ex Ponto. Критичко издање дела Иве Андрића*, књ. 13. Приредила Јана Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића.
94. Андрић 2019/14: Иво Андрић. *Немири. Критичко издање дела Иве Андрића*, књ. 14. Приредио Милан Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића.
95. Андрић 2019/15: Иво Андрић. *Лирика. Критичко издање дела Иве Андрића*, књ. 15. Приредио Милан Потребих. Београд: Задужбина Иве Андрића.
96. Андрић 2021: Иво Андрић. *Знакови поред пута*. Текст тематизовао Радоман Рацо Станишић. Београд: Јасен.
97. Андрић 2022: Иво Андрић. „Знакови – Зелена свеска“. Приредила Биљана Ђорђевић Мироња. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 39, стр. 9–50.
98. Бодлер 1975: Шарл Бодлер. *Цвеће зла. Париски сплин. О песничкој уметности*. Превели Бранимир Живојиновић и Борислав Радовић. Београд: Српска књижевна задруга.
99. Винавер 2012: Станислав Винавер. *Рани радови*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник: Завод за уџбенике.

100. Елиот 2022: Томас Стерн Елиот. *Пуста земља*. Превео Леон Којен. Београд: Чигоја
101. Монтењ 2013: Мишел де Монтењ. *Огледи*. Књига прва. Превела Изабела Константиновић. Београд: СКЗ.
102. Монтењ 2017: Мишел де. *Огледи*. Књига друга. Превела Изабела Константиновић. Београд: СКЗ.
103. Монтењ 2020: Мишел де Монтењ. *Огледи*. Књига трећа. Превела Изабела Константиновић. Београд: СКЗ.
104. Розанов 2018: Василиј Розанов. *Последње лииће (избор)*. Тамни лик. Превела Мирјана Грбић. Београд: Логос.
105. Црњански 1919: Милош Црњански. *Лирика Итаке*. Београд: С. Цвијановић.
106. Црњански 1966: Милош Црњански. *Поезија*. Сабрана дела, књ. 4. Београд: Просвета.
107. Црњански 1999а: Милош Црњански. „За слободни стих“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, стр. 24–30.
108. Црњански 1999б: Милош Црњански. „Послератна књижевност“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, стр. 87–111.
109. Црњански 1999в: Милош Црњански. „Иво Андрић: *Ex Ponto*“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, стр. 273–278.
110. Црњански 1999г: Милош Црњански. „Иво Андрић“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, стр. 279–281.
111. Црњански 2000: Милош Црњански. „Преписка. Писма Милоша Црњанског Иви Андрићу“. Прир. Биљана Ђорђевић. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 16, стр. 39–96.
112. Црњански 2021: Милош Црњански. *Све песме Милоша Црњанског*. Прир. Надежда Пурић Јовановић. Младеновац: Пресинг.
113. Црњански 2022: Милош Црњански. *Преписка*, књ. 1. Прир. Миливој Ненин, Ранко Поповић, Горана Раичевић. Задужбина Милоша Црњанског: Catena mundi.
114. Шамфор 1914: Шамфор. *Мисли и максиме*. Превела Јелена В. Ђоровић. Београд: С. Б. Цвијановић.
115. Andrić 1927: Ivo Andrić. „Misao u šumi“. *Istarska riječ: tjednik za pouku, gospodarstvo i politiku istarskog naroda*, god 5, 14. april, str. V.
116. Benjamin 2010: Valter Benjamin. *Izabrana dela I. Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo. O fotografiji i umetnosti*. Preveo Jovica Aćin. Beograd: Službeni glasnik.
117. Benjamin 1016: Valter Benjamin. *Slike koje misle*. Preveo Jovica Aćin. Beograd: Bukfal E. O. N., 2016.
118. Kolridž 2017: Samjuel Tejlor Kolridž. *Tri poeme: Pisma o starom mornaru – Kublaj-kan – Kristabela*. Prevod i tumačenje Dragan Purešić. Beograd: Mali vrt, 2017.
119. Mallarmé 1985: Stefan Mallarmé. *Poezija*. Preveo Kolja Mićević. Beograd: Nolit.
120. Mišo 1976: Anri Mišo. *Moji posedi*. Preveo Jovan Hristić. Beograd: Nolit.

121. Rilke 1969: Rajner Marija Rilke. *Devinske elegije. Soneti posvećeni Orfeju*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Rad, 1969.
122. Rozanov 2005: Vasilj Vasiljevič Rozanov. *Osamljenosti*. Prevela Lidija Subotin. Beograd: Dereta.
123. Šar 2001: Rene Šar. *Bes i tajanstvo*. Preveo Jovan Hristić. Beograd: Paideia.
124. Šonagon 2010: Sei Šonagon. *Zapisi pred san*. Preveli Katarina Popović i Flavio Rigonat. Beograd: LOM.

ЛИТЕРАТУРА

125. Албахари 2017: Давид Албахари. *Проза о прози: Фрагменти о краткој причи*. Приредио Драган Бабић. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
126. Алексић 2019: Јана Алексић. „Напомене о Андрићевој збирци *Ex Ponto*“. *Ex Ponto. Критичко издање Дела Иве Андрића*, књ. 13. Приредила Ј. Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића, 275–289.
127. Алексић М. 2019: Милан Алексић. „Напомене о Андрићевој збирци *Немири*“. *Немири. Критичко издање Дела Иве Андрића*, књ. 14. Приредио М. Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића, 158–200.
128. Атанасијевић 2001: „Божидар Кнежевић“. *Мисли*. Б. Кнежевић. Приредили Петар Лалић, Бранко Рајшић. Уб: Завичајно коло, стр. XV–XLV.
129. Аћамовић 2016: Бојана Аћамовић. „Ослобађање стиха у певању модерног човека. Тенденције и околности развоја слободног стиха у Америци и Србији“. *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 28. 3. 2015. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2. 273–282.
130. Аћамовић 2018: Бојана Л. Аћамовић. *Поезија Волта Витмана у контексту књижевне авангарде у Србији*. Дисертација доступна на е-адреси: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/10632/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>.
131. Барт 2012: Ролан Барт. „Фрагменти љубавног говора“ (интервју). Превелела Светлана Самуровић. *Корац*, бр. 9–12, стр. 78–85.
132. Бартуловић 1920: Нико Бартуловић. „Разговори с душом“ (предговор). *Ex Ponto*. Београд: Издавачка књижарница С. Б. Цвијановића, 1920, стр. 5–16.
133. Бандић 1996: Милош И. Бандић. *Скупоцене пристрасности. Иво Андрић и мале књижевне форме*. Нови Сад: Прометеј.
134. Берг 2011: Михаил Берг. *Литературократија. Проблеми присвајања и прерасподеле власти у књижевности*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Службени гласник.
135. Бијелић 2014: Дивна Бијелић. *Порекло и теорија афоризма*. Нови Сад: ДИБ.
136. Бланшо 2004: Морис Бланшо. „Ниче и фрагментарно писмо“. Превела Ивана Велимировац. *Градац*, бр. 152–153, стр. 183–198.
137. Богдановић 1979: Милан Богдановић. „Иво Андрић: Пут Алије Берзелеза“. *Критички радови М. Богдановића*. Приредио Вук Крњевић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, стр. 51–56.
138. Брајовић 2014: Тихомир Брајовић. „Лирика Итаке: наслов, жанр, (по)етика“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд

– Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, стр. 157–164.

139. Варваец 2007: Стијн Варваец. „На границама цивилизоване Европе“. Аустроугарска текстуална колонизација Босне и Херцеговине (1878–1918)“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 39, стр. 90–127.
140. Винавер 1994: Станислав Винавер. „Црњански и критичари“. У: *Лирика Итаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, стр. 192–197.
141. Велш 2000: Волфганг Велш. *Наша постмодерна модерна*. Превела Бранка Рајлић. Нови Сад: Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
142. Владушић 2010: Слободан Владушић. „Тестаментарно и играјуће писање“. *Наслеђе*, бр. 16, стр. 9–19. Рад је доступан на е-адреси: <http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/izdavastvo/nasledje/brojevi/Nasledje16.pdf>
143. Вранеш 2017: Бранко Вранеш. *Крај модерног: витешки идеал у обликовању савременог српског и светског романа*. Дисертација је доступна на е-адреси: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9565/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>.
144. Вучковић 2011: Радован Вучковић. *Велика синтеза о Иви Андрићу*. Београд: Алтера – Ниш: Филозофски факултет.
145. Гзел 1956: Пол Гзел. *Огист Роден о уметности*. Превела Милица Црцарчевић. Београд: Просвета.
146. Горкий 1971: Максим Горкий. *Несвоевременные мысли*. Paris: Editions de la Seine.
147. Делић 2011: Јован Делић. *Иво Андрић, мост и жртва*. Нови Сад: Православна реч.
148. Делез 1998: Жил Делез. *Пруст и знаци*. Превео Иван Миленковић. Београд: Плато.
149. Делез 1999: Жил Делез. *Ниче и филозофија*. Превела Светлана Стојановић. Београд: Плато.
150. Дерида 1992: Жак Дерида. „Шта је поезија“. Превела Гордана Стојковић. *Поља: месечник за културу и уметност*, год. 38, бр 399, стр.123.
151. Дерида 2001: Жак Дерида. *Истина у сликарству*. Превео Спасоје Ђузулан. Никшић: Јасен.
152. Деретић 2007: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book.
153. Драшкић Вићановић 2016: Ива Драшкић Вићановић. „Недовршена (нон финито) форма“. *Проблем форме: зборник радова*. Ур. Ива Драшкић Вићановић, Дивна Вуксановић и др. Београд: Естетичко друштво, стр. 101–112.
154. Дрејн 2003: Џон Дрејн. *Увођење у Стари завет*. Превела Богдана Ђукић. Београд: Слио.
155. Ђорђевић Мироња 2018: Биљана Ђорђевић Мироња. „Дневник Иве Андрића“. *Дело Иве Андрића*. Ур. Миро Вуксановић. Београд: САНУ, 2018, стр. 115–128.
156. Ђорђевић Мироња 2022: Биљана Ђорђевић Мироња. „Знакови – Зелена свеска, 1968“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 39, стр. 9–15.
157. Ђурић 2003: Милош Н Ђурић. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
158. Живковић 1962: Драгиша Живковић. „Епско и лирско у делу Иве Андрића“. *Иво Андрић: зборник радова*. Ур. Војислав Ђурић. Београд : Институт за теорију књижевности и уметности, стр. 81–103.
159. Живојиновић 1962: Бранимир Живојиновић. „Иво Андрић и немачка књижевност“. *Иво Андрић*. Војислав Ђурић (ур.). Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, стр. 243–265.

160. Иванић 1980: Душан Иванић. „*Ex Ponto* Иве Андрића – питања успостављања основног текста“. *Књижевна историја*, бр. 47, стр. 377–389
161. Иванић 2018: Душан Иванић. „Уз Критичко издање Андрићевих дјела“. *Књижевна историја*, бр. 164, стр. 335–385.
162. Иванић 2019: Душан Иванић. „Уз Критичко издање дела Иве Андрића“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 36, стр. 195–210.
163. Игњатовић 2020: Душан Игњатовић. *Појам душе у платиновској и александријској ранохришћанској мисли (II–III в.)*. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Одјељење за друштвене науке.
164. Јанковић 1919: Милица Јанковић. „Иво Андрић: *Ex Ponto*“. *Мисао: књижевно-политички часопис*, 1919, бр. 1, стр. 65–75. Есеј је доступан на е-адреси: http://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_D4F5F5FDFD684EF03125D4F0FEDECF37-1919-B001.
165. Јаћимовић 2018: Слађана Јаћимовић. „Пишчева модерност и критичарски хоризонт очекивања – збирка *Лица Иве Андрића*“. *Дело Иве Андрића*. Ур. Миро Вуксановић. Београд: САНУ, стр. 129–
166. Јерков 1998: Александар Јерков. „Лирика Иве Андрића“ (предговор). *Лирика*. Иво Андрић. Сремски Карловци: Каирос, стр. 202–222.
167. Јерков 2014: Јерков, Александар. „*Писмо смрти* Бранка Ћопића“. *О Бранку Ћопићу: зборник сажетака*. Вишеград: Андрићев институт.
168. Јерков 2018: Александар Јерков. „Како је чика Јова појео Змаја: Од пребесине до маргинокритике: о улози тешке речи у стиху; о песничкој визији и поетици; о стварању, не само о чувању традиције; о култури сећања и о историји књижевности; о француској и српској поезији“. *Слободан Ж. Марковић – Човек институција*. Ур. А. Јерков, Д. Бошковић, Београд: Филолошки факултет, стр. 265–318.
169. Јерков 2020: Александар Јерков. „Уводна разматрања о Андрићу и Европи“. *Андрић и европске књижевности*, зборник радова са научног скупа одржаног 12. и 13. октобра 2019. у Андрићевом институту, Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, стр. 51–141.
170. Јеротић 2001: Владета Јеротић. „Мушкарац и жена“. *Мушкарац и жена: зборник*. Приредио Бојан Јовановић. Београд: Гутенбергова галаксија, стр. 21–40.
171. Јуван 2011: Марко Јуван. *Наука о књижевности у реконструкцији: увод у савремене студије књижевности*. Превела Миљенка Витезовић. Београд: Службени гласник.
172. Кабаси 2018: Николета Кабаси. „Сибе Миличић и италијански футуризам“. *ЈОСИП Сибе Миличић: време, простор, судбине, међународни интердисциплинарни зборник радова*. Уредиле Светлана Шеатовић Сања Роић. Београд: Институт за књижевност и уметност: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“; Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije, стр. 185–209.
173. Кнежевић 1931: Божидар Кнежевић. *Мисли*. Београд: Српска књижевна задруга.
174. Константиновић 2013: Изабела Константиновић. „О писцу Огледа“ (предговор). *Огледи*. Књига прва. Мишел де Монтењ. Превела И. Константиновић. Београд: СКЗ, стр. VII–XXVIII.
175. Крклец 1921: Густав Крклец. „Цвеће мастионице“. *Српски књижевни гласник*, књ. 2, бр. 6 (16. март), стр. 472–474.
176. Крстић 1999: Ненад Крстић. *Француска књижевност у српским преводима (1777–1843)*. Нови Сад: Светови.

177. Кушић 2020: Мирољуб Кушић. „Интарзија“. *Речник појмова ликовне уметности и архитектуре*, том II, Е–К. Београд: САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 310–311.
178. Латковић 1965: Видо Латковић. „О Горском вијенцу и досадашњим тумачењима појединих места у спеву“. *Горски вијенац, Луча микрокозма*. Петар II Петровић Његош. Просвета – Београд, Обод – Цетиње, Београд, стр. 219–229.
179. Левинас 1998: Емануел Левинас. *Међу нама: мислити-на-другог*. Превела Ана Моралић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
180. Левинас 2006: Левинас, Емануел. *Тоталитет и бесконачност: оглед о екстериорности*. Превео Спасоје Тузулан. Београд: Јасен, Службени лист СЦГ; Загреб: Деметра, 2006.
181. Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.
182. Маларме 1974: Стефан Маларме. „Криза стиха“. Превео Р. Константиновић. *Летопис Матице српске*, год. 150, књ. 414, св. 1, стр. 95–102.
183. Марјановић 2001: Кнежевићеве *Мисли*, они који 'буље у туђе мисли', и време разлаза мисли и афоризма“. *Мисли*. Б. Кнежевић. Приредили Петар Лалић, Бранко Рајшић. УБ: Завичајно коло, стр. I–XIII.
184. Марковић 2001: Радован Бели Марковић. „Пилуле зарад очовечења“. *Мисли*. Б. Кнежевић. Приредили Петар Лалић, Бранко Рајшић. УБ: Завичајно коло, стр. 170–173.
185. Миловић 1983: Јевто М Миловић. „Двије-три ријечи о цензури *Горског вијенца*“. *Стазе ка Његошу*. Титоград: НИО „Универзитетска ријеч“, стр. 295–297.
186. Мицић 1921: Љубомир Мицић. „Савремено ново и слућено сликарство“. *Зенит*, бр. 10, децембар, 1921, стр. 12–13.
187. Мицић 1922: Љубомир Мицић. „Зенит-манифест 1922“. *Зенит*, бр. 11, фебруар 1922, стр. 1.
188. Мојсиловић 2021: Мила Мојсиловић. „Сан о целовитости“. *Архитектура и урбанизам: часопис за просторно планирање, урбанизам и архитектуру*, бр. 52, стр. 57–64. Рад је доступан и на е-адреси: <https://drive.google.com/file/d/1-J4yfhD1ayMw9qErSqeQP27bDK5S4vnO/view>.
189. Ненин 2020: Миливој Ненин. „Књижевни *Књижевни Југ*“ (предговор). *Књижевни Југ I*. Миливој Ненин, Зорица Хацић (прир.). Нови Сад: Културни центар Војводине „Милош Црњански“: Архив Војводине. Фототипско изд.: Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, str. V–XXIV.
190. Ненин 2020а: Миливој Ненин. „О доследности и још понечем“. *Стењак Црњанског*. Нови Сад – Београд: Архив Војводине – Службени гласник, стр. 69–88.
191. Николић 2021: Снежана Николић. „Појам фрагментарности у књижевности и његова поетичка улога у делу Душана Марића“. *Појмовник упоредне књижевности 2: зборник радова*. Ур. Адријана Марчетић, Бојан Јовић, Београд: Институт за књижевност и уметност. 339–356.
192. Николић 2012: Часлав Николић. „Књижевност говори (у) друштву?“. *Савремено друштво и криза проучавања језика и књижевности*. Уредили Милош Ковачевић и Драган Бошковић. Крагујевац: ФИЛУМ, 233–241.
193. Ниче 1991: Фридрих Ниче. *Воља за моћ*. Превео Душан Стојановић. Београд: Дерета.
194. Ниче 1999: Фридрих Ниче. *Сумрак идола или Како се филозофира чекићем*. Превео Драгомир Перовић. Нови Сад: Светови.
195. Новаковић 2001: Јелена Новаковић. *Иво Андрић и француска књижевност*. Београд: Филолошки факултет: Народна књига.

196. Палавестра 1992: Предраг Палавестра. *Књига о Андрићу: књижевне теме X*. Београд: БИГЗ.
197. Палавестра 2019: Предраг Палавестра. „Андрићев духовни лик: поводом деведесетогодишњице рођења“. *50 година Међународног славистичког центра. Књ. 1, Велике теме српске књижевности: Научни састанак слависта у Вукове дане (1971–2019)*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Међународни славистички центар, стр. 443–450.
198. Пандуровић 1994: Сима Пандуровић. „Наша најновија лирика“. *Лирика Итаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, стр. 180–188.
199. Пантић 2018: Михајло Пантић. „Поезија Иве Андрића“. *Дело Иве Андрића*. Ур. Мирко Вуксановић. Београд: САНУ, стр. 67–80.
200. Парезанин 1921: Ратко Парезанин. „Иво Андрић“. *Мисао: књижевно-политички часопис*, књ. 5, св. 8, стр. 632–635.
201. Пауновић 2018: Александра Пауновић. „У тајанству света: оно чему се радује меланхолик“, *Филолог*, год. IX, бр. 18, стр. 382–398.
202. Петровић 2014: Предраг Петровић. „*Лирика Итаке*: између одисејевског и донкихотовског гласа“. *Милош Црњански: поезија и коментари: зборник радова*. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, стр. 178–188.
203. Пилиповић 2012: Јелена Пилиповић. „*Ex Ponto*: преображавање самоће у Андрићевим лирским записима и Овидијевим елегијама из изгнанства“. *Иво Андрић у српској и европској књижевности*. 2 / 41. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 15–17. IX 2011. Београд: Међународни славистички центар, стр. 239–248.
204. Пилиповић 2014: Јелена Пилиповић. *Locus amoris: дијалошко читање Сапфине поезије*. Београд: Научна КМД.
205. Потребих 2018: Милан Потребих. „Трагом Андрићеве стваралачке револуције у збиркама песама у прози *Ex Ponto* и *Немири*“. *Дело Иве Андрића, зборник радова*. Ур. Мирко Вуксановић. Београд: САНУ, стр. 97–114.
206. Потребих 2022: Милан С. Потребих. „Андрићеве пробе пера“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 39, стр. 89–99.
207. Проле 2013: Драган Проле. *Унутрашње иностранство: филозофска рефлексија романтизма*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
208. Радуловић 2021: Оливера Радуловић. „Светлост као знак поетичког идентитета Ива Андрића“. *Библија у српској књижевности*. Нови Сад: Фондација Група север, стр. 116–139.
209. Раичевић 2022: Горана Раичевић. *Агон и меланхолија. Живот и дело Милоша Црњанског*. Нови сад: Академска књига.
210. Рилке 2009: Рајнер Марија Рилке. *Огист Роден*. Прев. Небојша Здравковић. Београд: Службени гласник.
211. Сиоран 2014: Емил Сиоран. *Свеске*. Превео Бојан Савић Остојић. *Поља*, год. 65, бр. 489, стр. 44–65. Доступно и на е-адреси: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/11/489-10.pdf>.
212. Скерлић 1914: Јован Скерлић. „Шанфор. Књижевна студија.“ *Мисли и максиме*. Шамфор. Превела Јелена В. Ћоровић. Београд: С. Б. Цвијановић, стр. 5–56.
213. Снел 2014: Бруно Снел. *Откривање духа у грчкој филозофији и књижевности*. Превела Соња Васиљевић. Београд: Карпос.
214. Сонтаг 2012: Сузан Сонтаг. „Писање о себи“. Превела Милена Бабић. *Кораџи*, бр. 9–12, стр. 114–139.

215. Станишић 2021: Радоман Рацо Станишић. „Уместо увода“, „Медитативни фрагмент – врсте и структура“, „Остали типови фрагмената у медитативној прози“, „Медитативни фрагмент и друге врсте Андрићеве прозе“. *Знакови поред пута*. И. Андрић. Београд: Јасен, стр. 7–9, 11–27, 29–41, 43–49.
216. Стефановић 1914: Светислав Стефановић. „Стих или песма?“. *Босанска вила*, бр. 13/13, стр. 185–186. Рад је доступан и у дигиталном формату на е-адреси: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_B23ACC13C096C0AC62D73D55CF57B785-1912-07-B013-14.
217. Стојановић Пантовић 2016: Бојана Стојановић Пантовић. „Предговор“. *Јован Христић*. Приредила Б. С. Пантовић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 9–20.
218. Тартаља 1991: Иво Тартаља. *Пут поред знакова. Трагом Андрићевог стваралаштва*. Нови Сад: Матица српска.
219. Татаренко 2013: Ала Татаренко. „Како је све у вези, на свету: теорија суматраизма у књижевној пракси“. *Летопис Матице српске*, књ. 492, св. 1–2, јул–август, стр. 40–60.
220. Татаренко 2014: Ала Татаренко. „Поезија као исповест нове ере: суматраизам Милоша Црњанског“. *Милош Црњански: поезија и коментари, зборник радова*. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, стр. 292–309.
221. Тодоровић 2022: Предраг Тодоровић. *Зенитодадаизам у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
222. Томашевић 1995: Бошко Томашевић. „Песништво као фрагмент фрагментарног тоталитета“. *Багдала: часопис за књижевност уметност и културу*, год. 37, бр. 422/423 (октобар–децембар), стр. 422–423.
223. Томић 2012: Лидија Р. Томић. „Андрићево експресионистичко наслеђе“. *Иво Андрић у српској и европској књижевности*. 2 / 41. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 15–17. IX 2011. Београд: Међународни славистички центар, стр. 143–149.
224. Томић 2018: Лидија Томић. „Знакови поред пута – пут кроз знакове Андрићевог стваралаштва“. *Дело Иве Андрића*. Ур. Мирко Вуксановић. Београд: САНУ, стр. 141–153.
225. Тутњевић 2019: Станиша Тутњевић. „Парцијални приступ“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 36, стр. 211–235.
226. Ћопић 1985: Ћопић, Бранко. *Бојовници и бјегунци*. Сарајево: Свјетлост.
227. Удовички 1982: Иванка Удовички. *Књижевни критичар Милан Кашанин*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
228. Фридрих 2003: Хуго Фридрих. *Структура модерне лирике: од средине 19. века до средине 20. века*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.
229. Хајдегер 2003: Мартин Хајдегер. *Путни знакови*. Превео Божидар Зеџ. Београд: Плато.
230. Хејстад 2018: Уле Мартин Хејстад. *Културна историја душе*. Превела Јелена Лома. Лозница: Карпос.
231. Хефе 2008: Отфрид Хефе Агон. „*Savoir vivre*. Умеће живљења“. У преводу Бранке Ристе-Јовановић. *Зенит: магазин за књижевност, уметност, филозофију*, год. III, бр. 8, стр. 45–47.
232. Христић 1960: Јован Христић. „Забелешке о пукотинама“. *Летопис Матице српске*, књ. 385, св. 5, стр. 423–426.
233. Христић 1965: Јован Христић. „Облици писаног песништва“. *Књижевност*, год. XX, св. IV (април), стр. 269–296.

234. Цацић 1976: Петар Цацић. „Поговор“. *Шта сањам и шта ми се догађа*. И. Андрић. Београд: Просвета, стр. 123–128.
235. Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси *Лирике Итаке*“. *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица
236. Шеатовић 2019: Светлана Шеатовић. „Осврт на Начела критичког издања и примену у Првом колу Критичког издања дела Иве Андрића“. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 36, стр. 236–250.
237. Шутић 1998: Милослав Шутић. *Ветар и меланхолија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
238. Шутић 2007: Милослав Шутић. *Златно јагње. У видокругу Андрићеве естетике*. Београд: Чигоја штампа.
239. Ado 2016: Pjer Ado. *Unutrašnja tvrđava. Uvod u delo Samom sebi Marka Aurelija*. Prevela Olja Petronić. Beograd: Fedon.
240. Adorno 2002: Teodor Adorno. *Minima Moralia. Refleksije iz oštećenog života*. Preveo Aleksa Buha. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
241. Aćin 2005: Jovica Aćin. „Čitanje nečitljivog. Derida bi da svedoči za Celana“. U: *Glas i pismo. Žak Derida u odjecima*, zbornik radova. Prir. Petar Bojanić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 45–50.
242. Aćin 2010: Jovica Aćin. „Zapisi povodom Valtera Benjamina“. *Izabrana dela I. Jednosmerna ulica. Berlinsko detinjstvo. O fotografiji i umetnosti. V. Benjamin*. Prev. J. Aćin. Beograd: Službeni glasnik, str. 343–371.
243. Aćin 2016: Jovica Aćin. „Misliopisi Valtera Benjamina ili slike koje misle.“ *Slike koje misle. V. Benjamin*. Prev. J. Aćin. Beograd: Bukfal E. O. N., str. 7–11.
244. Bataille 1929: Georges Bataille. “Informe”, *Documents* 7 (December 1929): 382.
245. Bart 2004: Rolan Bart. *Svetla komora. Nota o fotografiji*. S francuskog preveo Mirko Radojčić. Beograd: Rad.
246. Bartulović 1918: Niko Bartulović. „Razgovori s dušom“ (predgovor). *Ex Ponto*. Ivo Andrić. Zagreb: Književni Jug, str. 5–15.
247. Baura 1970: Sesil Moris Baura. *Nasleđe simbolizma. Stvaralački eksperiment*. Preveo Dušan Puvačić. Beograd: Nolit.
248. Bahtin 1989: Mihail Bahtin. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
249. Bašić, Ante. *Andrićevo svetlo iznad puta*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
250. Begić 1960: Begić, Midhat, „Ivo Andrić: *Lica*“, *Izraz*, br. 9, septembar 1960, str. 211–216.
251. Belsi 2010: Katrin Belsi. *Poststrukturalizam. Sasvim kratak uvod*. Preveo Zoran Milutinović. Beograd: Službeni glasnik.
252. Berlin 2012: Isaija Berlin. *Koreni romantizma*. Preveo Branimir Gligorić. Beograd: Službeni glasnik.
253. Blanšo 1977: Moris Mlanšo. „Suštinska samoća“. Preveli G. Stojković Badnjarević, A. Badnjarević. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 23, br. 220/221, str. 13–14.
254. Blanšo 2012: Moris Blanšo. „Beskonačni razgovor. Uvodna beleška“. Preveo Bojan Savić Ostojić. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, br. 413, str. 83–84.
255. Blanšo 2022: Moris Blanšo. *Korak (ne) na onu stranu*. Preveli Maja Bajić i Nemanja Mitrović. Novi Sad: Akademska knjiga.
256. Bloch 1981: Ernest Bloch. *Princip nada. Prvi svezak*. Preveo Hrvoje Šarenić. Zagreb: Naprijed.

257. Brain 2007: Robert M. Brain, 'The Romantic Experiment as Fragment'. *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science*. Robert M. Brain, Robert S. Cohen and Ole Knudsen, eds. Dordrech: Springer.
258. Brajović 2022: Tihomir Brajović. *Tumačenje lirske pesme*. Novi Sad: Akademska knjiga.
259. Buha 2002: Aleksa Buha. „Uz Adornove Minima Moralia“. *Minima Moralia. Refleksije iz oštećenog života*. T. Adorno. Preveo Aleksa Buha. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 303–315.
260. Compagnon 1980: Antoine Compagnon. „Eloge des sirènes“. *Critique*. Minuit. n° 396, mai 1980, pp. 457–473.
261. Devide, Moris 2020: Vladimir Devide, Ivan Moris. „Pogovor“. *Zapisi pred san*. S. Šonagon. Beograd: LOM, str. 162–167.
262. Derida 1975: Žak Derida. „Kraj knjige i početak pisma.“ Preveo Jovica Aćin. *Ulaznica*, god. 9, br. 46–47, str. 84–104.
263. Derida 1976: Žak Derida. *O gramatologiji*. Prevela Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1976.
264. Derida 1989: Žak Derida. *Glas i fenomen. Uvod u problem znaka u Huserlovoj metodologiji*. Preveo Zoran Janković. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS.
265. Derida 1990: Žak Derida. *Bela mitologija*. Izbor i prevod Miodrag Radović. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo, 1990.
266. Derida 1991: Žak Derida. „Pedeset dva aforizma“. *Polja*, br. 394, str. 449–450.
267. Derida 1992: Žak Derida. „Šta je poezija?“. *Polja*, god. 38, br. 399, str. 123.
268. Derida 2005: Žak Derida. „Fragmenti“. Prevela Sanja M. Bojanić. *Glas i pismo. Žak Derida u odjecima*. Petar Bojanić (prir.) Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 13–28.
269. Derida 2005a: Žak Derida. „Nepravovremeni aforizam“. Prevela Sanja Todorović. *Teatron: publikacija za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, br. 133, str. 53–64. Tekst je dostupan na e-adresi: <https://teatroslov.mpus.org.rs/izdanja.php>.
270. Derida 2014: Žak Derida. *Cirkumfesijska*. Preveo Mario Kopic. Dostupno na: <https://darkocvijetic.blogspot.com/2014/07/cirkumfesijska-o-majci-jacques-derrida.html>.
271. Derida 2014a: Žak Derida. *Ludilo nad mišljenjem* (Razgovarao François Ewald). Preveo Mario Kopic. Dostupno na: <https://www.tacno.net/kultura/ludilo-nad-misljenjem-derida/>.
272. Derrida 1980: Jacques Derrida. „La loi du genre“. *Glyph VII*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 176–201. Ecej je dostupan na e-adresi: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>.
273. Derrida 1992: Jacques Derrida. *Acts of literature*. Edited by Derek Attridge. New York, London: Routledge. Knjiga je dostupna na e-adresi: https://monoskop.org/images/9/9a/Derrida_Jacques_Acts_of_Literature_1992.pdf.
274. Diderot 1721: Denis Diderot. *Salons*, tom II. https://books.google.rs/books?id=vLYDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.
275. Diels 1983: Hermann Diels. *Predsokratovci: fragmenti*. Predgovor napisao i predgovore preveo Branko Bošnjak. Zagreb: Naprijed.
276. Dionisotti 1997: Ana Carlotta Dionisotti. „On fragments in classical scholarship“. *Collecting Fragments*. Ed. G. W. Most. 1–33. Rad je dostupan na e-adresi: https://www.academia.edu/102233112/On_fragments_in_classical_scholarship.
277. Đukić Perišić 2012: Ženeta Đukić Perišić. *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademska knjiga.
278. Eko 2015: Umberto Eko. *O književnosti*. Prevela Milana Piletić. Beograd: Vulkan.

279. Finsk 2022: Kristofer Finsk. „Zajednica pisanja“. Prevela Tijana Tropin. *Korak (ne) na onu stranu*, M. Blanšo. Novi Sad: Akademska knjiga, str. 5–14.
280. Fetscher 2010: Justus Fetscher. „Tendency, Disintegration, Decay. Stages of the Aesthetics of the Fragment from Friedrich Schlegel to Thomas Bernhard“. *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*. Edited by Anke Finger, Danielle Follett. Baltimore/Maryland: Johns Hopkins, p. 52–71.
281. Flax 1991: Jane Flax. *Thinking Fragments – Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Colltemporary West*, University of California Press, Berkeley, Dostupno na e-adresi <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft6w1007qv&chunk.id=d0e3127&toc.depth=1&toc.id=d0e3127&brand=ucpress>.
282. Foht 1962: Ivan Foht. „Unutrašnji mehanizam aforizma“. *Izraz*, god. VI, br. 7, str. 13–32.
283. Fraj 1985: Notrop Fraj. *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*. Preveli Novica Milić, Dragan Kujundžić. Beograd: Prosveta.
284. *Fragments: Entre brisure et création*. Angers: Presses universitaires de Rennes, 2016 (généré le 29 septembre 2022). Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/pur/46009>>.
285. Fuko 2014: *Tehnologije sopstva. Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*. Preveli Vedrana Veličković, Olja Petronić i dr. Loznica: Karpos.
286. Fuko 2015: Michel Foucault. *Hrabrost istine. Vladanje sobom i drugima II. Predavanje na Colège de France (1983.-1984.)*. Preveo Zlatko Wurzburg. Zagreb: Sandorf i Mizantrop.
287. Gaillard 1999: Michel Gaillard. „Le fragment comme genre“. *Poétique*, 120, p. 387–402.
288. Garrigues 1995: Pierre Garrigues. *Poétiques du fragment*. Paris : Klincksieck.
289. Gefen 2002: Aleksander Gefen. „Productivité d’un malentendu théorique: le «fragment» pascalien“. *L’écriture fragmentaire: Théories et pratiques*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002. 43–58. Web. <<http://books.openedition.org/pupvd/29342>>.
290. Genette 1992: Gérard Genette. *The Architext. An Introduction*. Translated by Jane E. Lewin. University of California Press. Књига је доступна у ПДФ-у на е-адреси: <https://archive.org/details/gerardgenettethearchitextanintroductionqzlib.org/page/n3/mode/2up>.
291. Goldman 1980a: Lisjen Goldman. „Čovek i ljudska sudbina“. *Skriveni Bog*. Prevela Mirjana Zdravković. Beograd: BIGZ, str. 321–339.
292. Goldman 1980b: Lisjen Goldman. „Opklada“. *Skriveni Bog*. Prevela Mirjana Zdravković. Beograd: BIGZ, str. 417–440.
293. Goldman 1980v: Lisjen Goldman. „Paradoks i fragment“. *Skriveni Bog*. Prevela Mirjana Zdravković. Beograd: BIGZ, str. 307–319.
294. Guignery, Drag 2019: Vanesa Guignery, Wojciech Drag. „Introduction: the art of the fragment“. *The Poetics of Fragmentation in Contemporary British and American Fiction*. Vernon Press, str. VI–XXII.
295. Guyaux 1985: André Guyaux. *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. La Baconnière.
296. Hamann 1967: Johann Georg Hamann. *Mcrakritik uber Purismum der Vernunft*. Frankfurt am Mail: Sehitrell zur Sprache.
297. Harrington 1987: Wilfrid J. Harrington. *Uvod u Bibliju. Spomen objave*. Preveo Mato Zovkić. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
298. Heraklit 1979: Heraklit. *Fragmenti*. Preveo Miroslav Maksimović. Beograd: Grafos.
299. Hristić 1968: Jovan Hristić. „Oblici oralnog i oblici pisanog pesništva“. *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, str. 85–106.
300. Hristić 1976: Jovan Hristić. „Kako čitati Anri Mišoa?“ (predgovor). *Moji posedi*. Anri Mišo. Preveo J. Hristić. Beograd: Nolit, str. 7–11.

301. Hristić 2001: Jovan Hristić. „Prevodeći Rene Šara“ (pogovor). *Bes i tajanstvo*. Rene Šar. Preveo J. Hristić. Beograd: Paideia, str. 97–100.
302. Hui 2019: Andrew Hui. *Theory of the Aphorism: From Confucius to Twitter*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
303. Ildefonse 2012: Frédérique Ildefonse. “Le *δαίμων* dans le stoïcisme impérial”. *Dossier: Serments et paroles efficaces*. Paris-Athènes: Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, pp. 331–348. Web. <<http://books.openedition.org/editionsehess/2790>>.
304. Jabès 1994: Edmond Jabès. *Le Livre des marges*. LGF - Livre de Poche.
305. Jelić 2010: Margareta Jelić. *Fragmentirani pogled u umetnosti i medijima 20. i 21. veka*. Beograd: Nolit.
306. Jerkov 1991: Aleksandar Jerkov. *Od modernizma do postmoderne. Pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština/Gornji Milanovac: Jedinstvo/Dečje novine.
307. Jerkov 1992: Aleksandar Jerkov. *Nova tekstualnost. Ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić–Podgorica–Beograd: Unireks–Prosveta–Oktoih.
308. Jerkov 2005: Aleksandar Jerkov. „Rađanje modernosti iz duha mišljenja – O nemogućem identitetu“. *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende: Phänomene europäischer Identität und Alterität*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, str. 183–197.
309. Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov. „Estetika neveselog: poetički sistem i modernizam ranih stihova Miloša Crnjanskog“. *Smisao (srpskog) stiha*, knj. 1. *De/konstitucija*. Požarevac – Beograd: Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost, 265–286.
310. Karaulac 2010: Miroslav Karaulac. *Rani Andrić*. Beograd: „Filip Višnjić“.
311. Kiš 1987: Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd : Prosveta.
312. Konstantinović 1985: Zoran Konstantinović. „Preobražaji rodovskih struktura“. *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*. Ur. Miloslav Šutić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, RAD.
313. Krleža 1988: Miroslav Krleža. „O poeziji“; „Svjetlost čiste poezije kojom je Andrić instrumentirao svoje romansijerske teme“. *Svjedočanstva vremena: književno-estetske varijacije*. Sarajevo: Oslobođenje. 131–153, 203–204.
314. Ležen 2009: Filip Ležen. „Autobiografski sporazum: dvadeset pet godina kasnije“. Prevela Dragana Zubac. *Polja*, br. 459, str. 44–54.
315. Lejeune 2011: Philippe Lejeune. „Le journal : genèse d’une pratique“. *Genesis: Journaux personnels*, 32, 2011, p. 29–42. Текст доступан и на е-адреси <<https://journals.openedition.org/genesis/310>>.
316. Lesing 1964: Gothold Efraim Lesing. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Prev. Svetislav Predić. Beograd: Rad.
317. Lise 1972: Vjekoslav Lise. „Pjesnički zapisi mladog Andrića“. *Odjek*, br. 20, str. 14.
318. Lukač 1973: Georg Lukač. *Duša i oblici: eseji*. Prevela Vera Stojić. Beograd: Nolit.
319. Maiorino 2008: Giancarlo Maiorino. *First Pages. A Poetics of Titles*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
320. Major 1990: Jean-Louis Major. „Roland Barthes fragmentaire“. *Voix et Images*, 16(1), 150–153. Доступно на е-адреси <<https://www.erudit.org/fr/revues/vi/1990-v16-n1-vi1360/200882ar/>>.
321. Man 1975: Pol de Man. *Problemi moderne kritike*. Preveli Gordana B. Todorović, Branko Jelić. Beograd: Nolit.
322. Mangel 2005: Alberto Mangel. *Istorija čitanja*. Preveo Vladimir Gvozden. Novi Sad: Svetovi.

323. Marinković 1981: Dušan Marinković. „Funkcija proznog fragmenta u djelu Ive Andrića“, *Југословенски семинар за стране слависте. Језици и књижевности југословенских народа и народности у XX веку*, Београд: Филолошки факултет: Међународни славистички центар, стр. 227–236.
324. Marinković 1983: Dušan Marinković. „Rani Andrić u konetkstu književnosti svoga doba“. *Gesta: časopis za kulturu*, god. 5, br. 12–14, str. 95–98.
325. Marniković 1984: Dušan Marinković. *Rano djelo Ive Andrića*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
326. Marinković 2003: Dušan Marinković. „Andrićeve lirski potraga“ (predgovor). *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*. Ivo Andrić. Zagreb: Konzor, str. 5–15. Tekst je dostupan i na e-adresi <<https://fenomeni.me/ex-ponto-i-nemiri-andriceva-lirska-potruga-tema-andric>>.
327. Milenković, Vladušić 2014: Žarko Milenković, Slobodan Vladušić. „Vitomil Zupan i Borislav Pečić: Od zatvorske iskustva do žanra“. *Slavistična revija*, 62(1), str. 67–74. Dostupno na: https://srl.si/ojs/srl/article/view/COBISS_ID-54669666.
328. Mellamphy 1998: Dan Mellamphy. „Fragmentality (thinking the fragment)“. *Dalhousie French Studies* Vol. 45 (Winter), pp. 83–98; Доступно и на веб-адреси <https://www.academia.edu/4184538/FRAGMENTALITY_Thinking_the_Fragment>.
329. Memija, Hadžiosmanović 1999: Emina Memija, Lamija Hadžiosmanović. *Biser: književnohistorijska monografija i bibliografija*. Sarajevo: Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine.
330. Merlo-Ponti 2012: Moris Merlo-Ponti. *Vidljivo i nevidljivo*. Prevela Kristina Bojanović. Novi Sad: Akademska knjiga.
331. Merlo-Ponti 2016: Moris Merlo-Ponti. *Sezanova sumnja. „Oko i duh“ i drugi ogledi o umetnosti*. Prevela Milica Stojković. Beograd: Službeni glasnik.
332. Milanović 1972: Branko Milanović. „Duh i priroda Andrićevih prvih knjiga“. *Od realizma do moderne: ogledi i studije o književnim koncepcijama i ostvarenjima*. Sarajevo: Svjetlost, str. 123–137.
333. Michaud 1989: Ginette Michaud. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Montréal: Hurtubise HMH.
334. Mićević 1985: Kolja Mićević. „Predgovor“, „Beleške“. *Poezija*. S. Mallarme. Preveo K. Mićević. Beograd: Nolit, str. V–LXXXVII, 193–350.
335. Montadon 2013: Alain Montandon, « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 14 | 2013, mis en ligne le 06 mars 2016, consulté le 02 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/2481>
336. Moret 1997: Philippe Moret. *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*. Genève: Droz.
337. Niče 2011: Fridrih Niče. *Tako je govorio Zaratustra. Knjiga za svakoga i ni za koga*. Preveo Danko Grlić. Beograd: Dereta.
338. Niče 2011a: Fridrih Niče. *S one strane dobra i zla. Genealogija morala*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Dereta.
339. Nemeš 2014: Krešimir Nemeš. „Knjiga mudrosti i kontemplacije“ (pogovor). *Znakovi pored puta*. Ivo Andrić. Zagreb: Školska knjiga, str. 565–605.
340. Nemeš 2014a: Krešimir Nemeš. „Lirski univerzum Ive Andrića“ (pogovor). *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*. Ivo Andrić. Zagreb: Školska knjiga, str. 249–281.
341. Nemeš 2016: Krešimir Nemeš. *Gospodar priče: poetika Ive Andrića*. Zagreb: Školska knjiga.
342. Nochlin 1994: Linda Nochlin. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. London: Thames & Hudson.
343. Novaković 2010: Jelena Novaković. *Intertekstualnost Andrićevih zapisa*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

344. Novaković 2014: Jelena Novaković. *Ivo Andrić: la littérature française au miroir d'une lecture serbe*. Paris: L'Harmattan.
345. Osborne 2013: Peter Osborne. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso Books.
346. Palavestra, Predrag. *Skriveni pesnik. Prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*. Beograd: Slovoljubve, 1981.
347. Patočka 1995: Jan Patočka. *Evropa i postevropsko doba*. Prevela Biserka Rajčić. Beograd: Centar za Geopoetiku.
348. Pautrot, Jean-Louis. „Bibliographie“. *Études françaises: Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable* 40/2 (2004): 93–97. Доступно и на веб-адреси: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n2-etudfr744/008812ar/>.
349. Pejgels 2005: Elejn Pejgels. *S one strane vere. Tajno Jevanđelje po Tomi*. Preveo Milan Miletić. Beograd: Rad.
350. Platon 1993: Platon. *Država*. Preveo preveli Albin Vilhar, Branko Pavlović. Beograd: BIGZ.
351. Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
352. Petrov 1968: Aleksandar Petrov. *U prostoru proze: ogledi o prirodi proznog izraza : Ivo Andrić, Veljko Petrović, Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Oskar Davičo, Mihailo Lalić*. Beograd: Nolit.
353. Prole, Dragan. „Metakritika ili parodija? Aktualnost Herderove interpretacije Kanta“. *Arhe* I. 1 (2004): 177–193.
354. Purešić, Dragan. „Napomene“. *Tri poeme: Pisma o starom mornaru – Kublaj-kan – Kristabela*. S. T. Kolridž. Prevod i tumačenje D. Purešić. Beograd: Mali vrt, 2017. 61–80.
355. Quignard 1997: Pascal Quignard. *Rhétorique spéculative*. [Paris]: Gallimard.
356. Quignard 2005: Pascal Quignard. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. [Paris]: Gallimard.
357. Quignard 2020: Pascal Quignard. *L'homme aux trois lettres*. [Paris]: Grasset.
358. Raymond-Dufouleur, Emmanuelle. „Sanctions mémorielles et fragments littéraires au Ier siècle av. J.-C“. *Fragments : Entre brisure et création [en ligne]*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2016 (généré le 15 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/46012>>.
359. Rengel, Roni. *Mikrozofija: geneza moderne fragmentarne filozofije*. Beograd: Alma, 2018.
360. Riker, Pol. *Živa metafora*. Prevod sa francuskog Nada Vajs, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981.
361. Ripoll, Ricard, ed. *L'écriture fragmentaire: Théories et pratiques*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002. Web. <http://books.openedition.org/pupvd/29342>.
362. Rode, Ervin. *Psyche: kult duše i vera u besmrtnost kod Grka*. Prevele Drinka Gojković i Olga Kostrešević. Sremski Karlovci : Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.
363. Rongier 2008: Sébastien Rongier. „La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire“. Dostupno na e-adresi <<https://sebastienrongier.net/spip.php?article55#nh13>>
364. Sandford 2016: Stella Sandford. „The dream is a fragment Freud. Transdisciplinarity and early German Romanticism.“ *Radica Philosophy*, 198 (july/aug), 25–34. Доступно и на e-адреси: <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-dream-is-a-fragment#fn1>
365. Sécardin 2022: Olivier Sécardin. „Le fragment comme jouissance de l'idiote ou pour une herméneutique de l'hybridité : – Mallarmé – Madonna“. *L'écriture fragmentaire : Théories et pratiques*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, p. 341–359. Dostupno na e-adresi <<http://books.openedition.org/pupvd/29602>>.

366. Sioran 2010: Emil Sioran. *Sioran: razgovori sa Fransoa Bondijem, Fernandom Savaterom...* Preveo Stanko Dževerdanović. Beograd: Dereta.
367. Sloterdijk 2010: Peter Sloterdijk. *Sfere I. Mehurovi*. Preveo Aleksandra Kostić. Beograd: Fedon, 2010.
368. Sloterdijk 2015: Peter Sloterdijk. *Svoj život promjeniti moraš*. Preveo Kiril Maldenov. Zagreb: Sandorf, 2015.
369. Solar 1979: Milivoj Solar. „Odnos poezije i proze u ranim djelima Ive Andrića“. *Zbornik radova o Ivi Andriću*. Ur. A. Isaković. Beograd: Srpska akademija nauka, str. 441–464.
370. Solar 1985: Milivoj Solar. *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta.
371. Solar 1985a: Milivoj Solar. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit.
372. Stendal 1981: Stendal. *Crveno i crno*. Preveo Miloš Jovanović. Subotica: Minerva.
373. Stendal 2007: Andri Bejl Stendal. *O ljubavi*. Prevela Vera Bakotić-Mijušković. Beograd: Plato.
374. Stojanović-Pantović 2012: Bojana Stojanović-Pantović. *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik.
375. Šimić 2004: Krešimir Šimić. „Jobovska suzvučja u Ive Andrića“. *Književna Rijeka*, br. 9, str. 79–84.
376. Škreb 1981: Zdenko Škreb. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.
377. Štajger 1978: Emil Štajger. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Prosveta.
378. Šuvaković 1995: Miško Šuvaković. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.
379. Šuvaković 2005: Miško Šuvaković. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton.
380. Tarkovski 2017: Andrej Tarkovski. *Martirologijum. Dnevnici 1970–1986*. Preveli Milica i Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga.
381. Teofilović 1992: Vitomir Teofilović. „Aforizam kao književna vrsta“. *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija IV*. Uredio Zoran Konstantinović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 73–84.
382. Taylor 1989: Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press. Knjiga je dostupna na e-adresi: <https://philpapers.org/archive/BRETMO-5.pdf>.
383. Vlaški 2015: Stanko Vlaški. „Transcedentalna filozofija u perspektivama romantičarske fragmentarnosti“. *Filozofija i društvo*, br. XXVI (1), str. 69–87. Rad je dostupan i na e-adresi: <https://rifdt.institfdt.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/297/295.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
384. Vučković 1983: Radovan Vučković. „Dodiri i prožimanja srpske i hrvatske poezije posle Prvog svetskog rata“. *Gesta: časopis za kulturu*, god. 5, br. 12–14, str. 113–126.
385. Waugh 1991: Joanne B. Waugh, „Heraclitus: The Postmodern Presocratic?“, *The Monist*, Volume 74, Issue 4, 1 October, pages 605–623, <https://doi.org/10.5840/monist199174436>
386. Westerman 2002: Frank Westerman. *Engineers of the Soul. The Grandiose Propaganda od Stalin's Russia*. Trans. from the Dutch by Sam Garrett. New York: The Overlook Press.
387. Wohlfahrt 1984: Gunter Wohlfahrt. *Hamauns Kantkritik*. Kant-Studien, 75.
388. Ženet 1983: Žerar Ženet. „Uvod u arhitekst (I)“. Prevela Mirjana Miočinović. *Književna kritika: časopis za savremenu jugoslovensku književnost*, god. 14, sv. 3, 1983, str. 34–52.
389. Ženet 1983a: Žerar Ženet. „Uvod u arhitekst (II)“. Prevela Mirjana Miočinović. *Književna kritika: časopis za savremenu jugoslovensku književnost*, god. 14, sv. 4, 1983, str. 67–85.
390. Žmegač 1986: Viktor Žmegač. *Težišta modernizma*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

РЕЧНИЦИ, ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ

391. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. А. Н. Никалькин, 2001.
392. *Стандардни енглеско-српски речник. Са енглеском и српском граматиком*. Приредили Борис Хлебец и др. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
393. Benson, Mortin. *Englesko-srpskohrvatski rečnik*. Beograd: Prosveta, 1984.

СКРАЋЕНИЦЕ

RKT1

394. *Rečnik književnih termina*. Ur. Dragiša Živković i dr. Beograd: Nolit, 1986.

RKT2

395. *Rečnik književnih termina*. Ur. Dragiša Živković i dr. Beograd: Nolit, 1992.

RKT3

396. *Rečnik književnih termina*. Ur. Tanja Popović. Beograd: Logos Art, 2007.

SFSHR

397. *Savremeni francusko-srpskohrvatski rečnik sa gramatikom*. Slobodan A. Jovanović i dr. (ur.). Beograd: Prosveta, 1991.

DCLF

398. *Dictionnaire culturel en langue française*. Alain Rey (direction de l'ouvrage). Paris: Dictionnaires le Robert – Sejer, 2005.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Александра (Власта) Пауновић рођена је 4. јануара 1990. године. Одрасла у Белановцима, а средњошколско образовање је стекла у Гимназији Лесковац. Основне академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Дипломирала је 2014. године са темом „Ка стваралаштву Раше Ливаде: прилог уз библиографију“. Мастер студије завршава 2015. године на матичном факултету са одбрањеном тезом: „*Ни стаза ни имена: ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА* Иве Андрића на темељу душе“. Од новембра 2015. године је докторанд на Филолошком факултету у Београду на модулу Српска књижевност. Учествовала на научним међународним и националним скуповима у иностранству (Аустрија, Македонија, Босна и Херцеговина) и у Србији. На конкурс за младе ауторе *Златно перо* Задужбине Доситеја Обрадовића 2016. године осваја награду за есеј „У тајанству света Б. Ћопића: оно чему се радује меланхолик“. Запослена је Институту за књижевност и уметност као истраживач сарадник на Одељењу за поезију српске књижевности XX и XXI века.

Области интересовања: компаративно и херменеутичко изучавање српске књижевности 20. века (посебно стваралаштво Иве Андрића), филозофија књижевности, теорија књижевности, књижевна критика (изазови посткритичког мишљења, посебно у домену савременог песништва), јужнословенска компаратистика, текстологија новије српске књижевности.

ИЗВОД ИЗ БИБЛИОГРАФИЈЕ АУТОРА КОЈИ ЈЕ У ВЕЗИ СА ПРЕДМЕТОМ ИСТРАЖИВАЊА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

1. „Историја приређивања *Знакова поред пута* Иве Андрића“, *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 2016, бр. 33, стр. 147–177;
2. „Љескање душе и/или љескање сопства – *Знакови поред пута* Иве Андрића“, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VIII научног скупа младих филолога, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2. априла 2016. године*, књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, стр. 221–235;
3. „У име Андрићевог јубилеја“, *Књижевна историја*, бр. 165, 2018, стр. 297–303.
4. „У лирском премеру сна и јаве: 'Шта сањам и шта ми се догађа' Иве Андрића“, *ЛИК: часопис за литературу и културу*, 2020, 6, 10, 25–49. М27
5. „Иво Андрић, читалац *Дервиша и смрти* М. Селимовића: Како писати читање?“, *Јован Делић: зборник радова*. Ур. С. Шеатовић, А. Јерков, П. Петровић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020, 345–371;
6. „Златна птица: селимовићевски и андрићевски глас“, *Поетичка и тематска прожимања Андрићеве и Селимовићеве прозе: зборник радова са научног скупа одржаног 17. јула 2020. у Андрићевом институту*. Ур. Александра Вранеш, Андрићград–Вишеград: Андрићев институт, 2021, стр. 91–112.
7. „Затворени простор(ом): 'Скерцо у црнини' Иве Андрића“, *PHILOLOGIA SERBICA, Категорија простора и просторни односи у српском језику, књижевности и култури: зборник радова, 2*, Бања Лука: Филолошки факултет, 2022, стр. 288–309.
8. „Лирика Милоша Црњанског и рано дело Иве Андрића“. *Мит, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског: зборник радова*. Ур. С. Шеатовић и Б. Чолак. Београд: Институт за књижевност и језик: Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2023, стр. 419–448.
9. „Фрагментарни дискурс Иве Андрића и Нике Бартуловића. Разговори с душом: поводом и око *Ex Ponta*“. *Нико Бартуловић: вртлог идеја и идентитета, међународни интердисциплинарни зборник радова*. Ур. С. Шеатовић, С. Ројић, М. Радуловић. Београд: ИКУМ: Библиотека „С. Марковић“ – Загреб: Филозофски факултет свеучилишта у Загребу, Центра за компаративноисторијске и интеркултурне студије, 2023, стр. 271–305.

САДРЖАЈ

РЕЧ НА ПОЧЕТКУ

КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКА, МЕТОДОЛОШКО-ИНТЕРПРЕТАТИВНА ПРЕ/УСМЕРЕЊА У ИСТРАЖИВАЊУ ЛИРСКИХ ДИСКУРСА И. АНДРИЋА.....1

ПОГЛАВЉЕ ПРВО

РАСПРАВА О НАД/ДИСКУРЗИВНОЈ ПРИРОДИ ФРАГМЕНТАРНОСТИ.....4	
1. Књижевно-теоријски не/споразуми у погледу фрагментарне форме.....4	
1. 1. Порекло и значење појма <i>фрагмент</i> . Романтичарски пројекат заснивања фрагментарног дискурса.....4	
1. 2. Библија и свет(л)ост фрагмената. Мистеријска парчад.....30	
1. 3. Токови двадесетовековне књижевнотеоријске контекстуализације фрагментарног писма – француска рецепција немачког романтичарског фрагмента.....35	
1. 4. Фрагментарност, носталгија. Топологија (о)творене ране.....38	
1. 5. Појам фрагментарности у лексиконима науке о књижевности. Процеси књижевноисторијске, књижевнотеоријске, естетичке и социокултуралне де/номинације појма.....49	
1. 6. Јован Христић и одређење фрагментарног текста у српској књижевности.....60	
2. Афоризам и/или (ауто)поетичке нелагодности фрагментарног писма.....68	
2.1. Кратак осврт на античку и хуманистичку историју појма <i>aphorismoí</i>68	
2.2. Одриче ли се књижевност афоризма? Поводом Андрићевих аутопоетичких записа у <i>Знаковима поред пута</i>71	
3. Конституисање жанра мисли у српској књижевности модернизма и дискурс фрагментарности. (С)мисао једне речи.....80	

ПОГЛАВЉЕ ДРУГО

ОСЛУШКИВАЊЕ ТАМНОГ СРЦА

ЛИРСКО-РЕФЛЕКСИВНИ И/ИЛИ ФРАГМЕНТАРНИ ДИСКУРСИ

У РАНОМ ДЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА.....88	
1. Методолошке напомене уз навођење стихова из критичког издања <i>Лирике</i> И. Андрића (2019).....88	
2. Рецепција раноандрићевског стваралаштва у књижевнотеоријским перспективама фрагментарног дискурса и жанровске дијаде <i>епско : лирско</i>91	
3. Поетика записа као прилог генези фрагментарног текста у књижевности. Експонтовски записци.....109	
4. Запевати мисао (Андрићевски стих од првих песама ка записима у <i>Ex Pontu</i> и <i>Немирима</i>).....119	
5. У разговору с душом.....130	
6. <i>Ex Pontu</i> : из смисла душе.....164	
6.1. Почетак: говор послања.....164	
6.2. Раз/оружање душе.....176	

ПОГЛАВЉЕ ТРЕЋЕ

ОБЛИКОВАЊЕ ДУШЕ ПОД МАСКОМ ТЕКСТА

Трагом поетичке метаноје И. Андрића.....187	
1. Песничка књига <i>Немири</i> ?.....187	
2. Још једном, поглед (са) мозаика.....208	
3. Рукописна грађа <i>Знакова поред пута</i> Иве Андрића у огледалу издавачке праксе.....214	
3.1. Пишчева заоставштина <i>књиге над књигама</i>214	
3.2. Постхумна издања <i>Знакова поред пута</i>222	

3. 3. Двоструки фрагменти и проблем варијанти у издањима из 1976. и 1981	235
4. <i>Знакови поред пута</i> у поетичким перспективама фрагментарног писма. Писање о себи и/или писање другом?.....	241
5. Прилог изучавању поетике читања: И. Андрић о <i>Дервишу и смрти</i> М. Селимовића	253
5. 1. Одгонетање читања.....	253
5. 2. Топо/графија маргине.....	256
<i>ЗАВРШНА РЕЧ</i>	269
<i>ИЛУСТРАТИВНИ МАТЕРИЈАЛ</i>	273
<i>ДОДАТАК</i>	302
<i>ИЗВОРИ</i>	310
<i>ЛИТЕРАТУРА</i>	315
<i>БИОГРАФИЈА АУТОРА</i>	329
<i>ИЗВОД ИЗ БИБЛИОГРАФИЈЕ АУТОРА КОЈИ ЈЕ У ВЕЗИ СА ПРЕДМЕТОМ ИСТРАЖИВАЊА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ</i>	331

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Александра Пауновић

Број досијеа: 15004/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ХЕРМЕНЕУТИКА И ОБЛИКОВАЊЕ ДУШЕ У ЛИРСКИМ ДИСКУРСИМА

ИВЕ АНДРИЋА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Александра Пауновић

Број досијеа: 15004/Д

Студијски програм: Књижевност

Наслов рада: Херменеутика и обликовање душе у лирским дискурсима Иве Андрића

Ментор: проф. др Александар Јерков

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ХЕРМЕНЕУТИКА И ОБЛИКОВАЊЕ ДУШЕ У ЛИРСКИМ ДИСКУРСИМА

ИВЕ АНДРИЋА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.