

Кључне речи: Марко Ристић, Џејмс Џојс, *Без мере*, *Уликс*, роман, драма, авангарда, надреализам, енциклопедизам, метафикција

Апстракт: У раду компаративно сагледавамо начин на који су М. Ристић и Џ. Џојс конципирали романи *Без мере* (1928), односно *Уликс* (1922). Најпре указујемо на Ристићеву пионирску улогу у рецепцији *Уликса* у српској књижевности („Поглед на Џемса Џојса“, 1924), као и на континуитет и смисао Ристићевог занимања за Џојсов опус. У средишњем делу рада бавимо се поетичким кореспонденцијама у Џојсовом и Ристићевом заснивању романа као *енциклопедије*. У завршним анализама задржавамо се на одлуци оба аутора да један „кадар“ енциклопедијске структуре романа реализују у драмској форми („Кирка“, „Доживотна слобода“).

*Једино на свеју шћо је, можда, ѿлодније од везе шћела,
шћо је веза духова.*
М. Ристић (1924)

*Looking back now in a retrospective kind of arrangement,
all seemed a kind of dream.*
Џ. Џојс (1922)

I

„Телефонска централа“: Ристићев поглед на Џ. Џојса

Када је у децембру 1924, у „Коментарима“ објављиваним у листу *Покрећ*, изашао текст „Поглед на Џемса Џојса“ двадесетдвогодишњег Марка Ристића, био је то посебан догађај за српску књижевност. Ристић је већ у том тренутку имао јасну свест да културној јавности којој се обраћа први пут скреће пажњу на аутора који је „неоспорно међу највећим именима живе светске литературе“ (Ristić 1985: 84; Ристић 1924).² Годину дана раније, он је у првом броју нове серије *Пуше-*

¹ Рад је настао у оквиру пројекта „Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца“, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Шира рецепција Џојса у српској књижевности почиње тек педесетих година, како

ва већ најавио фрагментарне преводе Џ. Џојса, чије име, како ће касније тврдити, „никад дотле код нас није било поменуто“ (Ristić 1966: 62). Из Ристићеве преписке са А. Б. Шимићем (в. Ristić 1966: 228–231) сазнајемо да се Џојс тада читао у авангардним круговима, као и да је Ристић био једна од посредничких станица или – да употребимо метафору којом је Ристић је описао своју „медијумску“ улогу при писању „Коментара“, а која ће након Деридиног „нестручњачког“ прилога о *Уликсу* постати популарна и у џојсологији – „телефонска централа“ за размену података о Џојсу и његовим делима.

Ристићев „Поглед“ био је *йрви*, а при томе и један сасвим *особен* поглед на Џојса и *Уликса* штампаног две године раније у Паризу. Специфичност тог погледа наговестио је сам Ристић, који и текст о Џојсу, у утврђеном маниру своје есејистичке серије, пише полазећи од сасвим актуелног повода и конкретних текстуалних предлога. Овај пут у питању су била два предлога из париске периодике. Први „претекст“ био је премијерни број ревије *Commerce* који је донео прве фрагменте *Уликса* преведене на француски (Јоусе 1924). На основу њих можемо утврдити са којим је деловима Џојсовог романа Ристић био засигурно упознат: реч је о поглављима „Телемах“, „Итака“ и „Пенелопа“. Други Ристићев „претекст“ чинио је текст Валерија Ларбоа „James Joyce“ (Larbaud 1922), објављен у *Новој француској ревији* 1. 4. 1922. године. Ристићево представљање Џојса је на том важном тексту готово у целости и засновано.

Иако Ристић у свом чланку, како сам каже, Ларбоов текст углавном „препричава“,³ значај одабраног предлога битно је одредио начин на који је Џојсово дело ступило на хоризонт српске књижевности. Ларбоов есеј је, уз есеје Т. С. Елиота и Е. Паунда, припадао најужем „канону приказа *Уликса*“ (Nash 2009: 45) и један је од најзначајнијих текстова у раној рецепцији Џојсовог романа уопште.⁴ Он је био про-

то показују библиографије критичких текстова о Џојсу (в. Josipović 2010). Након Ристићевог текста из 1924, о Џојсу је тридесетих година, у серији чланака „Стварност у страни и нашој књижевности“, писао и Р. Петровић (Петровић 1974: 218–284), а сасвим га маргинално у полемици са надреалистима 1932. помиње и Т. Ујевић (Ujević 1979). Поређења ради, рецепција Џојса у хрватској књижевности почиње 1928, написом Ивана Гола у часопису *Вијенац*, док се критички текст упоредив са Ристићевим, писан с ослонцем на есеје В. Ларбоа и Е. Р. Курцијуса, појављује 1932. године (в. Perićić 1999: 50, 53).

3 Сама форма Ристићевог *чишлалачкој есеја*, сачињеног од низа извода, сумирања и реинтерпретације Ларбоовог чланка, садржала је нешто од кубистичко-монтажног поступка авангардних текстова. Ту „дидактичну“ форму цитатно-монтажног сажимања интертекстуалног предлога Ристић ће у адаптираном облику применити и у *Без мере* („Дијалог поводом Вандиних Исповести“), а у тренутку кад сваки наводници и указивања на предлогак нестану, као при компоновању говора Магије и Демона на темељу научне и паранаучне литературе о езотеријско-окултистичким феноменима у драмском одељку *Без мере* (в. Ristić 1986: 264), у српском роману биће примењена (и остати непримењена) тачно она техника манипулисања документованим изворима и цитатним поступком која ће седамдесетих година изазвати полемику око Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*.

4 Ларбо је и иначе једна од кључних фигура у промоцији Џојсовог дела у Француској.

ширена верзија предавања које је Ларбо у децембру 1921, пред само објављивање *Уликса* (феб. 1922), на иницијативу Силвије Бич и Адријен Моније, одржао у Дому љубитеља књига, када је Џојсово дело први пут представљено француској публици. Специфичност тог Ларбоовог предавања (и касније текста) била је у томе што је било припремљено у сарадњи са Џојсом, који је Ларбоу за ту прилику уступио и тзв. „схему“ *Уликса*. Џојсов дијаграм глобалне структуре дела, који је предочавао систем хомерских и других кореспонденција на којима је почивала сложена архитектоника *Уликса*, тада је први пут био јавно презентован.⁵ За историјат рецепције *Уликса* у српској средини свакако је значајна чињеница да Ристићеве „неуредне“ читалачке „белешке“ непогрешиво преносе све оне моменте који се из шире перспективе проучавања рецепције *Уликса* указују као кључни допринос Ларбоовог текста – припадност позитивном току рецепције Џојсовог дела („млади радикали“ vs. „старији конзервативци“); увођење теме „образованог читаоца“; стављање нагласка на читање које је произишло из „схеме“; истовремено нагласак на „човечности“ књиге и њеној стилској виртуозности; истицање технике унутрашњег монолога (в. Nash 2009: 45–47).

Најзначајније је, међутим, оно што је произвело најснажнији читалачки утисак и ужитак код самог Ристића, који на основу Ларбоовог тумачења и три репрезентативна поглавља *Уликса* имагинира сложenu романескnu конструкцију која „живи не само као машинерија, већ и као живи организам“.⁶ У Ристићевим формулацијама налазимо скоро искључиво варијацију те фигуре по којој би модерни роман био истовремено „машинерија“ и „живи организам“, дакле

Прво интегрално издање *Уликса* на француском носиће назнаку да су превод у целини прегледали аутор и Ларбо.

5 Ристић се у свом приказу, у ком се и дословно помиње реч „схема“, најдуже задржава управо на опису „невероватно компликоване“ „архитектуре“ Џојсовог романа, чија крајња „моћ конструисања“ заправо започиње оним радом структурног „оркестрирања“ кад, понад већ довољно замашне основе хомерских паралела, и „свака епизода представља једно засебно ремек-дело књижевне математике, књижевне музике, виртуозног часовничарства. Свака говори о једној засебној науци, или уметности, садржи свој особени симбол, представља један одређени орган људског тела, има своју посебну боју (као у католичкој литургији), има своју особену технику, и одговара једном сату дана“ (Ristić 1985: 86).

6 „Међутим, када сам почео да читам прве редове преведених фрагмената у часопису *Commerce*, осетио сам колико има ваздуха, полета, светлости, поезије и живота у компликованом организму тог романа. У својој јачини, у својој монументалности, овај огромни прозни спев живи не само као машинерија, већ и као живи организам. У строгости тог рада, у том модерном класицизму, остало је много сунца, у радости или дубини те прозе, много смиреног, светлог, класичног заноса, много мора. *Commerce* доноси почетак прве епизоде (I, 1) који је блистава увертира која одмах, као јутарњи ликујући дах с мора, понесе све детаље свакодневнога у светлост, у конкретну спиритуалност. Затим долазе фрагменти из 2. епизоде III дела, која је сва писана једном чудноватом техником, као у катехизму: питање, одговор; питање; одговор; стил је ту савршено прецизан, прози дат један научни ток. Ефекат чудан али ванредан, одавна нисам са таквим дивљењем застао пред таквом новином, особеношћу, чврстом нехотичном лириком прозе“ (Ristić 1985: 87).

спој онога што се обично (биргеровски) опонира као рецепцијски доживљај карактеристичан за традиционално, органско уметничко дело, односно за монтажно-фрагментарне структуре неорганског авангардног дела. „Ефекат чудан али ванредан“ и дивљења достојан у мери у којој Ристић у „несавитљивој“ конструкцији Џојсовог романа осећа лирику, „фантасмагорију књижевних средстава и поезије“, „огромни прозни спев“ у ком се „органски“ спајају, с једне стране, „природа“, „свакодневица“, „нехотичност“, „поезија“ и „живот“, а с друге стране оно „компликовано“, „огромно“, „строго“, „јак“, „монументално“, „оркестрирано“, „спиритуално“, „прецизно“, „научно“, „чврсто“. Укратко, *Уликс* је за Ристића нека врста оксиморонске конструкције: *орјанска машина, конкретна сјиришћуалност, романтични класицизам, или чврста нехотична лирика љрозе.*

Из начина на који је Ристић 1924. желео да „наш читалац бар мало наслути величину Џојсову“, данашњи читалац види значај Ристићевог пионирског написа не само за историјат рецепције Џојса у српској култури, већ и за много важнија питања поетике, теорије и историје модерног (српског) романа. Сличну *конструктивну орјаничност*, која је његов главни утисак из читања *Уликса*, Ристић ће покушати да теоријски осмисли у својој докторској тези *Меџафизика новинских вестии* коју је 1927. пријавио на *École des hautes études sociales* у Паризу. У том ретко занимљивом нацрту за једну хегелијанску авангардну дисертацију, Ристићу је као модел монтажно-фрагментарне структуре послужила *периодичка форма*, а као парадигма органског јединства *свест* посматрача-читаоца. У тој свести делови барокне *руине* поново бивају подвргнути дијалектизацији и тек тим повратком непрекидном *постјајању* у времену задобијају органско јединство. Ристићева одлука да напусти довршавање докторске тезе коинцидирала је са његовом одлуком да започне (анти)роман *Без мере*, где ће теорија авангардне форме бити испитана кроз праксу писања (мета)фикције.

Ристићева џојсијанска фасцинација представља својеврсну „аномалију“ из перспективе глобалног односа (француског) надреализма према Џојсу. Иако је зрели и позни период Џојсовог рада, обележен довршавањем и публиковањем *Уликса* и писањем *Финејановој дгења*, проведен у Паризу, готово да није било контактних веза и дубље поетичке интеракције између париске авангардне групе и једног од најцењенијих и најоспораванијих романописаца у егзилу.⁷ Шеније-Жандрон је у студији *Надреализам и роман* општи став француских надреалиста према Џојсу окарактерисала као равно-

7 Својеврсни изузетак представља Филип Супо, који је био у ужем кругу Џојсових сарадника и почетком тридесетих година учествовао у превођењу одломка „Ана Ливија Плурабел“ из *Финејановој дгења* на француски; али то је део Супоовог индивидуалног књижевног деловања, након што се средином двадесетих година развишао са Бретоновим покретом.

душност (Chénieux-Gendron 1983: 122). Томе је разлог без сумње био статус романијерске делатности у надреализму и Бретоновом првом *Манифесту*, где је роман резолутно одбачен као типичан грађански књижевни жанр, подједнако естетски редувантан („стил чисте и једноставне информације“) и етички проблематичан („реалистички став“). До промишљања могућих аналогја између надреалистичке и Џојсове поетике доћи ће тек у послератном периоду. Тако је, на пример, у позним аутопоетичким записима у књизи *Je n'ai jamais appris...* Арагон скренуо пажњу на паралелу између хомерске теме у његовом роману *Телемахове авантуре* (1922) и у *Уликсу*, али и нагласио да то није било продукт познавања Џојсовог дела. Површински и експлицитан третман одисејске теме у *Телемаху* представљао је, према Арагону, „инверзну и фрагментарну слику онога што чини сингуларност“ монументалног *Уликса*, у ком је хомерска тема остајала „подземна“ и „скривена“ (Aragon 1969: 22–23).

С друге стране, књижевној критици није могла промаћи компатбилност између средишњих иновацијских техника Џојсове прозе и надреалистичке поетике. *Унутрашњи монолој/шоок свесћи* и *аутомајско писање* два су начина на која је модерна књижевност, у контакту с епохалним искуством психоанализе, истраживала могућности језичког посредовања „металогике несвеснога и ирационалнога“ (Broh 1979: 154). Ипак, између две сродне технике постојала је и једна фундаментална разлика, на коју ће се Бретон осврнути педесетих година, у тексту „*Du Surréalisme en ses oeuvres vives*“ (1953/5).

Бретоново виђење суштинске разлике између Џојсовог *унутрашњеи монолоја* и надреалистичког *аутомајскои монолоја* Ристић је парафразирао у (д)опису из шездесетих година:

Основна разлика између надреалистичког аутоматског монолога и Џојсовог 'унутрашњег монолога' долази отуда, по Бретоновом мишљењу, пошто Џојс у крајњој анализи 'ижежи најјриближнијем йодражавању живота (чиме остијаје у оквиру умейностии, йоново йада у романијерску илузију, не издејава да се уврсти у дуи ред најшуралистиа и експресионистиа)' док надреалистички 'чисти психички аутоматизам' претпоставља схватање да се оно што извире и навире из једног дубоког унутрашњег извора не може *контролисати* и у књижевне сврхе искористити без опасности да тај извор усахне. По том схватању, пошто Џојс ставља слободну асоцијацију идеја у службу изградње једног књижевног дела, користећи се разним полифоничним и полисемантичним средствима, он не може да избегне литературну *йроизвольност* својих конструкција (Ristić 1989: 215).

Након што је изложио Бретоново разграничавање два проседеа и (де)валоризацију Џојсовог модернистичког (пре)останка у литератури и реализму, Ристић у наставку даје своје алтернативно виђење или корективни нагласак: „Остаје, међутим, чини ми се, да и Џојс, као и надреалисти тражи своју сировину у оној области где се, на дну људског духа, људског бића, рађају жеље у пуној слободи, где настају

митови, и где људски говор има свој најдубљи корен...“ (Ristić 1989: 215). У том „чини ми се“ где Џојс „као и надреалисти“ истражује интеракцију *језика, митџа* и *несвесној*, сигнализвана је „мера“ и смер Ристићевог одступања у односу на бретоновска становишта у погледу епохалног смисла и значаја Џојсовог дела. За Ристићев ерудитни и логичко-херменеутички дух Џојс и Бретон нису узајамно искључујуће већ комплементарне алтернативе.

Упоредни поглед на Бретона и Џојса који је Ристић дао у дневничкој белешци из новембра 1929. донекле прејудицира смисао разлике коју је извео Бретон, али ту разлику види као два комплементарна облика стваралачког усредсређења. Разматрајући потенцијално пресељење А. Вуча у Париз, Ристић медитира о предности ма егзила и интелектуалном животу

који се поводи само за својим сопственим унутрашњим ритмом – било као Џојсов, ритмом једне креације дугог даха (*Work in Progress*), било као Бретонов, ритмом једне мисли, једног сензибилитета – живота какав би, *тјамо*, то јест далеко од свега овог *овде*, могао бити његов, Ацин, какав је и мој био док сам писао *Без мере* („Из Дневника XIV“, 22. новембар 1929, Ristić 1985: 274–275).

Довођење *Work in Progress* (радног имена за *Финејана*) у корелацију са бретоновском мисли-акцијом која се изграђује у контакту са „онтологијом садашњости“ (Фуко) и ритмовима историјског времена, врло је индикативно за разумевање Ристићевог стваралачког сензибилитета и позних поетичких концепција. Начин на који ће Ристић у послератном периоду сагледавати и градити властити опус као јединствено *дело у насњајању*, представља заправо ристићевску фузију бретоновског *ејџичко-интелектуалној* и џојсовског *ерудитно-текстуалистичкој* облика „креације дугог“, управо целоживотног „даха“. Жанр тог ауторског опуса као *work in progress* за Ристића јесте *роман*, и ту ће жанровску ознаку – у време када шездесетих година ради на интенционалном уланчавању свог опуса и уобличава гетеовску *опера отпиа* концепцију – Ристић узимати за *мојџо* свих својих *нероманескних* књига, песничког избора једнако као и колекције есеја.⁸ Порекло идеје о роману као „рашчлањеном говору у напретку“,⁹ *мозаику-сџирали* који се истовремено *разјранава* и те-

8 Реч је о моту преузетом из Р. Русела, који ће постати заштитни знак ристићевског опуса: „Будући да је ова књига један роман, треба је почети на првој а завршити на последњој страни“. Пре него што у послератном периоду преплави маргине Ристићевих публикација, овај мото је био издвојен из лектире у време и поводом рада на *Без мере* још 1927. године (в. Ristić 1985: 225). О Ристићевом раду на уланчавању свог опуса в. Aleksić 1984–1985.

9 Ову синтагму из пролошког поглавља *Без мере*, која из данашње перспективе чак и код „најрасејанијег“ читаоца неизбежно побуђује џојсијанске асоцијације, Ристић користи не само као метафору текстуалности и структуре свог романа, већ и као парадигму искорака из њега, преливања романа преко својих граница, тј. у Ристићев даљи есејистички рад. Тако у непубликованом поетичко-полемичком спису „Од истог писца“, започетог у форми расправе са првим критичарима *Без мере*, Ристић износи

леолошки, прогресивно и иреверзибилно *креће* у објективном времену, налази се у Ристићевом једином *написаном* (анти)роману *Без мере*, делу у којем, поред надреалистичког фокуса, на више *неимитивних* начина можемо пратити „отисак“ џојсијанског искуства у промишљању комплексних форми текстуалности.

Да је у Ристићевој атипичној џојсофилији у питању једна целоживотна и аутентична фасцинација сведоче и његови написи из шездесетих година, када он с обновљеном и нескривеном фасцинацијом у „накнадном париском дневнику“ о *Финејановом бдењу* пише као о „најкњижевствујућој књижевности“ и „школском примеру нечитљивог штива“, афирмишући херменеутички сензибилитет за ајнштајновски универзум Финегана који у то време промовише Еково *Ојворено дело* и око којег ће се ускоро развити цела теоријско-критичка „индустрија“ постструктуралистичког *не(про)чиљивој* Џојса.¹⁰ Управо та врста сензибилитета за финегановски „ноктурно без граница и без мере“ и *ненаписиве, нечиљиве и монструозне* форме засноване на херменеутици бесконачности била је неопходна и за рашчитавање Ристићевог младићког, психоаналитичког, романтичког и хегелијанског теоријом засићеног (анти)романа *Без мере*. Проблем са ту-

програм наставка свог романа кроз дати спис, у чему је корен његове концепције о ауторском опусу који се, „на крају пута“, указује „као једна бескрајно дуга реченица, једна једина реченица“ (Ristić 1970: 134). Ево тог одломка „Од истог писца“:

„РАШЧЛАЊЕН ГОВОР У НАПРЕТКУ“, као што је несвесно одлично речено у мојој књизи *Без мере*. Нека тај појам заустави расејаног читаоца, то неће бити узалуд: рашчлањен говор у напретку је једини који на овим страницама има смисла. Оне зачињу ову књигу која наставља један ход, која је само то настављање. Допревши до мене, ја га овде потврђујем и рашчлањавам, тај говор, и тиме настављам, зато: у напретку. Пре ове, дакле, беше један велики корак, у чизмама од седам миља, беше једна књига, али оно што је заиста једна књига, што је даље од свих ваших типографских уланчавања сујета, једна књига, мислим МОЈА књига, и њена историја, њен пут. Наставити, то ми није равнодушно, наставити, доцније ћу имати један предлог о томе, наставити, овако на први поглед: узалудна ништавна периферија“ (Ристић АИ 1928/1: 5). При навођењу архивских извора уз Ристићево презиме стављаћемо ознаку „АИ“. Архиву и Библиотеци САНУ захваљујем на омогућеним истраживањима.

10 Вреди илустровати дискурс Ристићевог написа о *Финејановом бдењу*: „[...] та галаксија заснована и засневана у четвородимезионалном континууму простор-времена, није ништа друго него бујање пролиферантне РЕЧИ, један кошмарски лексички делиријум строго логички спроведен, један бескрајно разрађени, разубени спруд говора, говора који се из самог себе развија, развејава, разбија и опет саставља, реч по реч, реч у реч, слово по слово, глас кроз глас, који сам себе заплиће и сам себе расплиће, у једном фантастично заковитланом и математички сковитланом коларићупанићу. [...] Тако се поводом ове књиге која је највећим делом једно густо, непрозирно плетиво речи и слова, која је дакле школски пример неразумљивог штива, поставља питање разумљивости или неразумљивости у једној новој светлости, и перспективи сасвим другој но што је она уобичајена. [...] Не, Џојс није доживео пораз, па ма нико никад тај језик до краја не разумео... Али ја не разумем шта значи разумети Ајнштајнову Општу теорију Релативитета? Хоћу да кажем, да питам: шта значи реч 'разумети' питамо ли се шта значи разумети Ајнштајна? Шта значи 'разумети' *Finnegans Wake*, тај* [* како каже Умберто Еко] 'АЈНШТАЈНОВСКИ КОСМОС'“ (Ristić 1989: 212, 219). Уп. Деридино питање из осамдесетих: „Шта тачно мислите под тим 'читати Џојса'? Ко се може похвалити да је 'прочитао' Џојса“ (Derrida 2013: 25).

мачењем Ристићевог *Без мере*, међутим, није само питање херменеутике *нечитљивој*, за које је (пост)модерна теорија стандардизовала читав репертоар методичких „припитомљавања“, већ је везана и за „прозаичнији“ културолошки и рецепцијски проблем *нейрочитљаности* Ристићевог епохалног дела, које је практично сасвим *избрисано* из историје српске књижевности.¹¹ Поредити *Уликса* и *Без мере* данас значи поредити „свети текст“ (Еко) светске књижевности око чије је *нечитљивости* изграђена непрегледна критичка индустрија, и јед(и) но упоредиво дело *херменеутике бесконачности* у српској књижевности које је, међутим, читав век остало у поетичком егзилу, без радозналих и упорних читалаца који би „припитомили“ његове структуре и интертекстуалне „прекомерности“.

Таква ситуација наводи и на нека специфична ограничења када је у питању критичка презентација кореспонденција између *Уликса* и *Без мере*, романескног остварења Џојсовог првог (јавног) читаоца у српској књижевности. Она је донекле олакшана тиме што је реч о прилично прецизним, експлицитно тематизованим и/или текстуално реализованим паралелизмима, док је, с друге стране, отежана непостојањем елементарних књижевно-критичких описа и тумачења Ристићевог дела, посебно у оним његовим аспектима где управо и долази до креирања назначених паралелизама. Тако је критички говор о *нейрочитљаном* роману *Без мере* осуђен на дескрипцију његове *нечитљивости*, што води сталном одлагању важнијег херменеутичког описа епохалног и ексцесног поетичког доприноса Ристићевог дела. Овом приликом ограничићемо се на неколико најважнијих компаративних „пунктова“ и паралела између *Без мере* и *Уликса*. При томе, иако је Ристићево рано читање (делова) *Уликса* један од фактора стабилизације компаративног хоризонта, треба имати у виду да успостављене паралеле нису утемељене у филологији утицаја, већ пре свега у компатибилности начина на који оба аутора размишљају о потенцијалима и полиморфизму романескне форме и траг те рефлексije *ојажљиво ујисују* у структуре својих дела. Домен у ком су *Без мере* и *Уликс* упоредиви је врло редак, пре седамдесетих година инцидентан, али утолико драгоценији домен феноменологије *романа о роману* као немиметичке, енциклопедијске и метафичкијске *јусиловине форме*.

11 *Историја српске књижевности* Јована Деретића (2004) Ристићев роман, рецимо, уопште не помиње. Да у питању није изузетак сведочи Деретићев *Српски роман 1800–1950* (1981) који препознаје значај Стеријиног антироманескног експеримента, а као „први“ и „усамљени“ „оглед надреалистичког романа код нас“ узима Вучов лирски *Корен вида* (286), док уопште не региструје Ристићев надреалистички антироман који свог протагонисту именује по јунаку Стеријиног *Романа без романа*. У таквој ситуацији не изненађује да и новије реактуализације Стеријиног и Видаковићевог дела протичу без свести о надреалистичком делу у којем је извршен (и протумачен) обрт за чијом формулом српска постмодерна критика још увек трага: *стеријанска антироманескна дескрипција форме* али у *романтичко-видаковићевском кључу*.

II

„Нека врста енциклопедије“: Џојсова и Ристићева визија романа као енциклопедијске форме

1. Енциклопедијски роман

Прва тачка у којој можемо пратити сродност у Џојсовом и Ристићевом промишљању романескне форме тиче се конципирања романа као енциклопедије. Џојс је *Уликс* одредио као „неку врсту енциклопедије“ у писму које је 21. септембра 1920. упутио свом преводиоцу на италијански, Карлу Линатију, када је први пут дистрибуирао и *схему* свог романа.¹² Ако је тиме Џојс „вероватно први аутор који је свој роман отворено назвао ’неком врстом енциклопедије“ (Петровић 2012: 41), М. Ристић му се придружује свега неколико година касније. Ристић је *Без мере*, у самом тексту романа, одредио као „непотпуну енциклопедију“ (Ristić 1986: 95), док је на малом издавачком флајеру С. Б. Цвијановића *Без мере* било најављено као „ни роман, ни есеј, једна поетска енциклопедија“ (Ристић АИ 1928/4). Такође, у архивски очуваном спису „Од истог писца“, започетом непосредно након првих критичких реакција на *Без мере*, Ристић је своје дело одредио и као „енциклопедијско-поетски оглед“ (Ристић АИ 1928/1).¹³ Енциклопедизам Џојсовог и Ристићевог романа, дакле, није био плод екстерне и накнадне критичко-теоријске елаборације, већ свесних ауторских стратегија и дискурса аутоинтерпретације. То *Уликс* и *Без мере* сврстава у она ретка, по свој прилици и прва дела у којима је приближавање енциклопедијске и романескне форме остварено на самосвестан и експлицитан начин, знатно пре но што ће концепти енциклопедијских наратива бити епохално (ре)артикулисани у постмодерној критици и прози и одатле пројектовани на бројна дела књижевне прошлости.

12 Пошто ћемо се овом одломку још враћати, вреди га интегрално навести, а у угластим заградама дајемо алтернативни превод одређених места: „I think that in view of the enormous bulk and the more than enormous complexity of my three times blasted novel [damned monster-novel] it would be better to send you a sort of summary – key – skeleton – scheme (for your personal [home] use only). [...] I have given only chatchwords [“Schlagworte”] in my scheme but I think you will understand it all the same. It is an epic of two races (Israelite–Irish) and at the same time the cycle of the human body as well as a little story of a day (life). [...] It is also a kind of encyclopaedia. My intention is to transpose the myth *sub specie temporis nostri*. Each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the structural [somatic] scheme of the whole) should not only condition but even create its own technique. Each adventure is so to say one person although it is composed of persons – as Aquinas relates of the angelic hosts“ (Joyce 1957: 146–147; алтернативни превод према Ellmann 1975: 270–271). Две *схеме Уликса* које Џојс дистрибуирао својим сарадницима прештампане су у Joyce 2008; в. и Fagnolli, Gillespie 2006: 349–350, 392–393.

13 Енциклопедијско својство *Без мере* Ристић ће, уз малу терминолошку модификацију, евоцирати и у „Предговору“ његовом другом издању (1962), када дело одређује као „фрагментарни каталог *модерне митологије*, субјективне и објективне“ (Ristić 1986: 19).

Ту би требало уочити и једну битну разлику у реализацији онога што Џојс и Ристић зову истим именом. На њу упућује већ и место на ком аутори формулишу своје ставове. За разлику од џојсијанске схеме и исказа о енциклопедизму, који су били „само за кућну употребу“, саопштени у *приватној ирејисци* и задуго недоступни читаоцима, Ристићево одређење било је саставни део самог *романескног дискурса*, потом издавачког паратекста упућеног сваком читаоцу, па и (необјављеног) поетичког списка намењеног књижевној полемци. То одступање у степену и врсти експликације сигнал је дубље разлике између Ристићевог (експлицитно) *метафикцијског* и Џојсовог (екстензивно) *миметичког* модела енциклопедијског романа.¹⁴ Ипак, оно што је Ристићева метафикција изводила на текстуалну површину није се тицало арагоновске разлике између *подземног* и *површинског* у третману хомерске или било које *теме*, већ *приповедања* *поетике*, дубинске и закулисне структурне динамике (мета)фикције.

2. Роман-чудовиште

Да је у Ристићевој и Џојсовој енциклопедијској фасцинацији и самосвести посреди дубља поетичка сагласност сведочи и то да су оба аутора своје романе-енциклопедије описивали као *чудовишта*, проклета и виолентна дела са чијом су се ирегуларном структуром, пре читалаца, морали (из)борити и сами творци. За Џојса *Уликс* је „проклето чудовиште-роман“,¹⁵ док је *Без мере* Ристић у самом делу одредио као „безоблично чудовиште за ујед“, које се, попут хидре, читаоцу „извија [...] из руку“ (Ristić 1986: 65). Насупрот „питомости“ традиционалног књижевног дела, модерни роман-енциклопедија је малеволентна, прекомерна, параноидна и хетерогена структура, кроз коју се трага за антикласицистичким видовима јединства, које би било „многа дубље“ од „јединства тона, или чак садржаја“ (Ristić 1986: 64).

У тим „готски“ интонираним описима не треба видети само слободу ауторских експликација, већ и неку врсту „спонтаног“ и „објективног“ памћења жанра. Означавајући своје романе као чудовишне, Ристић и Џојс заправо оживљавају једну епистемолошку метафору која се од 18. до 20. века закономерно везује за енциклопедијску форму. Француску *Енциклопедију* њени су уредници поредили са песничким „чудовиштем, или нечим још ужаснијим“,¹⁶ као што ће и два века касније

14 Разграничавајући модернистичке и постмодерне облике аутореклесије у прози, П. Во скреће пажњу и на амбивалентни положај *Уликса*, где „упркос пародији, стилизацији и имитацији некњижевних дискурса нема отворено аутореклесијалног гласа који систематски поставља, као главни фокус романа, проблематични однос између језика и стварности“ (Waugh 1984: 25).

15 У зависности од превода „maledettissimo romanzazione“: „damned monster-novel“, „three times blasted novel“ (Ellmann 1975: 271; Joyce 1957: 146).

16 Нову концепцију гранајућег и динамичног знања које је *Енциклопедија* нудила

теорије *енциклопедијских нарајива* тврдити да „све су енциклопедије монструозне“ (Mendelson 1976: 1272). У тој дијахронијској перспективи посебно су занимљива нова тумачења која Дидроов и Даламберов уреднички пројекат повезују са поетиком (пост)модерне енциклопедијске прозе. Према У. Еку, на когнитивној платформи просветитељске *Енциклопедије* почиње мисливост делезијанског ризома (Есо 1984: 82), док Сент-Амур у њеној структури види оптималан модел антиепске, нехомогенизујуће тотализације на који су се ослањали дистинктивно модерни, идеолошки и епистемолошки резистентни облици *енциклопедијског модернизма* (Saint-Amour 2015: 183–215). Иновацијска структура прве модерне *Енциклопедије* почивала је на „алфаветским бурлескама“¹⁷ насталим из непосредног сучељавања појмова из удаљених домена знања, као и на систему „унакрсних референци“ које су дело претварале у динамички и недовршиви интратекст. Енциклопедија је пре свега *сѝрукѝура* која мења тип читаочевих компетенција и начин његове партиципације у (ре)конструкцији смисла текста. Уликсовска схема могла би се узети као узорни дијаграм те *ѝросѝорне* и *релационе* енциклопедијске структуре, која интензивно сегментира, парцијализује и јукстапонира како би умножени и аутономизовани елементи били уведени у вишеструке алегоријско-символичке кореспонденције, узајамна огледања и умрежавања, све док капиларни систем текстуалних реферирања не оживи у „соматској“ „схеми целине“.

3. Наддетерминација текста

Када је свој роман одредио (и проклињао) као „неку врсту енциклопедије“, Џојс је имао у виду ону специфичну наддетерминацију текста *Уликса* која је произилазила из његове *схеме*. Према кључном опису те „више него енормно комплексне“ структуре, Џојсов роман требало је да *исѝовремено* буде: „еп две расе“, „циклус људског тела“, „причица о једном дану“ и „нека врста енциклопедије“, где ће мит бити дат из перспективе савремености, а свака епизода „условљавати“ и „стварати“ властиту „технику“ (Јоусе 1957: 146–147). И премда бисмо данас били склони да укупни схематизам *Уликса* посматрамо као израз енциклопедијске структуре, примећујемо да је у Џојсовој таксономији енциклопедијско својство било само један од ликова форме. На сличан начин поступа и Ристић када даје пет глобалних одређења свог дела, по којима је *Без мере* требало да *исѝовремено* буде: „анти-роман“, а не роман“, „енциклопедијско-поетски оглед,

њени уредници покушали су да опишу фигурама дрвета, мапе света, широке авеније, предела, позоришта и лавиринта, а на једном месту Дидро каже да би се цело дело морало упоредити „са чудовиштем у *l'Art poétique*, или нечим још ужаснијим“ (према Saint-Amour 2015: 192).

17 Синтагма Сент-Амура изведена из Дидроовог описа „бурлескних контраста“ до којих је доводио алфаветски поредак (в. Saint-Amour 2014: 194).

а не 'теорија', „дијалектичка фикција у три дела“, „демонстрација изједначења садржине и облика“ и „једногодишњи комплет новина, а не дневник“ (Ристић АИ 1928/1: 12).¹⁸

Ристићево и Џојсово оцртавање „плана конзистенције“ специфичног појма романа коју су настојали да реализују односи се на различите факторе, али је сама потреба и могућност њиховог (*и*)ојиса индикатор одређене *структуре* и структуралног приступа компоновању дела. Свако од тих одређења односи се на целину романа, односно вишеструке и симултано активне *реулативне идеје* при његовој изградњи, што води сродном текстуалном резултату: *калеидоскојска, йолискојична и наддештерминисана* прозна структура чији су саставни елементи истовремено били израз више аутономних семантичких низова и обликотворних матрица. Укрштање тих матрица, или делезијанских *йлашоа*, претварало је *Уликс* и *Без мере* у ону врсту – према ристићевској метафори за *Финејана* – полиопционалних *коларићујанићу структуре*, чија се „чудовишност“ није тицала (само) *йијанјској* броја појединости које су могле бити интегрисане у роман („enormous bulk“), већ пре свега начина на који је сугерисано да *йрекомерносј* и *йошалийеј* запоседају форму и бивају постављани као епистемолошки проблем који се намеће естетици модерног романа („more than enormous complexity“).

4. Средњовековље и алегорија

Занимљиво је да Џојс и Ристић лоцирају исто (позно)средњовековно порекло енциклопедијске имагинације. Џојсова егзегетска и „криптограмска страст“ (П. Јевремовић), „езотеричко-алегоријски“ поступак (Х. Брох) и посебно схоластичка „преокупација формалном организацијом“ (У. Еко), врло су рано препознати као део Џојсовог *медиавелизма* и остатак *средњовековне алегоријске културе* (Pound 1967: 197, 206). *Уликс* је медиавалан „у свом плану, са свим врстама образаца и паралела, алузија и одјека, планова и схема“ (Weir 2015: 2). У свом семиналном тумачењу Џојсовог опуса као *ојвореној дела* и „чвора где се срећу средњовековље и авангарда“ (нав. према Boldrini 2002: 15), У. Еко је оцртао логику трансформације те медиавалне матрице од *Порјрејта* до *Финејана* и показао је као неуралгични аспект онога што је код Џојса најмодерније и епистемолошки најкомплексније. Тек пратећи ту тензију између средњо-

18 Пошто је миметичка компонента у *Без мере* програмски суспендована, Ристићева одређења су готово ексклузивно везана за формалне, жанровске и обликотворне аспекте дела. Тешко је рећи које је од тих поетичких одређења и терминолошких неологизама индикативније; нека од њих, попут *анјширомана* и *енциклоједијској* романа, ући ће у општу употребу тек у послератној критици, док замисао о роману као *дијалектичкој фикцији* или *йериодичкој форми* спада у специфично Ристићеве доприносе феноменологији и поетици романа. Најнеочекиванија и најзанимљивија је свакако апроксимација романескне и периодичке форме, у којој препознајемо одјек теоријских преокупација из Ристићеве (напуштене) докторске тезе.

вековне потребе за поретком и савременог сензибилитета за мултиплицитет и научно-релативистичку визију света, стиже се до оне „најдубље зоне“ у којој се остварује „суштински, сазнајнотеоријски смисао“ и авангардни квалитет Џојсове уметности (Broh 1979: 153).

На Екову дилему – нису ли „медијевални ретори претекли времена“ и „да ли ефективно коријени извјесних савремених поетика [...] морају бити тражени, заправо због џојсијанске медитације, у средњем вијеку“ (Еко 1965: 285) – поетика Ристићевог романа даје недвосмислен одговор. Средњи век је, међутим, у Ристићевом делу присутан на много транспарентнији начин.¹⁹ Главни јунак *Без мере* је *средњовековни виџез Роман*, ког у стопу прати лик *ауџора-скријџора*, бележника метанаративне *одисеје (форме) Романа*, док је основна тополошка фигура романа и његове лавиринтске текстуалности *средњовековни замак*, који читалац (а ништа мање и аутор) походи као *ухода*. У таквом контексту, *алеџорија* и *симболизам* („Говорим у симболима“, Ristić 1986: 127) добијају изразите медијевалне конотације, премда је њихов смисао био у стварању несводивих, динамичких, полисемичних и *симулџанистџичких* авангардних структура. Њихова основна функција састојала се у заснивању *меџафикцијске* парадигме. Алегорија и персонификација су у самом језгру Ристићеве замисли о *роману о Роману*, чији је протагониста *оличење* жанра, дела, па и саме текстуалности у којој настаје и кроз коју се креће. *Без мере* је велика *mise en abyme* конструкција заснована на алегоријско-параболичкој екстензији базичне *номинацијске* метафоре / метонимије по којој је *роман* (целина, дело) постајао *Роман* (део, јунак). На темељу тог основног алегоријског удвајања, све што се (у) Роману дешава јесте и врста метанаративног догађања, иманентно-поетичке фигуре или исказа о роману. Таква обухватна, двостепена алегоријска *mise en abyme* поставка, дело у којем све већ *иманентно* говори о делу као целини и додатно бива праћено *ексџицијном* аутореклексijом, показала се као антимиџетички и кондензованији, али подједнако продуктиван модус *унуџрашње* отварања дела *џоџалиџе* и *херменуџици десконачности*.

Поред утицаја романтичке и симболистичке поетике, у Џојсовом „обезбоженом теизму“ (Брох) и „нагонском модернизовању“ медијевалне *forma mentis* важну улогу имало је и оно што (будући) аутор *Имена руже* назива Џојсовим „кабалистичким“ сензибилитетом и присуством извесне „окултистичке културе“ у његовом делу (Еко 1965: 231). То наслеђе херметичких и езотеријско-окултистичких традиција је у Ристићевом роману партиципирало с нешто више романтичке „извесности“ и авангардне хетеродоксије. Оно

19 Док су католицизам и средњовековље за Џојса били и саставни део интелектуалног формирања, Ристићево окретање латинском средњем веку представљало је нешто очекиванији и „књишкији“ избор, инициран надреалистичким обнављањем немачке (високе) романтике и традиције (енглеског) готског романа.

Без мере прожима на *иниџералан* начин: од *маџеријалне* димензије издања, те „манастирске књиге“ за чије је „панонски широке стране“ илустроване кабалистичким фигурама и талисманима из једног ренесансног гримоара требало „имати ванредне Помпадурина прсте па је без оштећења прелиставати“;²⁰ па све до експлицитних промишљања о *херметичким* као *херменеуџичким* традицијама, на којима почива укувна поетика дела.

Поред бројних алузија и референци, херметичко језгро *Без мере* је његова драмска завршница, један „нагонски“ модернизован средњовековни моралитет, где је Роман био „обелодањен“ у својим конститутивним, па и езотеријским „симболима“. Привилеговани актери тог инферналног спектакла на (по)рубљу језика и несвесног били су езотеријски ликови Магије и Демона, у чијим је монтажно-цитатно компонованим *енциклопедијским љворима* дух текстуалног алегоризма, језичке перформативности, превласти означитељске логике и „фантазија Аналогије“ био самоспознајно тематизован и третиран као логика једног културно-поетичког континуитета, од примитивног менталитета и магијског мишљења до савремене психијатрије и уметничке експресије.²¹ Још једном оно до чега се неизоставно стиже *џумачењем Уликса* (и још више *Финејана*) Ристићева метафикција закономерно *џријоведа* као самоспознати квалитативни момент модерне књижевне форме.

5. Имперсонализам и интертекстуалност

Ристићева „небелетристичка“, менипејска имагинација одразила се и на схватање темељне надреалистичке категорије *ауџомаџизма* и начин његовог прилагођавања екстензивнијем, романескном окружењу. С том модификацијом отворила се и једна особена могућност приближавања надреалистичке и Џојсове поетике, и то управо у оном домену у којем је Бретон дефинисао њихову темељну разлику. Да би се осветлила та специфична формула конвергирања Ристићеве теорије *дејерсонализације* и Џојсовог императива *имџерсонализације*, потребно је укратко описати како се два ауторска пројекта прибли-

20 Синтагме су из првих критика на *Без мере*, в. Ristić 1986: 277, 287.

21 Ево једног илустративног пасажа из говора Магије и њене афирмације *херметичке семиозе*: „Јер моји су ваша машта и ваш делиријум, моје све ваше речи и те ваше фантазије Аналогије: што је доле као оно што је горе, а што је горе то је као што је доле, да би се извршило чудо једне једине ствари. [...] Јер за мене је све у вези, све је у жељи, у односу, у одговору. [...] Међу различитим деловима света постоји тава хармонија да и најмањи догађај одзвања на цело тело [...] Зграбила сам ствари у њихову представу, у њихов знак, заробила сам снагу означене ствари у артикулацију речи, у инкантацију, у песму, у говор, и логос изједначила са стваралчким делом“ (Ristić 1986: 174). Пандан говору Магије у другом драмском чину био је говор Демона, који промовише начело илузионизма и несводивости облика: „Сви ви, од крви и од меса, само сте моје представе, моје слике, моје метафоре. И ко је кога створио? [...] Но сви су облици моја одела [...] Који ме облик може зауставити, мајстора свих обмана“ (Ristić 1986: 190).

жавају управо у тачкама на којима се удаљавају од поетичких доминанти *йсихичкој ауџомайизма*, односно *йрийоведној објективизма* за које се обично везују.

Као што је познато, теорија ауторске имперсоналности до Џојса је допирала из флоберовског наслеђа, а једном од њених најпознатијих декларација сматра се Стивенсена теорија на крају *Поршреша умейника у младосии*, која као врхунску књижевну форму поставља драму, а писца замишља у аналогiji са богом који „остаје у свом делу или поред њега или иза или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји“ (Џојс 1960: 254). У *Уликсу* је тај захтев за имперсонализацијом преточен у „епифанију“ *ексйресивне сйрукйуре* дела (Еко), а сеизмографија свести јунака техником *унушраишеј монолоја*, начелно лишена аукторијалних интервенција, прототип је тог драмско-објективистичког аспекта романа. Ипак, био је то само „инцијални стил“ *Уликса*, чија је структура у другој половини романа постајала *исувиише ексйресивна* да би се и приближно могла свести на своју флоберовску пропозицију, или бретоновску реалистичко-илузионистичку визуру. Тај вишак формалне експресивности *Уликса* критика је, поред осталог, покушала да концептуализује кроз неретко оспораван али врло инструктиван концепт тзв. Аранжера. То немо али наметљиво текстуално присуство ситуирано је, према речима творца овог концепта Д. Хајмана, негде између *йерсоне* и *функције*, *йрийоведача* и *имйлицијиној аушора* (в. Johnson 2008: xxxiii), а Х. Кенер сматрао га је за „вероватно најрадикалнију [...] иновацију у целом *Уликсу*“ (Kenner 1987: 65).²² Посматрајући гестове тог Аранжера, који се не оглашава али чији се поступци не могу игнорисати без ризика да се сасвим заобиђе оно што *Уликс* јесте, читалац више није фокусиран на романескну илузију, миметизам и фабулацију, већ на конструктивизам који роман претвара у сагу о писању романа и *одисеју форме*. С појачаном улогом Аранжера као продужене руке (имплицитног) аутора, флоберовски модел објективизованог приповедања доведен је до руба његове *меџафикцијске* „носивости“. За поредбену перспективу *Уликс / Без мере* та „уредничка“ инстанца и сви ефекти њене субверзивне текстуалистичке активности од прворазредног су значаја. Уколико би у најкраћем требало описати однос између Џојсовог и Ристићевог романа, могло би се рећи да је уликовски неми Аранжер, све што он о роману зна и чини, тачно она инстанца која у Ристићевој метафикцији задобија приповедни *јлас* и *лик*.

22 „То није глас приповедача: није уопште глас, пошто нам се не обраћа, чак уопште и не говори. Ми не чујемо његове акценте, ми опажамо његове поступке, који се изводе с извесном равнодушносту према нашем присуству [...] Јер прича о Блумовом дану није у старом смислу, нити у било ком смислу, 'испричана' ('told'); она је одиграна (mimed) кроз речи просторно распоређене на страници. [...] То уређујуће присуство [...] има најзглед потпуно сећање на прецизне облике речи које су употребљене стотинама страница раније, сећање које не подразумева операцију памћења већ приступ попут нашег штампане књизи, у којој се странице могу листати тамо-вамо“ (Kenner 1987: 64–65). О овој „субверзивној текстуалној“instancи в. и Johnson 2008: xxxiii-xxxiv; Somer 1994.

С друге стране, Ристић је својом теоријом *дејерсонализације* указао на једну иманентну али најчешће неиспитивану зону приближавања надреалистичке теорије *ауџомаџизма* и *џојсовског имџерсонализма*. Ристићев, надреалистичком и психоаналитичком теоријом инспирисан императив деперсонализације као поништавања его-центрираног и нарцистичког (ауторског) сопства, имао је свој *инџроверџни* и *ексџроверџни* вид. Његов *инџроверџни* вид везан је за психички аутоматизам, медијумску субјективност која се растаче у језику и/као несвесном и спознаје да је субјект само *ар-џиџрарни* и *накнадни* ефекат означитеља.²³ Али код Ристића је та пословична пасивизација надреалистичког аутора-медијума задобијала и наглашено *ексџроверџни* облик у повлачењу субјекта не само пред несвесним и/као самопродуктивношћу језика већ и пред амплификованим (пре)текстовима културе, књижевне прошлости и туђег говора. Ристићев ерудитни и полихисторски дух – који је и пре бретоновског „скромног апарата пријемника“ ауторску фигуру конципирао као разводника у „телефонској централи“ у којој се цитатно укрштају и даље емитују „гласови“ из различитих извора²⁴ – извео је можда најизоштренију, антипсихолошку и културолошку консеквенцу из надреалистичке теорије аутоматизма у двадесетим годинама. Посматран у контексту европске прозе свог времена, смрте Ристићеве модификације био је жидовски у својој *меџафикционалној* и *џојсијански* у својој *енџиклоџедијској* димензији.

Спој метафикцијског и ерудитног писања, који је роман ослобађао „окова“ миметизма, Ристић је аутокритички описивао као „двоструко апсурдни“ пројект *џоеџолошкој* „писања о писању“ и *џалимџесџиној* писања „на основу извесног броја туђих већ написаних књига“ (Ristić 1986: 125). У екстерном модалитету *дејерсонализације* модерни аутор враћао се „улози средњовековног скриптора“ (Clark 1992: 105), који компилира, рециклира и коментарише, градећи своју „књигу пуну углачаних реминисценција, пуну књига“ (Ristić 1986: 126). Ерудитно-енџиклопедијску поетику свог романа

23 Уп. психоаналитички закључак Ристићевих номиналистичких медитација о језику: „Као кљеште [...] речи се заривају без моје воље у кржаве ровове мојих преживљених, непреживљених дрхтаја, и са тим меким гвожђем, ишчупаним из подвести, као сад већ нераздељиви амалгам оруђа и сировине, сна и материје, оне се, речи, уобличавају у ове речи. Остајући тако оно што су и биле, а обмањујући ме да сам им ја дао живот! Као да сам их могао нахранити елементима своје већ постојеће биографије, па била то ма само биографија мога духа! Оне су напротив сад ствараоци мог живота, и произвољно вајају ону глину која без њих не би ни постојала. Рудник је чега оне хоће, речи, та биографија човека, произвољна, накнадно изнова стварана“ (Ristić 1986: 131–132).

24 Есејистички програм писања као коментара, који ће се прелити и у „небелетристичку“, менипејску машту његове романескне метафикције, Ристић је априла 1924. описао на следећи начин: „Нека вас не плаши множина цитата који ће се укрштати у овим редовима. Желео бих да од ових коментара направим једну малу телефонску централу која би довела у контакт глас и разум понеких писаца и осећања живих људи. Једино на свету што је, можда, плодније од везе тела, то је веза духова“ (Ristić 1985: 47).

и њене медијевалне конотације Ристић је можда најупечатљивије образложио у једном одломку из списка „Од истог писца“. Аутор је ту (само)описан као тек „тренутни, неважни посредник“ до једног интертекстуалног „разгрананавања“ и „духовног континуума“ у оквиру ког његова књига чини само један (хегелијански, дијалектички) „моменат“; и сви топоси средњовековног скрипторијума су ту – компилација, егземплуми, обрасци, самоунижавање, духовни ауторитети и континууми.²⁵

Ристићева теорија деперсонализације, подједнако унутрашње, пред *језиком као несвесним*, и спољашње, пред *језицима културе*, показује како се ауторско *прво лице*, незамисливо у Џојсовом објективистичком универзуму, у надреалистичком роману могло појавити у сродним *енциклопедијско-ерудијним функцијама*. Та освешћена и радикализована поетика писања *au second degré* јесте оно по чему је *Без мере*, као *крајњи енциклопедијски* али (*пр*)*дуји авангардни* (анти)роман,²⁶ видно одступало у односу на типолошке доминанте надреалистичке и уопште авангардне прозе свог времена.

6. Енциклопедизам и композиција

Следећа тачка на којој се срећу Џојсова и Ристићева визија енциклопедизма тиче се конципирања и описа фрагментарно-монтажне композиције романа, при чему оба аутора из повишене сегментираниости романескне структуре изводе сродну могућност да се свака јединица (поглавље) подвргне засебном начину компоновања. Технички задатак који је Џојс себи поставио при компоновању *Уликса* био је да напише књигу „из осамнаест различитих тачака гледишта“ где би свака епизода исцрпљивала одређену „област уметничке културе (реторичке или музичке или дијалектичке)“, увек у новом стилу и „техници“ (Јоусе 1957: 167, 129). Ристић је композицију *Без мере* осмислио по сродном моделу *сѝрукѝурне ѝолифоније*, тј. као „систем посредног причања у фрагментима“ који би „сваки пут били почети

25 „а ја се још трудим да ниједно, ниједно једино име од оних којима дугујем [...] храну своје мисли, не остане неспоменуто у мојој књизи, и наводећи их у цитатима, у епиграфима, у белешкама, или као пример, дајем, као да су у питању директно купуљени обрасци којима сам се служио за једну компилацију, а све да бих имао сатисфакцију интегралног поштења, да бих показао да је та књига само моменат у једном непрекидном мисаоном току где је моја личност само тренутни, неважни посредник, да бих омогућио сваком ко се заинтересује, не за моју књигу већ за онај духовни континуум коме она припада, и који је једини значајан, да бих сваком омогућио да тако разуме у које се разгрананавање уплићу ти мостови, то лишће“ (Ристић АИ 1928/1: 9).

26 Студија *Авангардни роман без романа* П. Петровића (2008) показује да је доминантни прозни облик српске авангардне прозе био кратки, лирски или експериментални „роман без романа“; Ристићево *Без мере*, чији је радни наслов био „роман без романа (или Романа)“, из корпуса је исуључено управо као *дуји* авангардни антироман, сума експерименталних поступака кратких авангардних романа која је већ значила и квалитативно поетичко прекорачење.

у засебном тону и засебним обликом“ (Ristić 1986: 204). Тај режим фото-кинематографског *кадрирања* („низ снимака, с лева, с десна“, 204) омогућавао је да се роман гради као „васионски калейдоскоп“ у којем аутор-аранжер стално отвара нове светове (Ristić 1986: 90).

Логика описаног епизодичког компоновања била је *ѝросѝорна*, нека врста кадрирања, каталогизовања и „деклинирања“ романескне структуре. Ако су засебне „технике“ уликсовских поглавља биле засноване пре свега на варијацији приповедних и стилско-речоричких проседеа, систем формалних варијација у *Без мере* имао је нешто изразитије *жанровску* основу, а услед краћих и бројнијих поглавља смене тонско-обличких „кадрова“ биле су брже и оштрије.²⁷ Оно што је за жанровски профил *Без мере* можда најкарактеристичније не тиче се бројности интегрисаних жанрова колико тенденције да се обухвате кључне, типолошки и историјски фундиране осе *над-ѝенеричких* и *судеѝенеричких* диференцирања, као и да се естетски активирају сви они елементи препознатљиво ристићевске *ѝоеѝѝике ѝаратѝекѝѝа* и експресивности *књиѝе* као материјално-типографске структуре и метафоре заокруженог књижевно-уметничког дела.²⁸

У складу с партикуларним потребама својих романа, и Џојс и Ристић, дакле, енциклопедијско-епизодичку структуру користе на истоветан начин: као структуру повишене сепаратности у којој је свако поглавље, а с њим и цео роман, сваки пут могао започињати изнова, у новој техници, стилу, тону или облику.²⁹ Таква релативи-

27 „Изузетну“ полигенеричку „формулу“ свог антиромана Ристић је описао у белешци на огласном проспекту за *Без мере*, књиге која „није у правом смислу речи ЕСЕЈ, и ако на извесним својим странама узима изглед расправе или полемике, као што није ни РОМАН, и ако у њој има фикције, имагинарних личности и радње, као што није ни НИЗ ЛИРСКИХ ФРАГМЕНАТА, мада садржи чак и стихова. Она је можда пре свега ФИЛМ унутрашњег и спољњег живота, разнолик, пун метаморфоза, који може изгледати неједнак, хаотичан и сензационалан, али који, у својој изузетној формули чинећи нераздељиву целину, пркосећи свима правилима, не може ниједног читаоца оставити равнодушним“ (Ристић АИ 1928/3).

28 Биле би то поделе: 1) на *ѝоеѝију* (стих) и *ѝрозу*, 2) на *лирски*, *грамски* и *еѝски* књижевни род, 3) унутар историје романа, на традиције *romanсе* и *novel*, 3) *инѝермеѝијалне* интерференције (филм, колаж, сликарство, чак и скулптура), 4) као и разграничавање *фикционалних* и *документарних* врста (писмо, путопис, исповест, дневник, есеј, аутоматски текст, полемика,..). Томе треба додати умножене *микрожанрове* (плакат, попис, пролог, епилог, предигра, међуигра, парабола, визија, екфраза, дијалог, монолог, аутоматски текст, разговор са читаоцем...), као и осамостаљене *ѝаратѝекѝѝуалне* јединице као што су *еѝѝѝраф*, *фусноѝѝе* и *илустрације*, које активно суделују у генеричком и дискурзивном раслојавању Ристићевог романа.

29 Назначени тип енциклопедијске композиције и њено метапоетичко осмишљавање у српској књижевности срећу се тек у *Пешчанику* Данила Киша: „Пишући ову књигу, ја сам управо настајао да монотонију одређеног књижевног поступка, једног и једног за које се писац обично определи после дуга тражења, заменим полифоничношћу и на плану форме. Одатле оно стално смењивање књижевних поступака, различитих и разноврсних, час лирских а час есејистичких, час ироничних, час трагично-озбиљних, час филозовствујућих, час пародијских. Мој идеал је био, и остаје до дана данашњег, књига која ће се моћи читати, осим као књига при првом читању, још и као ен-

стичка и полифона ситуација писања, где „свако поглавље поставља нову реторичку ситуацију за истраживање“, претварала је роман, како је то у *Одисеји сџила у Уликсу* (о)писала К. Лоренс, у „серију стилистичких маски“ и „енциклопедију наративних избора“ (Lawrence 1981: 10). Резултат је била полиопционална епизодичко-зборничка форма, која је системски – *унушар самој дела* а не у односу на друга дела или спољашње репере – урушавала хоризонт очекивања који је сама претходно градила, свесно провоцирајући „ментални баланс“ (Јоусе 1957: 167) и „навикнуте процесе мисли“ (Ristić 1986: 65) својих читалаца. У таквим делима читалац се донекле налазио као у хетерогености самог књижевноисторијског процеса.

7. Два завршетка романа

За енциклопедијске визије питање граница, окончавања и заокружења дела постављало се на посебно неуралгичан начин. Тако су и *Уликс* и *Без мере*, према замисли својих аутора, били романи са (бар) два завршетка. У оба случаја, такође, други и коначни крај дела остварен је у форми *синџаксичкој флукса* који је сугерисао (не) могуће неокончавање романа.

Последња два поглавља *Уликса*, „Итака“ и „Пенелопа“, представљала су заправо два алтернативна вида окончања дела, како то сведоче и бројни искази у Џојсовој преписци из времена паралелног рада на њима.³⁰ Први, а Џојс је сматрао и прави завршетак *Уликса*, било је претпоследње поглавље „Итака“, у ком је кроз „хладну“ псеудонаучну технику „математичког катехизма“, „пропитивања“ и каталогизације, био „сублимиран“ однос између Блума-оца и Стивена-сина; тај пр(а)ви енциклопедијски крај романа био је у знаку анаративне, мозаичко-просторне фигуре звезданих констелација. Наредно поглавље, које је „последњу реч“ препуштало земаљском, флуидном и еротизованом предониричком току свести модерне Пенелопе Моли Блум, представљало је својеврсни „анекс“ и „реепилогизацију“ романа. Упркос својим асоцијативним кривудањима и кружењима кроз осам реченица-параграфа без интерпункције, „Пенелопа“ је ипак била прогресивно „котрљање“ једне једине реченице, која је отпочињала великим словом („Yes ...“) и завршавала се тачком („... Yes.“) и чије се „праволинијско напредовање по временским координатама ниједног тренутка не доводи у питање“ (Коп 2008: 161). За разлику од темпоралности осталих поглавља, временска ознака за „Пенелопу“ била је *десконачност* (или *ниједан сат*), а њен разобручени синтаксички флукс (Ристић би рекао „рашчлањени говор у напретку“) био је један од начина да се сугерише *неокончавање романа*. Са те тачке

циклопедија [...] што ће рећи: у наглум, у вртоглавом смењивању појмова, по законима случаја и азбучног (или неког другог) следа“ (Киш 1974: 67–68; в. и Јерков 1990; 1993).

30 Најважније међу њима издвојила је Џ. Џонсон у напоменама у: Јоусе 2008: 958, 971–972.

читалац је био усмерен истовремено „назад ка нужно бескрајном [...] поновном ишчитавању Уликса и напред ка бесконачној [...] игри Фиџетановој *дгења*“ (Johnson 2008: xxxvii).

Сагледани као јанусовска фигура двоструког краја Уликса, „Итака“ и „Пенелопа“ могу се по својим обликотворним доминантима посматрати као контрапонирани *ипроситорно-симулијаниситички* („рашчлањена“ констелација) и *временско-линеарни* (флукс „у напредку“) модус заокружења романа. Слични проблеми мозаичко-симултанистичког и линеарно-секвенцијалног окончавања романа определили су и две завршнице *Без мере*. Први завршетак Ристићевог дела био је остварен у форми драме, као *симулијаниситичкој* и *синтеитичкој* модуса „обелодањења“ форме романа (којем ћемо се вратити у наредном сегменту). Ипак, већ у том драмском финалу симултанистичкој и атемпоралној доминанти парира линеарно-синтаксичко начело *наративне рекапитулације*, коју је у својој последњој реплици спроводио сам јунак Роман. Преузимајући „последњу реч“ у драми и/као роману, Роман је сукцесивно обнављао сећање на све кључне моменте свог дотадашњег развоја и давао им смисао органског заокружења једног билдунгс-наратива. То је био први и прави крај романа *о Роману*, који је својом финалном реченицом металептички избијао са последње странице *дела* на насловну страну *књије*, у уроборус фигури тотализације која је налагала поновно отпочињање и бесконачно кружење форме „без мере . . .“³¹ Али након тог драмско-синтетичког завршетка, наступало је нагло поништење целокупног, већ заокруженог наративног пројекта, и тај (не)очекивани наставак *романа без Романа* налагао је потребу његовог поновног и коначног заокружења.

Зато се после низа постфикцијских, есејистичких поглавља *Без мере* аутор још једном враћа у своје дело како би му у „Епилогу“ – (до)писаном у тренутку кад је *Без мере* већ под штампарским пресама – утиснуо нови и коначни печат мистичке „нераздељивости“ и органског јединства. Ристић то чини на већ опробани али ригорозније спроведен *синтаксички* начин: уобличавајући „Епилог“ као пулсирање једне једине *реченице-слаја* у којој ауторска свест линеарно рекапитулира и „увезује“ наративне рукавце романа, утврђује мистичку непогрешивост текста вођеног „случајем који уопште није случај“, све до самог тренутка артикулисања те финалне „реченице чија је немогућност завршавања знамење једног много дубљег незавршавања“ (Ristić 1986: 244).

Тако су оба енциклопедијска романа имала два завршетка, један у знаку статичко-мозаичког *разјранавања* („Итака“, драмска завршница *Без мере*) или онога што је Џојс звао „реверзибилношћу простора“, а други у знаку линеарно-прогресивног *слаја* („Пенелопа“, „Епи-

31 „Један је исти корак, у безбројности, означавао и везивао све кораке, један је исти талас, без мере . . .“ (Ristić 1986: 197).

лог“) или онога што је Џојс звао „иреверзибилношћу времена“ (Džojс 2008: 708). Пошто је „Пенелопа“ била епизода с којом је Ристић био упознат и о чијем је „набујалом отицању речи“ писао, о последњим *поглављима-реченицама Уликса и Без мере* може се размишљати и у категоријама непосреднијих одјека, утицаја и инспирација. Знајући за важност коју ће идеја о роману као синџакси и „рашчлањеном говору у напретку“ имати за Ристићеву *поетику сабраних дела*, може се наслутити како се џојсијанско искуство уписивало у логику целокупног Ристићевог опуса као „једне бескрајно дуге реченице, једне једине реченице“.

III

„Све у свему“: драмска синтеза и рекапитулација

(П)описани низ кореспонденција показује како Џојсова и Ристићева врло сродна *стируктурална* имагинација роман свесно замишља као *енциклопедију*, а енциклопедију као пре свега *форму и шекстиуалност*. Њима се, међутим, мора придружити још једно неуралгично место поетичког „пресека“, у којем се све до сада истакнуте компоненте практично обједињују и потврђују.

Реч је о једном радикализованом изразу епизодичко-енциклопедијског начела компоновања, по којем би сваки „кадар“ калеидоскопске структуре романа могао бити остварен у засебној техници, стилу или облику. Један од тих обликотворних „филтера“ својих романескних енциклопедија Ристић и Џојс осмислили су на исти и нетипичан начин – у форми аутономне, визионарно-фантазмагоричне драме. Реч је о „најнадреалнијем“, петнаестом поглављу *Уликса*, под условним насловом „Кирка“, док је Ристић у драмској форми реализовао први део завршног, Трећег дела *Без мере*, насловљен као „Доживотна слобода“. Паралелизам поступка, међутим, не односи се само на одлуку о уносу драме на енциклопедијски проспект романа, већ обухвата много ширу конфигурацију фактора.

1) Хронотоп, технике и вештине

Подударност Ристићеве и Џојсове замисли најсажетије би се могла описати кроз поређење техника и проседеа на којима су засновали драмске одељке својих романа. Према пропозицијама уликсовске схеме, време одвијања „Кирке“ био је гранични *поноћни* час, који је и време одвијања Ристићеве драме.³² Место одвијања „Кирке“ је *дордел*, симболички простор психо-еротичког и друштвеног подземља, где су потискивани психолошки садржаји, страхови, кривице и жеље

32 Како јунакиња Магија одређује хронотоп драме: „Поноћ и мрак, мој час“ (Ristić 1986: 170).

и фантазми јунака избијали на (текстуалну) површину.³³ Аналогни хронотоп у „Валпургијској ноћи“ Ристићевог романа била је фигура ђавољег *сабаџи*а и његове ескцесне и оргијастичке еротике, а подземље у ком се „Доживотна слобода“ одиграва јесу „подруми“ и „рудници“ индивидуално и колективно несвесног. Техника којом Џојс спроводи своју драмску замисао јесте техника *халуцинације*, или *експлодирајуће визије*, што је и конститутивна одредба Ристићеве драме као „колективне халуцинације“, вербализације „хипнагогичких халуцинација“ и „визија полусна“ (Ristić 1986: 170, 152). Вештина која је владала уликовским поглављем, чија је референца била Одисејев боравак код чаробнице Кирке, била је – *маџија*. У Ристићевој драми та је чаробница-Кирка и непосредно ступала на сцену као персонификована Маџија, која је пропагирала све оне принципе – маџијске конкретизације, персонификације, језичке перформативности, аналошког мишљења, зачаравања и метаморфоза – на којима почива (и Џојсова и Ристићева) драма.

Укратко, Ристићева „Доживотна слобода“ могла би се готово дословно описати пропозицијама из уликовске схеме, као што би се кроз њене експлициране концепте могао описати и тумачити Џојсов поступак при компоновању „Кирке“. Обе драме биле су ноктурално и фантазмагоријско језгро романа, инфернална и хиперболична *rathoroeia* у којој је долазило до „ерупције несвесног јунака и реторичких енергија језика“ (Lawrence 1981: 158). Драмске традиције (не) популарног позоришта (луткарско позориште, пантомима, кабаре, мјузиколови, бурлеска, мелодрама и сл.) на које се Џојс и Ристић ослањају при изведби својих авангардних драмских огледа у основи су, као и комплекс енциклопедизма, водиле порекло из средњовековних и карневалских драмских облика.³⁴

Описани тип и степен подударности између „Кирке“ и „Доживотне слободе“ свакако је велики изазов за даље упоредне анализе. Пошто се овом приликом у њих не можемо упуштати, скренућемо само пажњу на један интертекст који у датом компаративном контексту има посебну методичку вредност. Реч је о Флоберовом *Искушењу светјој Анџонија*, које је, уз одисејску референцу и Гетеовог *Фауст*а, било један од Џојсових главних предлогака при конструкцији „Кирке“. Уколико би се, међутим, Флоберово *Искушење* претпоставило

33 Ту је важно уочити да је драмски облик „Кирке“ у функцији *инсценације* тачно оних потискиваних садржаја које драматизација свести посредством унутрашњег монолога није могла да захвати. О начину на који Џојс кроз драмску форму „Кирке“ трансцендира концептуална ограничења технике унутрашњег монолога, омогућавајући да на сцену приповедања буде изведено не само оно што се потискује, већ и драматика самог потискивања и (ко)егзистирања *друје сцене*, уп. анализу К. Лоренс (Lawrence 1981: 152–153).

34 Арагон у тим „презреним позориштима“ препознаје „прворазредну“ и можда једину истински савремену драмску уметност, која је оживљавала тако различите традиције као што су средњовековне хришћанске мистерије, средства античке комедије и дух примитивног позоришта (Арагон 1964: 132–133; уп. и Szilárd 1984: 58).

као интертекстуални предложак Ристићеве „Доживотне слободе“, везе са (хипотетичким) претекстом биле би много непосредније и очигледније него што је то случај са „Кирком“. Другим речима, „Доживотна слобода“ – са својом статичко-реторичком драмском поставком процесије алегоријских *dramatis personae*, композиционом матрицом искушавања пасивизираниог јунака и фигуром резонера и илузионисте Ђавола као крајњег искушатеља – и *шемајски* и *формално* много огољеније подсећа на Џојсов флоберовски интертекст, као и његове корене у средњовековној алегоријској драми (миракули, моралитети), него што је то случај са уликовском епизодом. У том смислу, Флоберово *Искушење* може послужити и као имплицитни интертекст између Џојсове и Ристићеве драме, хеуристички текст-посредник на основу ког се може размишљати на који начин долази до генерисања тако конзистентног иако неимитативног скупа паралелизама између „Доживотне слободе“ и „Кирке“. Начин на који Ристићева драма (отворено, неинтендирано) личи на оно на шта „Кирка“ (скривено, интендирано) жели да личи, говори нешто о томе зашто и како „Кирка“ и „Доживотна слобода“, односно *Уликс* и *Без мере*, наликују иако у питању није непосредна имитација. Кретање над сродним интертекстуалним корпусима и алегоријски приступ властитим хипотекстовима доводи и два хипертекста (романа, драме) у сродну врсту узајамног алегоријског одношења.

2) Наративна синтеза и рекапитулација

Сродност између „Кирке“ и „Доживотне слободе“ не своди се на одабир истог типа (фантазмагоријске) драме и (карневалско-алегоријске) драматуршке традиције, већ обухвата и одређене композиционе и наративне факторе. Унутар глобалне структуре *Уликса* и *Без мере*, њихови драмски одељци заузимали су сродну, *граничну* и *предфиналну* позицију. Као последње поглавље средишњег дела *Уликса*, тзв. Одисејевих лутања, којима су претходила три уводна поглавља Телемахије и три поглавља завршног Ностоса, „Кирка“ је стајала на граници између главног дела романа и три поглавља кроз које је разрешавана драма његовог окончавања. Ристићева „Доживотна слобода“ представљала је пак први део завршног, Трећег дела *Без мере*, романтички финале *дијалектичке фикције* остварен у драмском модусу *синџезе*. Али тај *први крај* Романа у знаку „доживотног“ циркуларног-митског тоталитета ипак је, као што смо видели, био само *привремен* крај дела, који је наглим и корозивним продором дијалектичке *нејаиције* и ауторске *романтичке ироније* већ у наредном сегменту био поништен и преосмишљен, отварајући *роман без Романа* даљем току и новој, коначној завршници у „Епилогу“. Тим аутодафеом и постфикционалним, „загробним“ животом романа његова првобитна драмска завршница померена је на предфинално композиционо место.

Такво *предфинално* позиционирање драмских одељака омогућавало је да се они уобличе као *синтеишичке*, *кумулятивне* и *рекайтишулаивне* јединице, довољно удаљене од почетка дела да би могле ступити у интензивније и сложеније *инишраишкстиуалне* релације са целином претходно оствареног наратива. „Кирка“ је била најобимније и најсумарније поглавље *Уликса*, „драмски врхунац“ дела у ком се оно „сажима у драмску форму“, где се „сви ланчани симболи стичу у јединство, где се лајтмотивски спрег потенцира до највише густине и где се сви слојеви алегоричког представљања слажу један преко другог“ (Broh 1979: 152). Онај минуциозан рад текстуалне и цитатне хирургије који Џојс иначе спроводи над туђим штампаним делима, аутор-аранжер у „Кирки“ реализује приступајући (и) наративној „прошлости“ властитог текста. Тако „Кирка“ практично „садржи целокупну књигу – прекомпоновану и мимички исказану“ и има „кључну функцију рекапитулације и повезивања разнородних праваца романа на крају обимног, средњег дела књиге“ (Херман Секулић 1994: 97). Халуцинација као „техника“ ове епизоде утолико се не тиче само перцепције протагониста, већ и халуцинантног обнављања читаочевог сећања на претходно прочитаних четрнаест поглавља *Уликса*. То „систематско“ обнављање ранијих елемената наратива „чини саму основу Кирке“, у којој „свака реч [...] има сопствену прошлост и мора бити узета, појединачно, као нека врста духа, који походи текст, враћајући се са читавом мрежом асоцијација, истканих током њених ранијих појављивања у *Уликсу*“ (Ferrer 1988: 133).

Аналогне синтетичке функције „Доживотне слободе“ проистичале су из Ристићеве замисли о *дијалектичкој фикцији*, која је подразумевала примену хегелијанских појмова и концепата (теза, антитеза, синтеза, негација, самокретање појма, ауфхебунг...) као структурних начела у изградњи романескне фикције.³⁵ Према *схеми* глобалне композиције *Без мере*, коју Ристић даје у дневничком „меморандуму“ (Ristić 1985: 227) у пролеће 1927, структура романа требало је да следи дијалектички процес самореализације идеје (романа) кроз трочлани след тезе, антитезе и синтезе. Први део романа замишљен је као *објективистички*, *ејски* пол везан за Романа („спољашње авантуре“, „глосе“), а Други део као *субјективистички*, *лирски* пол везан за Аутора („субјективизам“, „унутрашње авантуре“). Трећи део романа доносио је двоструко романтичко разрешење – прво у знаку синтетичке *грамске форме* (симултанизам, синхронија), друго у знаку самопревазилазеће *романтичке ироније* (прогресија, накнадност).

35 Уп. Деридин опис Уликсове „кружне пловидбе“, који би се много дословније могао применити на Ристићеву *дијалектичку фикцију*: „My experiences, то је истовремено моја ‘феноменологија духа’ у Хегеловом смислу ‘науке о искуству свести’, као и велики кружни повратак, *Уликсова* аутобиографскоенциклопедијска кружна пловидба: често се говорило о одисеји феноменологије духа. Овде би феноменологија духа имала облик дневника свести и несвесног“ (Derida 1997: 12).

Одабир драме као синтетичког облика у којем коинцидирају антитетични епски и лирски токови романа представљао је једно узорно хегелијанско решење.³⁶ У „Доживотној слободи“ Роман је стизао у неку врсту жижне тачке у којој је цела структура романа требало да се потврди и у *идејној* са свим претходним „моментима“ дела, и у својој кулминативној *разлици*. Врло је занимљиво посматрати поступке кроз које је Ристић настојао да текстуално *конкретизује* такву дијалектичко-синтетичку замисао.

Најпре, Ристић *хегелијанску синтезу* повезује са техником *авангардној симултанизма*. Једна дидаскалија у манускрипту *Без мере* ту синтетичко-симултанистичку функцију драме евоцирала је на сасвим сажет начин: „Синтеза I и II дела. [...] Све у свему“ (Ристић АИ 1928/2). Ступање романескних мотива у опште стање претапања било је отелотворено и у средишњој сценској конструкцији, која је конципирана као барокно-протејско здање и симултанистичка фузија свих (просторно-енциклопедијских) фигура романа: истовремено замак, вавилонска кула, модерни хотел, тамница, сплав без зидова, зграда-варош... Модел *полифонијске монодраме* омогућавао је, с друге стране, да се драмска синтеза оствари и као симултани израз, или *дојсијанска „паралакса“*, ауторско-лирске и епско-романескне позиције.³⁷ Најзад, кроз низ *структурних паралелизама* Ристић сугерише *хомолоију* између глобалне енциклопедијске композиције романа и фрагментарне драмске структуре. „Доживотна слобода“ је практично *ионављала* укупну претходну структуру романа, у односу на коју се (ус)постављала као синтеза: *два драмска чина* заступају *два композициона дела* романа; *број драмских реплика* одговара укупном *броју ионавља* у претходна два дела романа,³⁸ а *последње*

36 Хегелова *Естетика* предвиђала је управо назначени след форми, чији је први ступањ чинила *ејика* (спољашња *објективност*), други ступањ *лирика* (субјективна унутрашњост), док је њихову синтезу представљала *субјективно-објективна* форма драме (Hegel 1986: 21). Ристићеву тријаду форми свакако би било занимљиво упоредити са следом форми у Стивенској естетичкој теорији на крају *Портрета*, дела чију је прогресивистичку структуру Ш. Бривик тумачио управо преко структурних „ритмова“ Хегелове феноменологије духа (в. Brivic 1991: 6, 53–56).

37 Из наративне перспективе, „Доживотна слобода“ била је Романова крајња авантура, његово иницијацијско путовање (на крајњи Исток и/или силазак у подземље) и последњи окршај са „својим пламтећим царством“. Ступајући на сцену само у *међуири* између два чина, закулисни Аутор-аранжер потврђивао је, међутим, да су целокупна драмска инсценија и хорска полифонија алегориских фигура (Путник, Рудар, Друг без друга, Неко, Магија, Демон...) само *сној* његове разложене субјективности, конкретизација и објективизација његовог несвесног, које на крајњем дну додирује „мрежу мистерије изаткану између свих“, „заједничку ноћ људства“ и колективно несвесно (Ristić 1986: 176–177). Као Стивен и Блум на једном месту у „Кирки“, Аутор и Роман деле своју *халуцинацију*.

38 Та аналогија романескно поглавље / драмска реплика посебно се добро види у трећем поглављу *Без мере*, „Другог дана“, које је типографски презентовано као деконтекстуализована драмска реплика и рани ехо драмске структуре са којом ће се читалац срести тек на крају дела. Слична је функција параболчне представе Романа на

рейлике у сваком од драмских чинова моделоване су у аналогији са *йоследњим йоїлављима* два композициона дела *Без мере*. Реч је о доследном *фраќијалном* или *mise en abyme* компоновању, које на различитим структурним нивоима понавља исту основну једначину: Роман (имагинација, наратив) + Аутор (самосвест, метанаратив). То је био Ристићев синтетичко-симултанистички начин да се роман на свом врхунцу „сажме у драмску форму“.

Али кумулација, синтеза и рекапитулација су у „Доживотној слободи“ били присутни на још један важан начин, који смо делимично описали у одељку о двоструким завршецима *Уликса* и *Без мере*. Реч је о Ристићевој замисли о *роману као синџаку*, тј. „рашчлањеном говору у напретку“, који се истовремено *мозаички разјранава* и *йроїресивно найређује*. У том сталном сазревању *самосвесћии* форме, која се „изграђује у непогрешивости и у никад не-свршеном току“ и „у своме лутању, за собом вуч[е] сав видик својих промена“ (Ristić 1986: 196), сваки тренутак наративне *накнадносћии* пружао је могућност да се кроз чин самосагледавања и ауфхебунга у распарчано тело наратива изнова утисне траг органског јединства. Тај наративизовани *Selbstbewegung* појма романа и његове растуће самосвести кулминирао је након Романовог одолевања искушењу демонске дезинтеграције на крају „Доживотне слободе“, кад јунак као логос форме ипак преузима „последњу реч“ у драми и роману, и то како би још једном бацрио *инџејришући* поглед на целину оствареног наратива, сабирајући га из просторно-драмске распарчаности у линеарно-сукцесивни *џок (само)свећии Романа*.³⁹ Тај самоинтегришући поступак наративно-синтаксичке рекапитулације ристићевска је варијација на џојсијански „a retrospective kind of arrangement“ (в. Agnieszka 2012: 106 и даље), односно интратекстуално (ре)аранжирање дела и поигравање временом *накнадносћии* које оба аутора перципирају као један од кључних домена проширења и иновирања „планиметрије“ романескне форме. Не треба наглашавати да је то *време накнадносћии* ексклузивни поетички простор Аранжера, чије се пролептичко и аналептичко кретање кроз *роман као џексџи* битно разликује од фабулативно-садржајних аналепси и пролепси познатих традиционалном приповедању.

мјузикхолској позорници („У средњовековном замку“), где је звездана констелација која се распростире око његове главе аналогон „констелације“ драмских гласова / романескних поглавља, центрираних око немогућег субјективистичког језгра форме.

39 Рекапитулативни говор Романа у драмској завршници није остварен у форми компактног синтаксичког слапа једне једине реченице, како је то случај на два друга места у *Без мере* где Ристић примењује исти поступак: приликом прве „смрти“ и синтаксичког „оживљавања“ Романа (поглавље „Роман“ у Првом делу), потом и у „Епилогу“ на самом крају дела. Та два (ауто)референтна места допуњују и смисао Романове рекапитулације у драмској завршници романа. Понављање и варирање истих поступака на различитим тачкама дела показује како је *Без мере* функционисало као *инџирајексџи* и аутоинтерпретативна структура.

Сумирају ли се темељни поступци у компоновању драмских одељака *Уликса* и *Без мере*, добија се један врло занимљив *систем коресионденција*. 1) Драма је у оба романа интегрисана на темељу особеног типа епизодичко-енциклопедијске композиције и представља један од њених најрадикалнијих израза. 2) У питању није дијалогско-драмски фрагмент, какав би се могао срести у авангардној прози, већ целина једног обимног драмског текста са свим препознатљивим обележјима драмског *mise en page* (подела улога, дидаскалије).⁴⁰ 3) Оба аутора су атипичну одлуку о интеграцији целовитог драмског одељка у роман остварили имајући на уму исти *хронолој*, *технике* и *проседе* (магијска конкретизација и метаморфозе, халуцинације, визије и фантастика, поноћ, психо-еротички експрес бордела и црне мисе). 4) Одабрани тип визионарно-фантазмагоријске драме, с елементима пантомиме, марионетског театра, мјузикхолских представа и других облика популарног позоришта, упућује на сродне *драматуршке традиције* које воде порекло из медијевалних и карневалских алегориских облика. 5) Том „искушавању“ романа илузионистичком драмском формом оба аутора дају психоаналитички оквир, не само на психолошком и дијегетичком нивоу (несвесно јунака), већ и на равни структурне и (интра)текстуалне динамике (текстуално несвесно). 6) У оквиру глобалне композиције романа, оба аутора су драмске одељке позиционирали на *граничном* и *предфиналном* месту и приписали им *кумулятивне*, *синтетичке* и *рекапитулативне* функције у односу на целину претходно оствареног наратива.

У оквиру тог ипак (не)очекивано раслојеног корпуса квалитативних сагласности, занимљиво је указати и на једну (наизглед) квантитативну коинциденцију. Разлика у обиму „Доживотне слободе“ и „Кирке“ сразмерна је укупној разлици у обиму између *Уликса* и *Без мере*, или, другачије постављено, сразмера између *обима драме* и укупног *волумена романа* у који је интегрисана практично је истоветна у оба случаја. *Без мере* је имало дупло више поглавља (36/18) и за трећину мањи обим од *Уликса*, али је „Доживотна слобода“ чинила приближно петину укупног текста *Без мере*, као што је „Кирка“ чинила приближно петину укупног текста *Уликса*. Упркос разликама у волумену Џојсовог *дуо* (миметичког) и Ристићевог *крајко* (метафикцијског) енциклопедијског романа, *лојка пропорција* и несразмерно велики простор посвећен синтетичкој драмској форми у *Уликсу* и *Без мере* остају аналогни, и то до виртуозне мере „књижевне математике“, за коју су оба аутора и иначе била поетички пријемчива.

40 Пошто код Ристића није реч о једном већ о пет поглавља која чине први сегмент Трећег дела *Без мере*, интегралност драмско-позоришног облика још је наглашенија и обухвата: *проло*, *предигру*, две драмске *појаве* и *међуигру*.

IV

In a prospective kind of conclusion

Описани низ кореспонденција између *Уликса* и *Без мере* ни изблиза не исцрпљује све оне упоредне тачке које би и елементарни књижевноисторијски и историјско-поетички императиви постављали као неодложни предмет анализе. Који је однос између Џојсовог „митског метода“ и надреалистичке „модерне митологије“? Који је смисао уликсовских тема мазохизма и Хамлета, којима Ристић посвећује цела поглавља свог „енциклопедијско-поетског огледа“ („Дијалог поводом Вандиних Исповести“, „Хамлет“) и везује их за питања интеракције романеског и драмског облика, дијалога и монолога, исповести и утварног, интертекста, психе и језика? У којој мери *Без мере* као надреалистичко-романтички *дилдунис-Роман* рефлектује искуства и поетичка питања младићког *Порџреџа* или „пролифератне РЕЧИ“ позног *Финејана*? Шта енциклопедијска имагинација *Уликса* и *Без мере* говори о односу модернистичких и авангардних, миметичких и метафикцијских, аристотеловских и платонистичких, реалистичких и романтичних, иманентних и експлицитних облика самосвести и „теорије“ у модерном европском роману? Који је однос енциклопедизма, метафикције и аутофикције, као кључних модела постмодерне прозе, из перспективе њених модернистичких и авангардних „претходника“? У чему је блумовска „човечност“, живост, полет и етичка вредност таквих монструозних конструкција и *ејисџемолошких мџџафора* (Еко) као што су *Уликс* и *Без мере*? Одговори на ова и сродна питања могу бити врло различити; оно што је важно, посебно у контексту српске књижевности, јесте да је поредбени поглед на *Уликса* и *Без мере* онај који управо ту врсту питања покреће.

Када је педесетих година размишљао о томе „шта је све надреализам хтео а није могао, шта све могао а није хтео“, Ристићев закључак био је – „да пише романе“ (Ristić 1961: 74). Ристићев роман *Без мере*, који је спајао *авангардни* (Бретон), *мџџафикцијски* (Жид) и *енциклопедијски* (Џојс) модел прозе, понудио је *синџуларну* поетичку једначину чија је еклектичност и синтетичност (п)остала лабораториј поступака које ће послератни и постмодерни српски роман тек постепено и делимично откривати. Из многих рецепцијских разлога, али и због аутентичне клице по-етичке субверзивности, *Без мере* није могло имати ону врсту утицаја коју је Џојсово дело имало, поред осталог и захваљујући одлучним читаоцима за које је вредност *Уликса* од самог почетка била „неоспорна“. Целовековна *нејроџиџаностџ* романа *Без мере* не може се избрисати, али се у томе може видети један посебан херменеутички изазов: ишчитавања начина на који се у калеидоскопску структуру *џоџџалноџ дела* уписује и повест његове књижевноисторијске невидљивости. Та дијалекти-

ка видљивог и невидљивог могла би отворити многа нова питања у разумевању поетичких (дис)континуитета у модерној српској књижевности. Међу њима и то: како би у српској књижевности била читана проза Данила Киша да је у њој благовремено било прочитано Ристићево дело *Без мере*?

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

- Ристић, Марко. Свеска „Од истог писца“. Архив САНУ у Београду, Историјска збирка 14882, Заоставштина Марка Ристића, необрађена грађа, 1928/1.
- Ристић, Марко. Манускрипт *Без мере*. Архив САНУ у Београду, Историјска збирка 14882, Заоставштина Марка Ристића, необрађена грађа, 1928/2.
- [Ристић, Марко]. Критичка белешка о *Без мере* на издавачком проспекту за *Без мере* Марка Ристића и *Корен вида* Александра Вуча. Архив САНУ у Београду, Историјска збирка 14882, Заоставштина Марка Ристића, необрађена грађа, 1928/3.
- [Ристић, Марко]. Поетичко одређење *Без мере* на рекламном флајеру Књижаре С. Б. Цвијановића. Архив САНУ у Београду, Заоставштина Марка Ристића, Историјска збирка 14882, необрађена грађа, 1928/4.

ЛИТЕРАТУРА

- Agnieszka, Graff. *This Timecoloured Place: The Time-Space Binarism in the Novels of James Joyce*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- Aleksić, Branko. „Poetika bibliografije Marka Ristića“. *Dalje*, 4.11/12 (1984–1985): 4–17.
- Арагон, Луј. *Сељак из Париза*. Прев. Никола Бертолино. Београд: Просвета, 1964.
- Aragon, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Genève: A. Skira, 1969.
- Boldrini, Lucia. „Introduction: Middyevil Joyce“. *European Joyce Studies*, „Medieval Joyce“, ed. by Lucia Boldrini, 13 (2002): 11–44.
- Broh, Herman. „Džejms Džojks i savremenost“. *Pesništvo i saznanje: eseji*. Прев. Svetomir Janković. Niš: Gradina, 1979. 141–167.
- Weir, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante, and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1984.
- Деретић, Јован. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981; *Историја српске књижевности*. 4. издање. Београд: Просвета, 2004.
- Derida, Žak. *Uliks gramofon: da-govor kod Džojksa*. Прев. Aleksandra Mančić Milić. Београд: Rad, 1997.

- Derrida, Jacques. „Two Words for Joyce“. *Derrida and Joyce: texts and contexts*, ed. by Andrew J. Mitchell and Sam Slote. Albany, NY: State University of New York Press, 2013. 22–40.
- Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Prev. Nika Milićević. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1965.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ellmann, Richard (ed.). *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber, 1975.
- Јерков, Александар. „Лексикографска парадигма“. *Књижевност* 2/3 (1990): 244–262; „Оквир, рам, пукотина – иманентна поетика Данила Киша“. Данило Киш између Цетиња и панонског потопа, зборник. Цетиње: Народна библиотека „Ђурђе Црнојевић“, 1993. 61–85.
- Jevremović, Petar. „Džoj's i psihoanaliza“. *Treći program*, 119/120 (2003): 269–282.
- Josipović, Sandra. *Engleski modernizam u srpskoj književnoj kritici: doktorska disertacija*. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2010.
- Kenner, Hugh. *Ulysses*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- Kiš, Danilo. *Po-etika*. Knj. 2. Novi Beograd: Predsedništvo Konferencije Saveza studenata Jugoslavije, 1974.
- Clark, Hilary A. „Encyclopedic Discourse“. *SubStance*, 21.67 (1992): 95–110.
- Kon, Dorit. „Autonmni monolog“; prev. Adrijana Marčetić. *Treći program*, 137/138 (2008): 159–183.
- Curtius, Ernst Robert. *Eseji iz evropske književnosti*. Prev. Emilija Grubačić. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1964.
- Larbaud, Valery. „James Joyce“. *La Nouvelle revue française*, XVIII (1. avril 1922): 385–409.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Mendelson, Edward. „Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon“. *MLN*, 91.6 (1976): 1267–1275.
- Nash, John. „Genre, place and value: Joyce's reception, 1904–1941“. *James Joyce in Context*, ed. by John Mccourt. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 41–51.
- Peričić, Helena. „Joyce u hrvatskoj književnoj kritici 1919.-1941.“ *Prvi hrvatski slavistički kongres*, III, ur. Stjepan Damjanović. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1999. 49–62.
- Pound, Ezra. *POUND / JOYCE: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. by Forrest Read. New York: A New Directions Book, 1967.
- Петровић, Растко. *Есеји и чланци*. Прир. Јован Христић. Београд: Нолит, 1974.
- Петровић, Предраг. *Аванјардни роман без романа: њоејика крајкој романа српске аванјарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008; *Енциклопедичност као поетички модел романа Растка Петровића*. Докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012.

- Ристић, Марко. „Поглед на Џемса Џојса“. *Покрећ*, 1.35/36 (13. децембар 1924): 178–179.
- Ristić, Marko. *Na dnevnom redu*. Zagreb: Zora, 1961; *Prisustva*. Beograd: Nolit, 1966; *Svedok ili saučesnik: 1961–1969*. Beograd: Nolit, 1970; *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985; *Bez mere* [1928]. Beograd: Nolit, 1986; *12 C (Pariz, 8. 11 – 12. 12. 1962)*. Prir. Hanifa Kapidžić-Osmanganić. Sarajevo: „Oslobođenje“, 1989.
- Saint-Amour, Paul. *Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Somer, John. „The Self-Reflexive Arranger in the Initial style of Joyce’s ‘Ulysses’“. *James Joyce Quarterly*, 31.2 (1994): 65–79. JSTOR. Web. 28.12.2015.
- Szilárd, Lena. „Karnevalizacija“. *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 1, ur. Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1984. 49–59.
- Ujević, Tin. „Prekretničke dijalektike metamorfoze nadrealizma“. *Eseji I. Odabrana dela Tina Ujevića*. Knj. 4. Prir. Šime Vučetić. Zagreb, Beograd: August Cesarec, Slovo Ljubve, 1979. 226–232.
- Fargnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Inc., 2006.
- Ferrer, Daniel. „Circe, regret and regression“. *Post-structuralist Joyce: essays from the French*, ed. by Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1988. 127–142.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Prev. Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.
- Херман Секулић, Маја. *Књижевности ѝресѝуѝа: ѝародија у роману Белоѝ, Џојса и Мана*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- Joyce, James. „Ulysse, fragments“. *Commerce*, 1.1 (été 1924): 121–158; *Letters of James Joyce*. Vol. 1, edited by Stuart Gilbert, London: Faber and Faber, 1957; *Ulysses*. The 1922 text. Éd. by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Џојс, Џемс. *Порѝреѝ умеѝника у младосѝи*. Прев. Петар Ђурчија; редакција и поговор Душана Пухала. Београд: Нолит, 1960.
- Džojcs, Džejms. *Ulíks*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Johnson, Jeri. „Introduction“. In: Joyce, James. *Ulysses*. The 1922 text. Ed. by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press, 2008. ix–xxxvii.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme et le roman, 1922–1950*. Lausanne: L’Age d’homme, 1983.

*Ristić and Joyce:
Without Measure and Ulysses in comparative perspective*

Summary

The article gives the first comparative view on James Joyce's *Ulysses* (1922) and *Without Measure* (1928) by Marko Ristić, the chief figure of the Serbian Surrealism. We begin with the pioneering role that Ristić had had in the reception of Joyce in Serbian literature; Ristić is the author of the first critical essay on *Ulysses* („The view on James Joyce“, 1924), based on the article of Valery Larbaud (NRF, 1922) and the first fragments of *Ulysses* translated in French (*Commerce*, 1924). Ristić's continuing reflection on Joyce and his work culminate in the sixties, when he affirms the proto-postmodern sensibility for the Einsteinian universe and illegibility of *Finnegans Wake*. This reception history and reading affinities serve as an introduction to a more complex and important issue of non-imitative but evident trace of Joycean experience present in the surrealist (anti)novel *Without Measure* which Ristić has started in Paris in 1927 and published in Belgrade in 1928.

The core of our argument and selected parallels between *Ulysses* and *Without Measure* is centered on the concept of a novel as *encyclopedia*. *Ulysses* and *Without Measure* are the rare works that were self-consciously designed and explicitly described by their authors as „monstrous“encyclopedic structures. In both cases the important source of encyclopedic imagination is recognized in medieval *allegorism* which is adapted to the most provocative implications of modern epistemology, (inter)textuality and heterogeneity of avant-garde literary form. Joyce and Ristić describe and utilize the fragmentary composition of encyclopedic narrative in the same way: as the possibility for each chapter to start in a new style, technique, tone or genre. One of the most radical expression of that method of composition was the decision of both writers to integrate the autonomous drama into the novel („Circe“, „Eternal liberty“). Both dramas have the same conceptual framework (hallucination, magic, brothel/sabbath, midnight, textual unconscious), they are situated at the comparable pre-final place within the global composition of the work and have the same functions of (intra)textual accumulation, synthesis, and recapitulation. Both novels are also designed to have two alternative ends („Ithaca“, „Penelope“; „Eternal liberty“, „Epilogue“), the second one being defined by the syntactic flux and individual consciousness.

Since Ristić is not in any sense imitating *Ulysses* but creating a highly singular and idiosyncratic work, in a given comparative context the differences are as important as similarities. The number and the consistency of correspondences between *Ulysses* and *Without Measure* form a distinctive hermeneutic feature that raises some broader questions, such as: the differences between the extensive *mimetic* (Joyce) and condensed *metafictional* (Ristić) paradigm of structural encyclopedism; the new modes of inter-relation between Joycean and Surrealist poetics; or the question of marginalized status of *Without Measure* within the history and theory of modern Serbian novel, particularly in relation to the opus of Danilo Kiš.

Keywords: Marko Ristić, James Joyce, *Without Measure*, *Ulysses*, novel, drama, avant-garde, surrealism, encyclopedism, metafiction

Примљено: 15. 11. 2016.

Прихваћено: 15. 12. 2016.