

ТРАНСКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА СЛАВИСТИЧКИХ СТУДИЈА
И КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ

TRANSCULTURAL DIMENSION OF SLAVIC STUDIES AND COMPARATIVE LITERATURE

Editors

SLOBODANKA VLADIV-GLOVER, PhD

MILENA ILIŠEVIĆ, PhD

IGOR PERIŠIĆ, PhD

INSTITUTE FOR LITERATURE AND ARTS
BELGRADE, 2014.

ТРАНСКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА СЛАВИСТИЧКИХ СТУДИЈА И КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ

Уредници

др СЛОБОДАНКА ВЛАДИВ-ГЛОВЕР

др МИЛЕНА ИЛИШЕВИЋ

др ИГОР ПЕРИШИЋ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД, 2014.

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ГОДИШЊАК XXVII

Серија Ц: Теоријска истраживања, књига 17

Уређивачки одбор

др Слободанка Владив-Гловер
др Милена Илишевић
др Милан Радуловић
др Александра Манчић
др Игор Перишић
др Марија Грујић
Ендру Пеџет (Andrew Padgett)
мр Милан Орлић

Рецензенти

др Бојан Ђорђевић
др Марија Шаровић
др Дубравка Ђурић
др Тања Поповић

Зборник је настао као резултат сарадње пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (бр. 178013) и секције за славистичке студије Монаш универзитета (School of Languages, Cultures and Linguistics, Monash University, Melbourne, Australia). Штампање публикације финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	9
Slobodanka Vladiv-Glover FROM TRANSLINGUISTICS TO TRANSCULTURE AND GENEALOGY: POINT OF VIEW IN THE HUMANITIES	15
Arianna Dagnino TRANSCULTURALISM AND TRANSCULTURAL LITERATURE IN THE 21 ST CENTURY	27
I Српска књижевност у светлу транскултурних студија (Serbian Literature in the light of Transcultural Studies)	
Milan Orlić IVO ANDRIĆ'S NEW TEXTUALITY.....	43
Јана Алексић ОБРАСЦИ КУЛТУРЕ И КУЛТУРНИ КРУГОВИ У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ <i>ТРАВНИЧКА ХРОНИКА</i> И ДИСЕРТАЦИЈИ <i>РАЗВОЈ ДУХОВНОГ ЖИВОТА У</i> <i>БОСНИ ПОД УТИЦАЈЕМ ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ</i>	83
Милена Илишевић РУСИЈА И ЛОНДОН КАО ОПОЗИТИ У <i>РОМАНУ</i> <i>О ЛОНДОНУ</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	117
Војан Јовић TRANSCULTURAL AVI-AUTHORS: SERBIAN CONTRIBUTION TO AVANT-GARDE FASCINATION WITH PLANES AND AVIATION.....	125
Предраг Тодоровић СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У АВАНГАРДНОМ КЉУЧУ: ВЕЗЕ ДАДАИЗМА И ЗЕНИТИЗМА	137
Милица Мустур НЕМАЧКЕ ФАСЕТЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА	179

Игор Перишић	
ДОМАЋА КЊИЖЕВНА ЖИВОТИЊА: КРАТКА ПАНОРАМА САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ У СВЕТЛУ ПОСТКОЛОНИЈАЛНИХ И ТРАНСКУЛТУРАЛНИХ КОНТРОВЕРЗИ.....	201

II Транскултура и постструктурализам (Transculture and Poststructural Theory)

Christine Smoley	
TRANSCULTURAL DISPLACEMENT OF SUBTEXTS IN TYUTCHEV'S POETRY.....	219
Jessica Durham	
THE DECONSTRUCTION OF LOGOCENTRISM IN <i>ALICE IN WONDERLAND</i>	231
Nikolai Gladanac	
“TRANSCULTURAL” PERSPECTIVISM AND THE FAILURE OF (NATIONAL) IDENTITY IN GOMBROWICZ'S <i>DIARY [DZIENNIK]</i>	243
Suzanne Duong	
BAKHTIN'S POLYPHONY AND WHITMAN'S POETIC TECHNIQUE.....	259
Zoe Hatten	
THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY IN MODERN CHINESE LITERATURE.....	289

III Транскултура и културологија (Transculture and Culturology)

Владимир Гвозден	
КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА, ЗАЈЕДНИЦА (НЕКОЛИКО КРИТИЧКИХ НАПОМЕНА).....	303
Vladislava Gordić Petković	
CONTEMPORARY SERBIAN FICTION AND REINVENTION OF TRANSCULTURAL REALITY.....	317
Сања Лазаревић Радак	
ХИБРИДНОСТ И ИСТОРИЈСКА ИМАГИНАЦИЈА: МОТИВ РЕВЕРЗИБИЛНЕ КОЛОНИЗАЦИЈЕ У РОМАНИМА САЛМАНА РУЖДИЈА.....	329

Александра Манчић	
ВИЂЕЊА ТРАНСКУЛТУРНЕ ДИМЕНЗИЈЕ КОМПАРАТИСТИЧКОГ АСПЕКТА СЛАВИСТИЧКИХ СТУДИЈА ИЗ ПРЕВОДИЛАЧКОГ УГЛА	345

IV Транскултура и религијска мисао (Transculture and Religious Opinion)

Владислав Топаловић	
ТРАНСКУЛТУРАЛНОСТ И БИБЛИЈА	371
Дарко Ђого	
АПАТРИЈАЦИЈА ИЛИ УНИВЕРЗАЛИЗАМ (ГНОСТИЦИЗАМ ИЛИ ХРИШЋАНСТВО)	381
Милан Радуловић	
ВЕРСКО НАСЛЕЂЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	391
Предраг Јашовић	
РЕЛИГИОЗНА ТЕМАТИКА У ПОЕЗИЈИ САПУТНИКА СРПСКЕ МОДЕРНЕ.....	415

V Транскултура и култура сећања (Transculture and Cultural Memory)

Кристијан Олах	
ИЗМЕЂУ МИТА И ЕСХАТОНА: ОДНОС КУЛТУРЕ, ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ И ДРУГОГ У ДЕЛИМА ПАВИЋА, ВОНГАРА И КУЦИЈА	445
Elvira Callegher	
REPRESENTATION OF THE PAST AND RECONSTRUCTION OF IDENTITY THROUGH THE BODY AND DREAMS IN LUDMILA ULITSKAYA'S <i>KUKOTSKY CASE</i> [<i>KAZUS KUKOTSKOGO</i>].....	487

VI Транскултура и филмска уметност (Transculture and Film)

Slobodanka Vladiv-Glover, Smiljana Glišović	
SERBIAN POETRY TRANSPOSED INTO THE FILM MEDIUM: A TRANSCULTURAL CONVERSATION BETWEEN A LITERARY CRITIC AND A FILM DIRECTOR.....	507

Јасмина Лазић

ТРАНСКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА ФИЛМА „ЦРНА МАЧКА,
БЕЛИ МАЧОР“ – ТРАДУКТОЛОШКИ АСПЕКТИ
(ТИТЛОВАЊЕ СА СРПСКОГ НА ШПАНСКИ)..... 525

Индекс имена..... 545

ПРЕДГОВОР

Зборник радова *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност* уредили су проф. др Слободанка Владив-Гловер, др Милена Илишевић и др Игор Перишић, а настао је као резултат сарадње пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ Института за књижевност и уметност у Београду и Славистичке секције Универзитета Монаш у Мелбурну. Пројекат транскултуре представља нов теоријски правац, који је израстао из постструктуралистичке димензије компаративне књижевности. Покретач овог правца у Аустралији је Слободанка Владив-Гловер, која је такође оснивач и одговорни уредник стручног интернационалног часописа *Transcultural Studies: A Series in Interdisciplinary Research* (2005–). Овај теоријски правац нашао се у плодотворном дијалогу са пројектом који проучава савремену књижевну теорију и критику у културолошком контексту, а којим у београдском Институту за књижевност и уметност од 2008. руководи др Милан Радуловић.

Зборник о транскултуралности недостајао је нашој култури. Сада на једном месту имамо двадесет шест студија које, свака на свој начин и у свом кључу, покрећу или продубљују важна питања књижевне теорије и књижевнокритичке праксе, и представљају својеврсни водич за будућа истраживања транскултуралних димензија књижевности.

Зборник отварају два уводна текста, у којима се назначавају основна питања и проблематика, одређени темом зборника, а њих су написале др Слободанка Владив-Гловер („Од транслингвистике до транскултуре и генеалогije: тачка гледишта у хуманистичким наукама“) и Аријана Дањино („Транскултурализам и транскултурална књижевност у 21. веку“). Слободанка Владив-Гловер покреће важна термилошка питања у вези са новијим теоријским концептима културологије, транскултуре, транскултурног књижевног језика (у првом реду у дијалогу са Епштејновим моделом транскултуре, Пирсовим знањем као дисциплинарним истраживањем и Фукоовим концептом историје као генеалогije), као и са Лиотаровим идејама о интердисциплинарности и

интертекстуалности, те Бахтиновом транслингвистичком анализом. У тексту Аријане Дањино, транскултурално дело представљено је као дело које превазилази границе једне културе у избору тема и намеће потребу за широм, глобалнијом књижевном перспективом. Ауторка скицира кратку историјску путању транскултурализма као теоријског приступа са све већим значајем у студијама културе и књижевности, и разјашњава концептуалне разлике између основних термина теорије транскултуралности.

Зборник је подељен на шест целина: 1. Српска књижевност у светлу транскултурних студија, 2. Транскултура и постструктурализам, 3. Транскултура и културологија, 4. Транскултура и религијска мисао, 5. Транскултура и култура сећања, и 6. Транскултура и филмска уметност. Највећи број прилога (седам) сврстан је у прву целину која се бави српском књижевношћу у светлу транскултурних студија. Поред радова посвећених опусима или појединачним делима једнога писца (М. Орлић, „Нова текстуалност Иве Андрића“; Ј. Алексић, „Обрасци културе и културни кругови у Андрићевом роману *Травничка хроника* и дисертацији *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*“; М. Илишевић, „Русија и Лондон као опозити у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског“ и М. Мустур, „Немачке фасете Милорада Павића“), у овој целини зборника говори се још и о писцима авангарде (Б. Јовић, „Транскултурни авио-аутори: српски допринос авангардној фасцинацији авионима и авијацијом“ и П. Тодоровић, „Српска књижевност у авангардном кључу: везе дадаизма и зенитизма“), те о савременим српским прозаистима (И. Перишић, „Домаћа књижевна животиња: кратка панорама савремене српске прозе у светлу постколонијалних и транскултуралних контроверзи“), као и о читавом низу тема које се уклапају у основну тематску оријентацију зборника: културолошка и антрополошка анализа историје, смисао укрштања културних образаца, сукоб култура које су постављене као равноправни књижевни јунаци у дијалогу појединца и друштва, плурализам цивилизација и култура, студије културе као сложени систем различитих истраживачких поступака и приступа, теорија превођења као елемент студија културе, културолошки напон између „туђег“ и „свог“, перспективе постколонијалних теорија и транскултуралних политика, политика мултикултуралности, интеркултуралности и транскултуралности, компаративистика.

Другу целину зборника насловљену *Транскултура и постструктурализам* чини пет текстова: „Транскултурално измештање подтекста у Тјутчевљевој поезији“ (Кристин Смоли), „Деконструкција логоцентризма у *Алиси у земљи чуда*“ (Цесика Дурхам), „‘Транскултурални’ перспективизам и пропаст (националног) идентитета у *Дневнику* Витолда Гомбровича“ (Николај Гладанац), Сузан Дуонг „Бахтинова полифонија и поетика слободног стиха Волта Витмена“ и Зое Хатен „Производња субјективитета у модерној кинеској књижевности“. Аутори ових текстова посебну пажњу посвећују феноменологији перцепције, дискрепанцији између мисли и језика, унутрашњим ограничењима језика условљеним културолошким разликама, као и стилским варијацијама на теме политике, културе, културалних, књижевних

и филозофских питања. Теоријски ослонац текстова чине Деридина деконструкција, Хегелове филозофске тезе, теоријске поставке Пола де Мана, лакановска психоанализа и постколонијална теорија, а сами радови нуде занимљиву интерпретацију поменутих књижевних дела која укључују различите праксе писања.

Трећа целина под називом *Транскултуралност и културологија* доноси четири прилога: „Књижевност, култура, заједница: неколико критичких напомена“ (Владимир Гвозден), „Савремена српска проза и поновно откривање транскултуралне стварности“ (Владислава Гордић Петковић), „Хибриднаост и историјска имагинација: мотив реверзибилне колонизације у романима Салмана Руждија“ (Сања Лазаревић Радак) и „Виђења транскултурне димензије компаратистичког аспекта славистичких студија из преводилачког угла“ (Александра Манчић). У овим текстовима покрећу се важна културолошка питања као што су: шта значи говорити о књижевности „трећег света“, да ли је обраћање друштву или говор у име друштва неопходан елемент књижевног дела, као и то да ли је књижевно дело само илустрација или израз неке културе или обухвата и друга, опсежнија значења. Даље, разматрају се наративне стратегије какве су постмодерна текстуална игра, поновно исписивање историје и књижевна исповест у контексту и на примерима прозе савремених српских писаца (Великић, Продановић, Угричић, Албахари), те на примерима „женског писма“ као антипода мушком књижевном канону (Ј. Шалго, М. Новаковић). Говори се о мотиву реверзибилне колонизације у којој Исток колонизује Запад, могућностима новог писања и читања историје, хибридизацији која указује на непостојаност граница између „нас“ и „других“ на примерима Руждијевих романа, чији се ликови интерпретирају као културолошки хибриди, а интерпретација се креће у оквирима постколонијалне теорије и критике, као и тезе о укрштању култура (Хоми Баба, Гајатри Чакраворти Спивак, Едвард Саид). А. Манчић пише о студијама превођења и њиховом месту у односу на транскултуролошки приступ славистичким студијама. Уз термилошка разграничења основних концепата транскултуралног приступа у проучавању књижевности, испитује се и значај социолошких и антрополошких истраживања, нарочито оних везаних за Латинску Америку, која се потом стављају у компаративни контекст српске књижевности. Наведени проблеми осветљени су кроз призму тема типичних за културолошке теорије, као што су репрезентација друштвених, културних и политичких идентитета, трансфер културних табуа и начини на који се са овим питањима суочавају преводиоци.

У четврту целину зборника, *Транскултура и религијска критика*, ушло је четири прилога: „Транскултуралност и Библија“ Владислава Топаловића, „Патријација или универзализам: гностицизам или хришћанство“ Дарка Ђога, „Верско наслеђе у српској књижевности“ Милана Радуловића, „Религиозна тематика у поезији *сапутника* српске модерне“ Предрага Јашовића. Текстови ове целине су најкохерентнији, а таквим их чини јединствени теолошки приступ у интерпретацији књижевних дела из транскултуралне перспективе.

Они указују на то да је феномен транскултуре стар колико и хришћанска традиција. Владислав Топаловић говори о историјској транскултуралности Библије као дела које није производ једне културе, већ мноштва њих, и о хришћанској традицији као транскултуралној, при чему се транскултуралност посматра и као социолошки и као теолошки концепт. Надаље, у раду Дарка Ђога проблематизује се концепт космополитизма у античком гностицизму и хришћанству у контексту модерне, и истиче њихов транскултурални карактер. У културноисторијској перспективи, и као трансисторијски и транскултурни феномени, у раду М. Радуловића проучавају се утицаји великих религијских система (хришћанства, јудаизма и ислама) на српску црквену и секуларну књижевност, од средњег века, преко просветитељства, до романтизма и модернизма (житија, народне епске песме, Његош, Матавуљ, Лазаревић, Андрић, Павић).

Пета целина зборника, *Транскултура и култура сећања* садржи два прилога. Кристијан Олах се у тексту „Између мита и есхатона: Однос културе, цивилизације и Другог у делима Павића, Вонгара и Куција“ бави компаративном анализом представе Другог, културним и цивилизацијским механизмима које она покреће, питањима културног самоодређења међусобно удаљених култура, као и тиме да ли се и како дела ових писаца могу сместити у оквиру теорије транскултуралности. Елвира Калегер у тексту „Репрезентација прошлости и реконструкција идентитета кроз тело и снове у роману *Случај Кукоцки* Људмиле Улицке“ подвлачи историјску димензију културног развитка у Русији у доба Другог светског рата. Људско тело постављено је као социоисторијска метафора и као призма кроз коју се преламају крупнија социјална и културална питања, нпр. национални идентитет или систематско брисање националног културног памћења и идентитета у стаљинистичкој ери.

Шеста целина зборника, *Транскултура и филмска уметност*, садржи два прилога. Рад Слободанке Владив-Гловер и Смиљане Глишовић, „Српска поезија транспонована у медиј филма: транскултурални дијалог између књижевне критичарке и филмске режисерке“ замишљен је као разговор између двеју уметности – филмске и књижевне, на примерима три филмске адаптације песама Р. Лазић, М. Орлића и Д. Дедовића. У раду се говори о преводним студијама у ширем смислу, тј. и у смислу превода с језика на језик, и у смислу превођења из једног медија у други, односно уметничком процесу транспозиције поетског у кинематографски текст. На самом крају зборника, Јасмина Лазић у тексту „Транскултурна димензија Кустуричиног филма *Црна мачка, бели мачор*: традуктолошки аспекти (титловање са српског на шпански)“ разјашњава транскултуралну димензију превођења филма из перспективе студија културе, уз детаљно теоријско разматрање термина *транскултура* (укључујући и термине *мултикултура*, *интеркултура* и *транскултура*).

Зборник *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност* међународног је карактера и садржи двадесет шест радова, од којих је четрнаест написано на српском, а дванаест на енглеском језику. Конципиран на савременим теоријама књижевности, које, поред

проучавања ужих књижевних питања и проблема, обухватају и шири идејни и идеолошки приступ, зборник је посвећен проблему транскултуралности пре свега у књижевности и језику, а потом и у филозофији, религији, историји, антропологији, као и у другим уметностима (превасходно филмској). Основна одлика радова овога зборника је тематска разноликост и методолошка ширина у приступу, што је последица како уређивачке концепције, тако и опредељења самих аутора текстова. У том смислу, распон ауторских занимања креће се од општијих књижевнотеоријских и књижевноисторијских тема (нпр. у радовима М. Орлића и П. Тодоровића), до интерпретација појединачних остварења (у радовима М. Илишевић, Ј. Алексић, и других) и појединачних ауторских поетика (у радовима М. Мустур, К. Смоли, Џ. Дурхам итд), при чему се, скоро без изузетка, узима у обзир феномен транскултуралности, као и његове примене у тумачењу књижевног дела. Интерпретација је у неким радовима теоријски чврсто утемељена, посебно у онима у којима се, уз основни предмет истраживања, даје преглед најзначајнијих термина теорије транскултурализма и разјашњавају концептуалне разлике између основних термина које користе и дефинишу ови теоретичари. Такви су, на пример, радови И. Перишића, А. Манчић, Ј. Лазић, А. Дањино.

Гледано у целини, зборник *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност* представља методолошки и интерпретативно разноврсну панораму новије науке о књижевности са добродошлим додатком прилога из сродних области – других уметности, филозофије, теологије, културологије и антропологије. Стога ово издање са задовољством представљамо домаћој и интернационалној читалачкој и академској јавности.

Уредници

Slobodanka VLADIV-GLOVER
(Monash University, Melbourne)

FROM TRANSLINGUISTICS TO TRANSCULTURE AND GENEALOGY: POINT OF VIEW IN THE HUMANITIES

Abstract: The concept of ‘transculture’ is defined in its original context, namely the work of the Russian-Georgian philosopher, Merab Mamardashvili, and the Russian cultural critic, Mikhail Epstein, where it signifies a new point of view in the humanities which transcends the standpoints of the “national” and the “multicultural”. From this starting point, the author elaborates on the methodology of genealogical or archaeological criticism (Foucault and post-structuralism) as a cognate practice of critique, partly overlapping with and supplementing the concept of ‘transculture’. The inference drawn is that transculture, like Foucault’s ‘genealogy’ of culture, is a synchronic, interdisciplinary and ultimately semiotic approach to ‘truth’ (Peirce) and to interpretation of cultural documents, and the only adequate *procédé* in terms of the global profile of contemporary culture.

Key Words: disciplinary knowledge (C. S. Peirce), the unconscious of culture, “virtual belonging”, doubling of the analytical gaze, Bakhtin’s *vnenakhodimost’* [внеаходимость] – “non-belonging”

Civilization versus Culture

Oswald Spengler’s *Der Untergang des Abendlandes – The Decline of the West* (1913), is famous for its critique of the culture of European Modernism, interpreted as a culture in decline, pushed into *fin-de-siècle decadence* by the pressures of technological civilization. Mikhail Epstein, the Russian culturologist who coined the concept of *transculture*, maintains, *contra* Spengler, that ‘civilization’ understood as technology does not always follow ‘culture’ or is the end-phase of culture. In the USA, Epstein claims, a “bourgeois-democratic” civilization on a high level of “technological and economic development” in the 19th century was “destitute of culture”. America imported all its cultural forms, such as literary genres and cultural discourses, from Europe. “The appearance of *American culture*, as an original,

spiritually rooted, national organism capable of exerting worldwide influence, is a fact of the 20th century, determined by the First World War.” (Epstein 1995: 282)¹

An interesting comparison with Australian culture can be made here in support of Epstein’s thesis. Almost up to the end of the 19th century, Australia was culturally ‘unmapped’. Its Heidelberg School of painters emerged in the late 1880s, with Tom Roberts’s epochal *Shearing the Rams* (1889–1890) and Frederick McCubbin’s *Home Again* (1884). Australian national identity, galvanized through Federation in 1901, generated a new cultural production after the First World War. This led to the establishment of new cultural groups and journals such as the *Angry Penguins* in Adelaide and *Meanjin* in Brisbane, both launched in 1940. Australian literary culture, following in the wake of Australian art, went through a telescoped Modernism after World War Two, largely through the works of one towering literary figure: Patrick White. White’s novels of the 1950s, 1960s and 1970s transposed a European Modernist sensibility into the Australian landscape and social habitus. By the 1980s, through authors who carried on White’s heritage, Australian culture had become postmodern. These developments are ‘documented’ in iconic Australian novels such as George Johnstone’s *My Brother Jack* (1964) or Rodney Hall’s *Captivity Captive* (1986).

Epstein’s second example of culture following civilization is 17th Century Russia. After European civilization was brought to Russia by its reforming tsar, Peter the Great, by way of ship-building technology, architecture, dress, civil bureaucracy and government, new home-grown cultural forms began to appear. One such form is represented by the ‘giant’ cultural figure of Alexander Pushkin (1799–1837), hailed as the ‘Russian Byron’.

Elaborating on Epstein, one can add that what propelled Russia into Modernity in Foucault’s sense of the term was the development of a new *language* that became public discourse. This was the discourse of Russian literature and criticism. The new Russian literature brought the Russian spoken vernacular into High culture while simultaneously paying tribute (in stylized form) to the Old Church Slavonic roots of Russian medieval and religious discourses. The age of Pushkin thus transcended the ‘old’ modes of culture not by discarding them, but by pulling them into the domain of what we can call transculture – a domain which is beyond Russian culture and ‘Russianness’ as it was known prior to Pushkin. Through a new ‘transcultural’ literary language (one that was not ‘spoken’ or written anywhere before Pushkin and his generation invented it), a new experience of Russian culture as a more concrete, authentic and spiritually rooted “national organism”, capable of exerting a wide influence, became possible. The new contemporary language created a transcultural space in which a more self-reflexive discourse allowed the Russian writers, intellectuals and readers to *appropriate* European literary and

¹ Mikhail Epstein is Samuel Candler Dobbs Professor of Cultural Theory and Russian Literature at Emory University, Atlanta, Georgia. He is the author, together with Alexander Genis and S. M. Vladiv-Glover, of *Russian Postmodernism: New Perspectives on Late Soviet Culture* (New York: Berghahn Books, 1999, 592 pp).

cultural models – from Byron’s romanticism and the Gothic novel to European political and economic discourses.

Epstein’s inference from the historical example of Petrine Russia is that “culture is civilization that has realized its ends and embraced its own limit [...]” In a telescoped argument, Epstein establishes that Russian culture of the 19th century followed in the wake of Russian civilization of the 17th and 18th century. This dialectic of civilization and culture is Epstein’s ‘transcultural’ view of history. What enables the movement of history is the development of “a cultural metalanguage capable of using ‘civilized’ language in the practice of self-analysis or self-critique” (Epstein 1995: 284). The new metalanguage in the 1970s and 1980s – Epstein’s own formative decades – is the language of culturology, which is the theoretical context for “the mature self-reflexivity of Russian culture” in the 20th century.

Although Epstein does not connect his own epistemology of transculture with Michel Foucault’s culturological approach to French post-revolutionary social discourses, it is clear that with transculture, Epstein is establishing his own genealogy or archeology of knowledge.

Epstein’s Theses on Culture/Culturology/Transculture

Epstein sees culturology as something analogous to ‘cultural studies’ but not identical with the eponymous discipline in Western academia. His definition of culturology is open-ended but categorical, unlike definitions in Western ‘cultural studies’ that baffle with nuances and diversity of ideological orientations, drawing on Raymond Williams, Marx, Leavis, Feminism and many other intellectual ‘master discourses’. When Epstein speaks of ‘cultures’, such as ‘the sexual’ or ‘the racial’, he in fact means ‘discourses’ in Foucault’s sense of the term. Russian culturology, so Epstein, is the study of culture “as an integral system of various cultures – national, professional, racial, sexual, and so on”. In other words, culture is composed of a multiplicity of discourses all of which make up the totality of Culture. Culturology, this metatheoretical watershed of cultural discourses, “is called upon to realize the ideal of cultural wholeness, as it reveals connections and relationships unknown to separate disciplines”.

The all-encompassing metatheory of inquiry into Culture, called culturology, owes its broadness to the very nature and scope of Culture. Hence Epstein:

The scope of culture is much broader and deeper than that of society as such. While society encompasses all living people in their combined activity and the interrelations of their roles, culture embraces the activity of all previous generations accumulated in artistic works, scientific discoveries, moral values, and so on. The social level is but one horizontal section of culture, which in its totality permeates all historical worlds, as we see in the perpetual migration of texts and meanings from country to country, from generation to generation. Culture is the totality of objectified relations of human beings amongst themselves. (Epstein 1995: 287–288)

The idea of the all-pervasive, trans-historical and trans-national essence of Culture is shared by poststructuralism’s ‘culturologists’ – Michel Foucault, Jacques

Derrida and a Pleiade of theoreticians and philosophers – who describe relations within Culture with terms such as *intertextuality*, *citationality* and *cultural translation*. Unlike Epstein, the poststructuralists also take into account *power* relations. Perhaps the omission of power in Epstein's model of cultural relations is deliberate since for Epstein, Culture cannot be reduced to the "social dimension". For him, Culture is not about identity politics or sexual politics. Epstein's transculture sublates the category of *identity* in favor of a free heterogeneity that transcends the boundaries of history itself:

To live within society *and* to be free of it – this is what culture is about... Culture is the porous and spongelike quality of a social body that enables it to breathe the air of all times... It is an objectified form of freedom. (Epstein 1995: 288)

Epstein concedes that Culture can be produced only by people who are free from physical, social and other needs. Since the revolutions of the 19th and 20th centuries, including the Russian Revolution which Epstein uses as his example, Culture has been the true liberating force, more so than the political revolutions themselves. The liberation that Culture brought about in Russia expressed itself through the "divine madness" of the 1920s – the Modernist movements. Culture since Modernism has been like a "thousand-barreled flute", "enlivened by the breath of all ages at once" (Epstein 1995: 288). Culture in the 20th century becomes a polyphonic totality, encompassing all earlier periods of culture within its dialogic discursive space.

Such a view of Culture as an all-encompassing space of discourses resonates with the famous project of the French Modernist poet, Stephan Mallarmé, who declared that Culture was *one book*. Mallarmé wished to write such a single, total work encompassing all of Culture. Such an approach to Culture is again shared by the poststructuralists. The theory of postmodern knowledge as interpretation (Lyotard) and of history as genealogy (Foucault) involves a *synchronic approach* which sets all cultural texts in a level playing field and a giant synchronicity. This produces a *total* space of Culture – one book – which is made up of a myriad of texts, connected with each other intertextually. Conceived as a dialogue of texts, Culture is by definition polyphonic. All ideological attempts to stifle or reduce the polyphony to monologism become counter-productive for a society. To wit, official Soviet culture between 1934 and the 1980s was perceived by Western observers as largely infantile and unable to enter into dialogue with the more advanced cultural discourses of the free world.

Cultural Schizophrenia

Living in the USA as a Russian postmodern critic, Epstein has experienced first-hand the schizophrenia or fragmentation which is a known effect of the social heterogeneity in modern capitalist society. However, Epstein does not critique the schizophrenia of capitalism from a Marxist position. While not being directly aware of their writing during the genesis of his own postmodernism and transculture

projects, Epstein's notion of transculture shares essential features with the idea of the *rhizomatic model of culture* expounded by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their epochal books, *Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus*, and *A Thousand Plateaus* (1970s–1980s). Just as Deleuze and Guattari see the rhizome as an antidote to the oedipalized, hierarchicized, coercive power of capitalist exchange, Epstein sees transculture as an antidote to the fragmentation and proliferation of culturally particularizing – parochial – productions which lead to the blocking of dialogue through the destruction of a shared space of discourse:

Taken separately, all this [cultural diversity] can split and empty one's personality rather than enrich it. How should we respond to the threat of cultural schizophrenia? Transcultural development is necessary to bring humanity into the wholeness of culture... Otherwise we may end up with hundreds of books, concerts, exhibitions, ensembles – but no culture at all. The transcultural approach inspires us to search the diversity of educational and professional spheres for some center that is culture itself. (Epstein 1995: 296)

This critique of cultural separateness ('diversity' is a misnomer in this context) and particularity may well be applied to the phenomenon of contemporary mass culture, which is constituted by an infinite fragmentation of the *Same*: the same rhythms in rock bands, the same schemas in blockbuster novels, the same ideology of myth-making in blockbuster movies. The proliferation of "hundreds of books, concerts, exhibitions, ensembles", which deal with particulars of taste, without reference to a meaningful whole *universally* shared, is reminiscent of Adorno's critique of the "culture industry". Group following, on twitter or other social networks, makes for an infinite sectarianism, not culture. Transculture's antidote to this is a mode of being defined as "non-belonging".

The 'Center' of Transculture = "Non-Belonging"

Transculture is for Epstein "a mode of being" at the "cross-roads of cultures". While Culture frees humanity from Nature, transculture frees humanity from Culture. For Culture and, by extension Society, is also a 'prison' (an echo, perhaps, of Frederic Jameson's famous 'prison house of language'): "we [...] act and think in full accordance with the presumptions established in our native traditions" (Epstein 1995: 297). Only "the multiplicity of cultures [in the world of transculture] makes a social being free of society."

Epstein's *transculturalist* brings the message of 'not belonging' as the ultimately desirable cultural position. Epstein borrows the term *vnenakhodimost* [внеаходимость – not being situated in a particular place] from the Russian translinguist and original transculturalist, Mikhail Bakhtin (1895–1975). The term, implying the absence of ground, a groundlessness of the subject of discourse, is composed of the prefix *vne* = 'outside' and the verb *nakhodit'sia* – 'to find oneself' or 'be located'. To be 'located' 'on the outside' is the ideal transcultural position. This 'outside' position means, for Epstein, a subject "outside of its national, racial, sexual, age, political, and other limitations" (Epstein 1995: 298).

The transcultural orientation “means being located beyond any particular mode of existence, or [...] finding one’s place on the border of existing cultures. This realm *beyond* all cultures is located *inside* of transculture and belongs to this state of not-belonging...” (Epstein 1995: 298).

Epstein’s model of transculture is contrasted to the model of multiculturalism. Multiculturalism is an “impulse to unite different cultures while recognizing their multiplicity” (Epstein 1995: 300). While transcultural and multicultural tendencies have much in common, multiculturalism obliterates *difference* through its policy of “tolerance”, which Epstein says degenerates into “indifference”. A clearer formulation of this ‘negative’ difference (as opposed to the ‘pure’ difference as *differAnce*, valorized in postmodernism) might be as follows. Cultural difference which results in the compartmentalization and particularization of culture (“hundreds of books, concerts, exhibitions, ensembles” but all within an infinite proliferation of the *Same*), cannot serve the aim of compassionate interaction within a cultural community with many, many particularized cultures and particularized value systems. We could add that this particularization would be analogous to the creation of “private languages” (Wittgenstein), in which there would be no intercultural dialogue with other “private” cultures. The obverse would also be true: particularization of the Same leads to one language which consists of pure signs, which carry no meaning (cannot be understood as universals).

To avoid the decent into “private” cultures which in themselves might be valuable but suffocating to the individuals captured in their orbit, the views of Merab Mamardashvili (1930–1990), the Russian-Georgian philosopher, are invoked by Epstein. Mamardashvili conducted his *phenomenological investigations* into culture from the position of an outsider in the period of Soviet culture, which ended in 1989. This is how Epstein transmits Mamardashvili’s idea of transculture:

Thus, what needs to be preserved, in Mamardashvili’s view, is the right to live beyond one’s culture, on the borders of cultures, to take “a step transcending one’s own surrounding, native culture and milieu not for the sake of anything else. Not for the sake of any other culture, but for the sake of nothing. Transcendence into nothing. Generally speaking, such an act is truly the living, pulsating center of the entire human universe. This is a primordial metaphysical act.” (Epstein 1995: 303)

As Epstein explains, ‘metaphysical’ in this context means “the movement beyond any physical determinacy and liberation from any social and cultural identity”. This movement of transcendence into *nothing* is an escape from “culture-centrism”, which is for Epstein and Mamardashvili a kind of “reverse racism”:

This understandable, noble aspiration to defend those who are oppressed by some kind of culture-centrism, for example Eurocentrism or any other – this aspiration forgets and makes us forget that there exists a metaphysics of freedom and thought that is not peculiar to us alone. This is a kind of reverse racism. (Epstein 1995: 302–304; Mamardashvili 1992: 335–337)

Mamardashvili, according to Epstein, “sympathizes with multiculturalism as a mode of liberation from a monolithic cultural canon, but objects to the glori-

fication of ethnic diversity for its own sake. Parroting a typical argument: 'Each culture is valuable in itself. People should be allowed to live within their cultures', Mamardashvili objects that 'the defense of autonomous customs sometimes proves to be a denial of the right to freedom and to another world. It seems as if a decision were taken from them; you live in such an original way, that it is quite cultural to live as you do, so go on and live this way. But did anyone ask me personally? What if I were a Peruvian, or I don't know who... Perhaps I am suffocating within the fully autonomous customs of my complex and developed culture'." (Epstein 1995: 303)

The point about diversity which does not translate into 'pure' difference but remains in the realm of a sequestered 'other' means, according to Epstein and Mamardashvili, that *difference* is reified into a border that becomes the basis of identity by dint of one's exclusiveness or particularization. Difference in such a form represents the exclusion of *otherness*. *Difference* should be a *limit*, from the non-space of which we can "embrace *otherness*" by investing ourselves into "different cultures" or multiple discourses (Epstein 1995: 306).

The Transcultural Point of View in the Humanities

Epstein's conception of "transculture" goes one step beyond the intertextual and the interdisciplinary. For Epstein, transculture is "the site of interaction among all existing and potential cultures" and of a transcultural dimension which "lies not apart from, but within all cultures, like a multidimensional space that appears gradually over the course of historical time. It is a continuous space in which unrealized, potential elements are no less meaningful than 'real' ones" (Epstein 1995: 299).

Transculture, as Epstein elaborates, "is not just a field of knowledge; rather, it is a mode of being at the crossroads of cultures. A transcultural personality naturally seeks to free his or her native culture – be it Russian, Soviet or any other – from self-deification and fetishism. If all other specialists work inside their own disciplines or realms of culture, unconsciously abiding by all their rules and taboos, a culturologist makes his native culture an object of *definition* and thereby surpasses its finiteness, its limitations... A culturologist is a 'universalist, participating in the diversity of cultures. This presupposes some emotional openness and a scope of knowledge that can free a person from the limitations imposed by a particular cultural heritage" (Epstein 1995: 296).

What Epstein advocates here is a kind of return to the idea of the "Renaissance individual" who is well-educated in not just his or her own culture but has empathy beyond the national and the regional, and can assimilate the universal. Knowledge is always the first principle of transculture. Without knowledge (we may say, *pace* Epstein, without *disciplinary* knowledge), there is no transculture.

Transculture tends to move the focus of cultural identity from the collective to the individual consciousness, where human beings are seen as individuals able to dynamically select from a myriad of different cultural offerings what best suits

them depending on their contexts and the circumstances. Deleuze and Guattari (with whom Epstein is in sympathy) would call this the process of deterritorialisation of the rhizomatic self. Transculture ultimately signals a zero identity or a transcendence of the self beyond the point of view of gender, class, race, ideology or subculture:

Если многокультуре настаивает на принадлежности индивида к ‘своей’, биологически предзаданной культуре (“черной”, “женской”, “молодежной” и т. д.), то транскультура предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них. *Транскультура – это состояние виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам.* (Эпштейн 2001: 242)

[If multiculturalism insists on the individual’s belonging to his/her own biologically predetermined culture (to “black culture” or “feminist culture” or “youth culture” etc.), then transculture presupposes a diffusion of originary cultural identities in proportion with an individual’s capacity to intersect with the borders of different cultures and to assimilate in/to them. Transculture is the virtual belonging of an individual to many cultures. – Translated by S. V. G.]

Disciplinary Knowledge and Transculture

Is the transcultural point of view in the humanities incompatible with traditional modes of disciplinary knowledge? Are there any points of contact between disciplinary knowledge and transcultural knowledge?

It was originally Charles Sanders Peirce who defined knowledge as “opinion”. The evaluation of opinion in terms of integrity is measured by the depth of investigation or inquiry into a subject. The beliefs of greatest integrity are those which would be arrived at by “every man [...] if inquiry were sufficiently persisted in”. This constitutes what Peirce termed the “scientific method” of “fixing belief”. Peirce *prefers* the “scientific method” to all other methods of fixing belief, such as the method of tenacity, authority and even the *a priori* method of the philosopher. He confers universality on the scientific method – the method of inquiry – because he posits the existence of a reality or world that is independent of the mind and its beliefs. The ‘universal’ validity of a scientific belief is thus fixed through an “external permanency”:

There are real things whose characters are entirely independent of our opinions about them; those realities affect our senses according to regular laws, and, though our sensations are as different as our relations to the objects, yet, by taking advantages of the laws of perception, we can ascertain by reasoning how things really are, and any man, if he have sufficient experience and reason enough about it, will be led to the one true conclusion. (Pierce 1991: 156)

Truth (“the one true conclusion”) for Peirce, the American Pragmatist philosopher (1839–1914) and founder of modern semiotics, is not something relativistic. The opinion which aspires to the status of “truth” is “the opinion which is fated to be ultimately agreed to by all who investigate [...]” (Pierce 1955: 38).

Investigation is the key term in Peirce's definition of truth, as is a community of investigators ("agreed to by all who investigate").

At the same time, there is an 'objective' force which drives the investigation by a community of investigators: it is the force of thought. The production of thought is like a force independent of the individual investigator because, as Peirce says, "thought is an action which consists in a relation" (Peirce 1955: 30). We can infer from everything Peirce has written that an individual's thought is always set in a social and collective context of thought. There is always a community of investigators: these investigators engage in the pursuit of a common goal – the investigation of a common subject. Scientific investigation is thus a community of investigators who engage in an infinite dialectic of thought:

So with all scientific research. Different minds may set out with the most antagonistic views, but the progress of investigation carries them by a force outside of themselves to one and the same conclusion. This activity of thought by which we are carried, not where we wish, but to a fore-ordained goal, is like the operation of destiny. No modification of the point of view taken, no selection of other facts for study, no natural bent of mind even, can enable a man to escape the predestinate opinion. This great hope is embodied in the conception of truth and reality. (Peirce 1955: 177)

What Peirce claims here is that the will of the individual investigator is always subordinated to the force of the common dialogue. This common dialogue is the disciplinary context of any investigation. For Peirce, then, knowledge is always *disciplinary* knowledge: knowledge *of* and *in* a discipline. Only knowledge acquired and discovered within a particular discipline (a community of those who pursue a subject long enough) by an individual investigator has universal validity.

Knowledge with universal validity which leads to a 'predestined' opinion is "the great hope" in the sphere of "truth" and reality. By 'predestine' Peirce does not invoke a belief in the mystic forces of destiny but expresses metaphorically what Ludwig Wittgenstein came to state in the 1920s – namely, that ideas, in as much as they are articulated, are always expressed in logical form and that logic always leads to meaning. This is the *teleology* of logic or truth. For Peirce, "meaning" is called "truth" and is always arrived at through a community of minds pursuing a similar subject of investigation. It is this communal pursuit which creates a field of force in which meaning, bound by a context which must be of necessity historical – situated in time and place – is created.

Peirce's conception of truth as disciplinary knowledge, constructed by a community united by observation of like subject-matter (or reality), resonates with Epstein's conception of universality in *transculture*. We could say that transculture is Peirce's conception of knowledge enlarged and refined. We can therefore speak of "transcultural knowledge", to be defined as Peirce's knowledge framed by transculture. Transcultural knowledge may now be understood to include a dialogue not just inside one discipline but a dialogue across various fields of investigation. In the age of Critical Theory, which also re-discovered Peirce's theory of the sign as a first principle of the *linguistic turn* in cultural theory, this dialogue across cultures and

disciplines has been called *interdisciplinary knowledge*. According to Jean-François Lyotard, the hallmarks of modern knowledge are interdisciplinarity and intertextuality. While Lyotard situates this type of ‘modern’ knowledge in Postmodernism, Mikhail Bakhtin discovered its existence in the polyphonic structure of culture which he analysed through what he called *translinguistics*. This method is analogous to the pursuit of the ‘unconscious’ of culture, practiced by Nietzsche in his ‘genealogical’ investigations of European institutions (Christianity, Greek tragedy, bourgeois morality). The genealogical method becomes ‘archeology’ of discourse in Michel Foucault’s analyses of power relations structured by the clinical gaze which interprets the social (of culture) and individual (of the disease) symptom (sign).

Transculture and Genealogy

Foucault’s genealogical project involves a methodology similar to Peirce’s scientific method of “investigation”. It is therefore close to Peirce’s definition of knowledge as disciplinary knowledge. The method of genealogy “requires patience and a knowledge of details, and it depends on a vast accumulation of source material. Its ‘cyclopean monuments’ are constructed from ‘discreet and apparently insignificant truths and according to a rigorous method’; they cannot be the product of ‘large and well-meaning errors’. In short, genealogy demands relentless erudition. Genealogy does not oppose itself to history as the lofty and profound gaze of the philosopher might compare to the molelike perspective of the scholar; on the contrary, it rejects the metahistorical deployment of ideal significations and indefinite teleologies. It opposes itself to the search for ‘origins’.” (Foucault 1998: 370)

Thus genealogy is *critique*. The term ‘critique’ implies a meta-position vis-a-vis the material being investigated which is analogous to the position of the “outside” presupposed by transculture. Critique thus encompasses the transcultural point of view and is analogous to it. In the modern humanities, genealogy is perceived as a new ‘critique of reason’:

Genealogy is critique of reason because of its commitment to overturn reason’s prejudices in favour of “unity, identity, duration, substance, cause, materiality, and being.” [...] [C]ritique is a historical investigation which unveils reason’s falsifications and reveals the moral will that undergirds it. Genealogy is effective history because it avoids the traditional historian’s metaphysical prejudices and relocates everything traditionally considered eternal into a process of becoming. (Mahon 1992: 8)

What genealogy shares with transculture, above all, is perspectivism. This is not to be confused with relativism. To Foucault, knowledge comprises “perspectives, ideas, narratives, commentaries, rules, categories, laws, terms, explanations and definition produced and valorised by disciplines, fields and institutions through the application of scientific principles. Different and new knowledge emerges from the struggle between the different areas within a culture.” (Danaher 2000: xiii)

Foucault’s genealogical method thus introduces a non-determinist view of history, which hinges on his conception of historical change. The word ‘history’, for a

genealogist like Foucault, implies not ‘progress’ or ‘evolution’, or ‘continuity’, or the ‘law of necessity’ (закономерность to the Soviet Marxist) but the notion of discontinuity between the past, present and future. This is what Foucault calls “effective history” (referring to Nietzsche’s use of the term “wirkliche Historie” as opposed to “traditional history”). This “effective history” is history in league with genealogy:

The purpose of history, guided by genealogy, is not to discover the roots of our identity but to commit itself to its dissipation. It does not seek to define our unique threshold of emergence, the homeland to which metaphysicians promise a return; it seeks to make visible all those discontinuities that cross us. (Foucault 1980: 162)

The point of convergence of the three models of knowledge – Epstein’s transculture, Peirce’s knowledge as disciplinary investigation and Foucault’s knowledge (history) as genealogy is in the following: all three involve a dispersal of a perspectival point of view. Genealogy, which comes to expression as “effective history”, has as its ultimate trait the “affirmation of knowledge as perspective” (Foucault 1980: 156). This *perspective* is an ‘outside’: for Epstein, it is non-belonging; for Peirce, it is the outside of the sign; for Foucault, it is a productive “distance”, which “studies what is closest” but “in an abrupt dispossession” (Foucault 1980: 156).

Interdisciplinarity and Transculture

Contemporary Humanities reflect the *combination* or fusion of the above-named modes of knowledge: disciplinary and transcultural. The disciplinary (in Peirce’s sense) and the interdisciplinary (in Bakhtin’s and Foucault’s sense), together and inseparably, like form and content in art, constitute the transcultural lens. Transculture thus represents a second (or third) degree of meta- or self-reflexivity about the theoretical grounds of cultural analysis or critique. It consists of a doubling of the analytical gaze which goes – or aspires to go – beyond the political, ideological, religious, national, and even culture-specific. The salient feature of knowledge in the modern humanities is point of view. Going “beyond” the national, the religious, the ideological is not a license for relativisation of knowledge. Only the uninformed castigate (post-)modern knowledge as relativistic. A point of view or perspective is, above all, an ethical position of the investigator which commits him or her to the written (or spoken) word. Once a judgment (of taste, reason) is written down, it obliges the writer to consistency with all aspects of culture he/she creates in the new sphere constituted by his/her critique. One cannot judge like this one day, and like that the next. Above all, one cannot judge in someone else’s name. A point of view is always personal. It is what constitutes the ‘hope’ of transculture and its future.

References

Danaher 2000: Geoff Danaher *et al*, *Understanding Foucault: An Introduction*, London: Sage Publications.

- Epstein 1995: Mikhail Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Эпштейн 2001: Михаил Эпштейн, *Философия возможного*, Санкт-Петербург: Алетейя.
- Foucault 1980: Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. Donald F. Bouchard, Ithaca – New York: Cornell University Press.
- Foucault 1998: Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954–1984*, ed. James D. Faubion, vol. 2, London: Allen Lane.
- Mahon 1992: Michael Mahon, *Foucault's Nietzschean Genealogy: Truth, Power and the Subject*, Albany: State University of New York Press.
- Mamardashvili 1992: Merab Mamardashvili, *Kak ja ponimau filosofiu* [Как я понимаю философию – How I understand Philosophy], Moscow: Kultura Imprint – Progress Publishers.
- Pierce 1955: Charles Sanders Peirce, “How to Make Our Ideas Clear”, in: *Philosophical Writings of Peirce*, ed. by Justus Buchler, New York: Dover Publications Inc.
- Pierce 1991: Charles Sanders Peirce, “The Fixation of Belief”, in: *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*, ed. by James Hooper, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

Слободанка Владив-Гловер

ОД ТРАНСЛИНГВИСТИКЕ ДО ТРАНСКУЛТУРЕ И ГЕНЕАЛОГИЈЕ: ТАЧКА ГЛЕДИШТА У ХУМАНИСТИЧКИМ НАУКАМА

Резиме

Појам транскултуре дефинише се у контексту у коме се први пут појавио, наиме у опусу руског филозофа грузијског порекла, Мераба Мамардашвилија, и у оквиру теорије културе Михаила Епштејна, америчког историчара културе и културолога руског порекла. У радовима оба ова мислиоца појам транскултуре се разматра као нова перспектива у хуманистичким студијама, која превазилази „национални“ и „мултикултурни“ поглед у науци. На оваквим основама, ауторка надоврађује једну методологију проучавања културних појава, која потиче од Мишела Фукоа (код њега се зове генеалогска или археолошка критика), што је била основа постструктуралистичких проучавања књижевности. Пракса генеалогске критике се до извесне мере подудара са транскултурном анализом, коју допуњује и проширује. Закључак до кога се долази је да се транскултура, као и генеалогска критика код Фукоа, заснива на принципу синхроне, интердисциплинарне и семиотичке анализе текстова да би се дошло до ‘истине’ (у смислу Ч. С. Пирса) кроз интерпретацију културних докумената, и да је то једини критички *procédé* који одговара глобалном профилу савремене културе.

Arianna DAGNINO
(The University of British Columbia, Vancouver)

TRANSCULTURALISM AND TRANSCULTURAL LITERATURE IN THE 21ST CENTURY

Abstract: Fostered by migrant, transnational experiences or neonomadic modes of being, we are witnessing the emergence of cosmopolitan dispositions and pluralistic sensibilities, which are then reflected in the creation of transcultural literary works. Growing numbers of scholars active in the humanities have started to study these creative cultural productions of the 21st century global scenario under a transcultural lens, “a perspective in which all cultures look decentred in relation to all other cultures, including one’s own”. The specific developments in the transcultural paradigm (namely, Welsch’s concept of “transculturality” and Epstein’s notion of “transculture”) expand their range of action and analysis by transcending the binaries of dominant versus subordinate, mainstream versus minoritarian/marginalized, colonizer versus colonized cultures over-emphasized by the interpretations of “transculturation” proposed within a postcolonial paradigm.

Key Words: Transculture, transculturality, transculturation, globalization, comparative literature, creative transpatriation, identity, rooted cosmopolitanism.

There are important questions raised by the contemporary state of culture and society and one in particular is that in a rapidly globalizing world cultures, as well as societies and identities, tend to be more fluid and “less irreducibly different”, less internally homogeneous, less coherent or self-contained and less territorially fixed than was expected or thought of them in the past (Schulze-Engler 2007: 27). They may appear more like loosely bound or confluent streams of meanings and practices than monolithic blocks or mutually exclusive absolutes; especially at the present time, when cosmopolitan dispositions and pluralistic sensibilities – fostered by (im)migrant, transnational or neonomadic experiences and modes of being in the world – become ever more relevant. Arjun Appadurai suggests that we look at today’s cultural forms as irregular, boundary-less and without any clear structure:

These cultural forms, which we should strive to represent as fully fractal, are also overlapping in ways that have been discussed [...] in biology (in the language of polythetic classifications). Thus we need to combine a fractal metaphor for the shape of cultures (in the plural) with a polythetic account of their overlaps and resemblances. Without this latter step, we shall remain mired in comparative work that relies on the clear separation of the entities to be compared. (Appadurai 1996: 46)

Edward Said comes to a similar conclusion, stating that: “No one can deny the persisting continuities of long traditions, sustained habitations, national languages, and cultural geographies, but there seems to be no reason except fear and prejudice to keep insisting on their separation and distinctiveness, as if that was all human life was about” (Said 1993: 408).

For this reason, growing numbers of scholars active in the humanities and social sciences study the creative, cultural productions of the twenty-first century global scenario through this newly acquired transcultural lens, “a perspective in which all cultures look decentered in relation to all other cultures, including one’s own” (Berry and Epstein 1999: 312). Particularly in Germany a group of literary critics (Frank Schulze-Engler, Sissy Helff and Silvia Brancato, among others) initiated the field of “Transcultural English Studies” and also in the upper regions of Northern Europe another group of scholars – drawing mainly on Ortiz’s concept of “transculturation” – engage in similar work in the “Nordic Network of Transcultural Literary Studies”. On a more general level, since its inception in 2006 the Centre for Transcultural Writing and Research (CTWR) at the University of Lancaster (UK) has created a transnational environment for scholars interested in “writing across cultures” and in “studying the work of writers from a wide range of social and cultural contexts”. Although the above-mentioned groups mainly focus on the study of Anglophone literatures or so called “New Literatures in English”, the same approach can be adopted for the study of any work of literature in any other language whose nature can be defined as intrinsically “transcultural”. Drawing on Schulze-Engler (2009) and Pettersson (2006), we can already define a transcultural work of fiction as a work that transcends the borders of a single culture in its choice of topic, vision and scope and contributes to feed the need for a wider global literary perspective.

In this article, I outline a brief historical trajectory of transculturalism, a theoretical approach which is acquiring increasing resonance in cultural and literary studies. In the process, I also explain the conceptual differences among the several terms – transculturation, transculturality, transculture, transculturalism – used alternatively or simultaneously by different thinkers at different times and in different contexts. Finally, I give account of how transculturalism may be interpreted and used as an analytical tool within a specific literary context.

From Fernando Ortiz’s transculturation to Wolfgang Iser’s transculturality

The first scholar to acknowledge the importance of processes of “transculturation” was the Cuban anthropologist Fernando Ortiz in his 1940 book *Contrapunteo*

cubano del tabaco y el azúcar. At that time, Ortiz was particularly interested in analyzing the ability of so-called “peripheral” cultures to create cultural fusions (the processes of transculturation) through the meeting and intermingling with newly acquired elements instead of simply and passively assimilating the cultures (the combined processes of deculturation and acculturation) of more powerful, domineering nations. It was through these fusions, according to Ortiz, that the cultural and racial hybridization (*méstizaje*) of Cuba and, more generally, America acquired its distinctive identity traits. As Schulze-Engler explains:

Ortiz’s “transculturation” concept [...] sought to explore processes of cultural transformation and exchange within a framework of fundamentally unequal and hierarchical relations between powerful nations (such as the USA) and less powerful ones (such as Cuba). (Schulze-Engler 2009: x)

In *Contrapunteo cubano*, Ortiz critiqued the current notion of acculturation (at the time adopted also by the anthropologist Bronisław Kasper Malinowski), which in his view, as Sneja Gunew remarks, “did not capture the uneven tensions and transmutations [...] analyzed within Cuban culture” and the changes that come to effect both cultures (major and minor) in the process (Gunew 2002: n.p). Subsequently, the Latin American scholar Walter Mignolo (2000) criticized Ortiz for not acknowledging the colonial dimension and for speaking from a nationalist stance.

In her study of travel writing, entitled *Imperial Eyes*, Mary Louise Pratt applies Ortiz’s initial concept of transculturation through a postcolonial lens, considering it as a phenomenon of the “contact zones” – “social spaces where disparate cultures meet [...] often in highly asymmetrical relations of domination and subordination” (Pratt 1992: 4, 6). Through this lens Pratt examines how the modes of representation from the metropolis are absorbed and then creatively transformed and re-shaped by the peripheries. But as Hanne Holden Rønning remarks, Pratt’s reasoning is inscribed within a too restrictive and dichotomous paradigm of colonizer versus colonized cultures:

She sees transculturation as “a phenomenon of the ‘contact zones’” which are social spaces where “disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of dominance and subordination”. I agree with Pratt that in these “contact zones” cultures meet but not necessarily in relationships which are binary based, since the very core of transculturation is the ability to move freely from one cultural stance to another and back again. (Rønning 2011: 3)

Sneja Gunew sums up the different uses and interpretations of the notion of transculturation and the debates regarding cultural hybridization, creolization and *métissage* which are taking place – often through the Caribbean intersection – in the Anglophone/North American, Hispanic/Lusitanian and Francophone critical traditions. In particular, Gunew acknowledges the validity of the concept of transculturation in proposing a vision of “cultures and identities [as] heterogeneous rather than homogeneous” through processes that “disrupt [...] national as well as disciplinary borders” (Gunew 2002: n.p).

The specific developments in the transcultural paradigm (namely, Welsch's concept of "transculturality" and Epstein's notion of "transculture") expand their range of action and analysis by transcending the binaries of dominant versus subordinate, mainstream versus minoritarian/marginalized, colonizer versus colonized cultures over-emphasized by the interpretations of transculturation proposed within a postcolonial paradigm.

Almost fifty years after Ortiz's *Cuban Counterpoint*, and almost in the same years in which Mignolo and Pratt are proposing their expanded postcolonial version of transculturation, the German philosopher Wolfgang Welsch devises a concept of cultures – "transculturality" – that might go "beyond the contraposition of ownness and foreignness" in which the classical binaries of center versus periphery, national culture versus local culture, powerful nations versus weaker nations, are being erased in favor of a pluralistic model of cultural permeation more adherent to "the inner complexity of modern cultures" and to our fluid, liquid times (Welsch 1999: 196). From Welsch's standpoint, any separatist vision of cultures as distinct, self-enclosed and self-sufficient units, which he traces back to Johann Gottfried Herder's view of folk-bound, uniform and exclusionary single cultures, with its focus on "inner homogenization and outer separation" is overcome, and any divisive (ethnic, geographic, religious, national) barrier is superseded in view of the contemporary dynamics of cultural transformations and "pure cultural interchange processes":

The description of today's cultures as islands or spheres is factually incorrect and normatively deceptive. Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form, which is to be called transcultural insofar that it passes through classical cultural boundaries. Cultural conditions today are largely characterized by mixes and permeations. (Welsch 1999: 197)

In a new world of decentered, alternative and "multiple modernities" (Eisenstadt 2000), Welsch's transculturality thus combines the concept of the permeation of cultures owing to their growing entanglement (a process which he calls "cultures' external networking") and the focus on the commonalities and the urge to connect that all human beings (and cultures) share, despite their intrinsic differences: "It is a matter of readjusting our inner compass: away from the concentration on the polarity of the own and the foreign to an attentiveness for what might be common and connective wherever we encounter things foreign" (Welsch 1999: 197, 201). In this inclusive vision of culture/s, which stresses the power of confluences and interactions rather than that of polarities, Welsch is also keen to point out that any individual has (or should have among his/her own basic rights) the right to freedom in cultural formation and to independence of any pre-determined cultural *milieu*.

The focus on individual agency and the right to a personal cultural choice and allegiance appear to be among the central tenets of a transcultural approach keen to acknowledge the proliferation of plural identities, citizenships, affiliations and nationalities that characterize the lives of increasing numbers of people (Bosniak 2001–2002). Similarly, Schulze-Engler states that in the emerging complexity of

globally interlinked collectives and transnational individuals, “The primary subjects and actors [...] are no longer cultures but people, and the main interest no longer lies in the problem of how cultures shape social groups and their perceptions, but in the question of what individuals and groups do with culture in an increasingly globalized world” (Schulze-Engler 2007: 28).

Mikhail Epstein’s transculture

Initially through the peculiar perspective of the post-Soviet cultural environment and later through a more global perspective, the Russian culturologist Mikhail Epstein proposes his inclusionary notion of “transculture” as “the site of interaction among all existing and potential cultures” and of a transcultural dimension which “lies not apart from, but within all cultures, like a multidimensional space that appears gradually over the course of historical time. It is a continuous space in which unrealized, potential elements are no less meaningful than ‘real’ ones.” (Epstein 1995: 299)

Transculture thus represents, as Epstein elaborates in a subsequent paper, “a transcendence into no culture, a metacultural beyond [...] a newly emerging dimension, [...] a process of interaction between cultures in which more and more individuals find themselves feeling outside the ethnic, racial, sexual, ideological, and other limitations imposed by the culture into which they were born” (Epstein 2004: 49). It is thanks to (and through) this emerging transcultural space that, according to Epstein, the individual is now able to escape the restrictions and essentializing elements imposed by each single culture and access the right to be free from the conditioning and the dependencies of any given, native or primary culture, thus reaching a full transcultural condition. For this reason, Epstein refers also to transculture as to “the process of self-distancing, self-estrangement, and self-criticism of one’s own cultural identities and assumptions” (Berry and Epstein 1999: 307) or as a way to manifest “the freedom of every person to live on the border of one’s ‘inborn’ culture or beyond it” (Epstein 2009: 334). He is thus suggesting that – in the same way as Welsch does with his concept of transculturality – transculture tends to move the focus of cultural identity from the collective to the individual consciousness, where human beings are seen as individuals able to dynamically select from a myriad of different cultural offerings what best suits them depending on the contexts and the circumstances: “Transculture offers a universal symbolic palette on which an individual can blend colors to produce an expressive self-portrait” (Epstein 2004: 49).

This transcultural approach to the self as an open-ended process is shared by Nick Couldry, who in his essay *Inside Culture* explicitly refers to transcultural positions and theorizations, in particular the ones externalized by Welsch: “What is missing from post-structuralist claims of the death of the subject [...] is any sense of what it is like to be an active, reflexive self. Few would now claim that the self is a simple ‘object’ rather than an open-ended process; one of the key elements

in that process is reflexivity, reflecting back on our past, on the conditions which have brought us to be what we are” (Couldry 2000: 119).

In order to reach this transcultural dimension or “special mode of existence” (Epstein 1995: 304), one needs to undergo a combined process of physical/ spatial/ imaginary deterritorialization and of cultural displacement, including linguistic dis/appropriation. This is what I synthetically call “creative transpatriation” – that is, physical, emotional detachment (where detachment means critical distance, not the opposite of commitment) from one’s own primordial culture, territory and roots (the individual’s motherland) as well as intellectual disalignment from one’s own national/ ethnic collective fatherland. Indeed it is increasingly less common, as Welsch is keen to emphasize, that cultural identity automatically coincides with national identity:

It belongs among the mustiest assumptions that an individual’s cultural formation must be determined by his nationality or national status. [...] The insinuation that someone who possesses an Indian or a German passport must also culturally unequivocally be an Indian or a German and that, if this isn’t the case, he’s some guy without a fatherland, or a traitor to his fatherland, is as foolish as it is dangerous. Wherever an individual is cast by differing cultural interests, the linking of such transcultural components with one another becomes a specific task in identity-forming. Work on one’s identity is becoming more and more work on the integration of components of differing cultural origin. And only the ability to transculturally cross over will guarantee us identity and competence in the long run. (Welsch 1999: 199)

As Epstein posits, “we acquire transculture [...] at the crossroads with other cultures through the risky experience of our own cultural wanderings and transgressions” (Epstein 2009: 330). But most of the time this transition to a transcultural condition is perceived as destabilizing if not menacing: it is still a rare phenomenon and very few people – even in the 21st century, when the conditions are most suitable – are experiencing it, willing to experience it or ready to experience it, as Epstein himself reminds us:

Too many people who leave the geographical location of their culture nevertheless remain, for the rest of their lives, prisoners of its language and traditions. Other migrants, having turned their back on their past, become prisoners of a newly acquired culture. Only a small number of people, when acceding to two or several cultures, succeed in integrating them and thus are able to keep their freedom from any of them. (Epstein 2009: 330)

The transcultural transition is happening more frequently among those creative individuals who are fortunate enough to benefit from a socio-economically privileged background and, even more importantly, from a good level of education and exposure to a pluricultural environment. Among these progressive representatives of the mobile, global middle-classes there are no doubt also imaginative writers whose transcultural orientations become more manifest owing to their self-reflexive attitudes, their ability to articulate the process of transformation they undergo, their willingness to conceptualize it, put it into words and share it with their fellow human beings through a plethora of fictionalized characters and storylines.

It is clear that the transcultural path tends to be highly personalized, inventive and original. There does not exist a common pattern, a common recipe, a common way of being transcultural. A transcultural constitution, that is, the ability to negotiate between different cultural identities, depends on the specific individual capabilities, attitudes and experiential backgrounds. Nonetheless, the transcultural path allows a process of transformation – a metamorphosis – that even if played at an individual level can have a collective resonance. This idea of what can alternatively be described as a process of “self-culturation” (the communitarian self-service of cultures for the formation of one’s own cultural identity) echoes Schulze-Engler’s understanding of Welsch’s transculturality, with its open notion of cultural identity:

Theories of “intercultural” communication [...] create the very problem they set out to solve: they posit ‘cultures’ as separate entities and people as “belonging” to these separate entities, thereby failing to acknowledge the fact that in an increasingly interconnected world, cultures are increasingly intertwined and people often constitute their cultural identities by drawing on more than one culture. (Schulze-Engler 2009: xii)

In describing this contemporary cultural movement “beyond the horizon of postmodernism” (Epstein 1995: 327), Epstein likens the transcultural dimension (he calls it the ‘Continuum’; Epstein 2009: 333) to Jorge Luis Borges’ (1970) “Aleph”, the place where symbolically all cultures and “noncultures” in their infinite possibilities can be active and alive simultaneously:

In Borges’s great story, “Aleph”, the brightest point of the universe is described as a place where all times and spaces may be present together, without hiding or overshadowing each other. In the typical terms of physical reality, Aleph is a pure fantasy, but culture is, after all, a symbolic reality that can be condensed indefinitely by the increasing scope of its meanings. We may imagine transculture as the Aleph of the entire cultural world. (Epstein 1995: 299)

Transculturalism and rooted cosmopolitanism

The transcultural approach seems also to point out to the “need to move beyond traditional concepts of society that continue to rely on the nation state as the only conceivable frame of reference” (Schulze-Engler 2007: 27). As Diana Brydon suggests referring to the Canadian experience, “Holding too closely to older notions of national identity may not prove the most effective way to preserve the ability of Canadians [and others] to shape the decisions that affect their daily lives” (Brydon *etd.* in Lee 2011: 7). Commenting on this remark, Ezra Yoo-Hyeok Lee notes that “[T]he paradigm that focuses too much on a national level [...] does not enable us to deal with changes occurring in our life at this age of globalization, when the global dynamically and dialectically interrelates to the national” (Lee 2011: 7).

Thus, right at the moment when national identity appears to be put to the test under the pressure of globalization, growing migratory flows and cosmopolitan tendencies, the various national and strictly defined cultural imaginaries are offered – through a transcultural perspective – a new way to open up in a process

of cultural “dissemination”, creating the space for an emerging transcultural imaginary. This process fosters citizens’ agency not only at an individual and national level but also at a global (international or transnational) one. Lamberto Tassinari, who was for twelve years chief editor of *Vice Versa: Magazine Transculturel*, one of the first experiments in transcultural publishing in Montreal, puts it this way: “We can imagine and envision transculturalism as a new form of humanism, based on the idea of relinquishing the strong traditional identities and cultures which in many cases were products of imperialistic empires, interspersed with dogmatic religious values” (Tassinari ctd. in Cuccioletta 2001–2002: 8).

Espousing a transcultural approach, though, does not mean adhering, even when recognizing its manifest idealistic stances, to the “banal” cosmopolitanism denounced by Ulrich Beck in his *Cosmopolitan Vision* – the kind that unfolds “beneath the surface or behind the façade of persisting national spaces” (Beck 2006: 19). Epstein in particular is keen to draw a distinction between transculturalism and cosmopolitanism, which he considers the “older brand” of today’s globalism. He thus argues:

[It] is precisely this relevance of the primary (ethnic, national) cultures, which the latter [cosmopolitanism] attempts to ignore or bypass. A cosmopolitan, a citizen of the world, claims to belong directly and immediately to the human kind as a whole, disregarding ethnic, racial, and other differences. A transcultural personality fully recognizes hu’s [in Epstein’s vocabulary “hu” stands for he/she] roots in a certain cultural ground, though hu does not want to cling to them. (Epstein 2009: 342)

On the same wavelength, Welsch states that “[T]ranscultural identities comprehend a cosmopolitan side, but also a side of local affiliation. Transcultural people combine both” (Welsch 1999: 205). However, there is another kind of cosmopolitanism, a new vision of liberal humanism – better known as “rooted” or “vernacular” cosmopolitanism (Werbner 2008, Gunew 2013) – promoted by thinkers such as Anthony Appiah (2006) and Ulrich Beck, that seems in sympathy with the transcultural mode proposed by Epstein and Welsch. In this new version, cosmopolitanism does not necessarily need to be “a conflict between local particularities and a universal morality”, since in Appiah’s view “there are some values that are, and should be, universal, just as there are some values that are, and must be, local” (Appiah 2006: xviii, xxi). Interpreting Appiah’s way of reasoning, this means that without a strong commitment to the local there cannot be any genuine sense of obligation to the universal, and vice versa. In a transcultural perspective, this also means that both the political/ideological stances of contemporary cosmopolitanism and localism (together with its institutionalized form, nationalism) do not need to be opposed but can instead go together, seeking to balance universals with respect for particulars through an ongoing dialogue between the two:

That makes nationalism and cosmopolitanism part of the same exercise. [...] I defend a cosmopolitanism that recognizes that we have collective human identity and also the crucial importance of many more local forms of identity, and that many forms of identity crosscut national identities, which is where those of us who are mongrels come in. (Appiah 2005, n. p.)

Undoubtedly, we are all aware that where there is cultural harmony there can also be, at the same time, cultural resistance or even cultural conflict, often fuelled by a recrudescence of ethno-political or religious fundamentalisms, or what Shmuel Eisenstadt calls the “ideologization of violence, terror and war” (Eisenstadt 2000: 25). As Peter Burke writes:

The tendency to assume that cultural exchange is always a reflection of tolerance and open mindedness is one that historians should resist. It should not be forgotten that cultural interaction in late medieval Spain, the so-called *convivencia*, took place at a time of pogroms, forced conversions, and inquisitors hunting down *moriscos* and *marranos*, crypto-Muslims and crypto-Jews. In other words, cultural “harmony”, or at any rate any appropriation, was apparently combined with social disharmony. (Burke 2009: 81)

In any case, it is always better to promote a mode of interaction with and learn from strangers since, sooner or later, as Appiah reminds us, we will have to deal with them, wherever they are: “Depending on the circumstances, conversations across boundaries can be delightful, or just vexing: what they mainly are, though, is inevitable” (Appiah 2006: xxi). More so in an increasingly interconnected world, where all our destinies seem to be inextricably interlaced, and “even the meanest self-interest suggests we look out for the ones around us” (Iyer 2001: 35). In spite of this, as Zygmunt Bauman warns, the opening of the world to globalizing forces also produces, by reaction, new closures, new siege mentalities:

As the polivocality and cultural variegation of the urban environment of the globalization era sets in, likely to intensify rather than mitigate in the course of time, the tensions arising from the vexing/ confusing/ irritating unfamiliarity of the setting will probably go on prompting segregationist urges. (Bauman 2007: 86–87)

One way to come to terms – by force or out of sheer curiosity – with our internal or external foreignness, outside/within our societies and ourselves, is precisely through a transcultural approach, where we are called upon to look more deeply into ourselves and to make “the efforts to understand, to negotiate, to compromise that living amidst and with difference requires” (Bauman 2007: 87). As Welsch points out:

Hatred directed towards foreigners is (as has been shown particularly from the psychoanalytic side) basically projected hatred of oneself. One takes exception vicariously to something in a stranger, which one carries within oneself, but does not like to admit, preferring rather to repress it internally and to battle with it externally. [...] It is precisely when we no longer deny, but rather perceive, our inner transculturality, that we will become capable of dealing with outer transculturality. (Welsch 1999: 201)

The main tenets of transculturalism

We have seen that transculture, transculturality and transculturalism are used by different scholars interchangeably as synonyms, although Sabrina Brancato

prefers to distinguish between “transculturality” (which in my opinion is somewhat, but not totally equivalent to Epstein’s use of the term “transculture”, hence my coining the term “transculture/ality”) and “transculturalism”. In the first case we are dealing with a new theoretical framework through which one can describe and analyze the cultural dynamics and the creative expressions in contemporary mobile societies “based on a new conceptualization of culture” and “out of the narrow national and regional boundaries” (Brancato 2004: 45). Transculturalism, on the other hand, according to Brancato is better understood as the new operative and ideological mode of cultural interaction and represents “una risposta [...] alla minaccia dell’omogeneizzazione culturale da una parte e a quella degli essenzialismi fondamentalisti dall’altra” [An answer [...] to the menace of cultural homogenization on one side and of fundamentalist essentialisms on the other.] (Brancato 2004: 45). Brancato suggests that the analytical model and the ideological mode need to work together:

Là dove transculturalità viene ad essere il modello analitico per la lettura della realtà culturale odierna, transculturalismo (i due termini sono spesso usati come sinonimi) potrebbe essere un termine più adatto a designare l’ideologia che ne scaturisce, una volontà di interagire a partire dalle intersezioni piuttosto che dalle differenze e dalle polarità, una consapevolezza del transculturale che c’è in noi per meglio comprendere e accogliere ciò che è fuori di noi, una visione che privilegia la flessibilità e la fluidità, il movimento e lo scambio continuo, la rinegoziazione continua dell’identità. [There where transculturality becomes the analytical model which allows us to read the present cultural reality, transculturalism (the two terms are often used as synonyms) could be a more suitable term to describe the ensuing ideology, a will to interact starting from the intersections rather than from the polarities and differences, a consciousness of the transcultural that is in us to better comprehend and accept what is outside of us, a vision that privileges flexibility and fluidity, movement and ongoing exchange, the constant re-negotiation of identity.] (Brancato 2004: 44)

Nonetheless, if understood in a broader and all-encompassing way, transculturalism can be deployed as a concept for creative culture-making, an instrument for cultural identity formation, an ideological mode *and* an analytical/critical tool able to capture the interplay between culture, the works of a globalized imagination and a new sense of belonging.

If we thus wanted to summarize the central tenets of transculturalism, we might say that transculturalism fosters and promotes:

- a non-essentialized, inclusive approach to culture;
- a refusal to think of cultures as pure and holistic essences: cultures are not seen as fixed (stable), autonomous and insular (separate) entities located exclusively or mainly in the context of ethnicities or nations but as hybrid formations characterized by interconnectedness, permeation and ongoing transforming dialogues between/among them;
- the idea of blurred, fluctuating and overlapping cultural borders within and outside societies/nations – what Eugen Banauch calls “the deconstruction of national cultures as stable and clear entities” (Banauch 2009: 187);
- the idea of culture and cultural individual formation as a dynamic process;

- the focus on human agency, “with an affirmative position by the individual” (Banauch 2009: 188) and the right of personal cultural choices, allegiances, plural affiliations and multiple, multi-layered identities;
- a cosmopolitan approach which does not deny the relevance of one’s primary cultural and national origins but does not accept the oppositional dynamics of fixed, self-enclosed cultural, ethnic and national identities/allegiances;
- a humble cultural disposition; Epstein remarks how a transcultural orientation is prone to adopt “the moral value of humility that makes one culture open to other cultures” (Epstein 2009: 334);
- the relevance of translingualism (or polyglossia) for the transcultural constitution.

Conclusion

The present article provides an account of how transcultural vision and “creative transpatriation” may be interpreted, within a comparative literary studies discourse, as determining factors in the emergence of transcultural literature within the global ecumene. As Brancato states in proposing her vision of transculturality within a literary context:

La transculturalità deve essere intesa, in ambito letterario, come cornice teorica che comprende diversi fenomeni di interazione culturale (dall’intertestualità postcoloniale all’ibridazione e creolizzazione cross- culturale fino alle modernità multiple del mondo globale) e permette di estrarre le nuove letterature dagli stretti confini del nazionale e del regionale e di rivedere il locale e il diasporico da un punto di vista globale. [Within a literary context, transculturality must be conceived as a theoretical framework that includes phenomena of cultural interactions (from postcolonial intertextuality to cross- cultural hybridization and creolization up to the multiple modernities of the global world) and that allows us to pull out the new literatures from the narrow boundaries of the national and of the regional as well as to revise the local and the diasporic from a global point of view.] (Brancato 2004: 45)

As stated at the beginning of this article, I emphasize that my use of the concept of transculturalism is confined within a literary, artistic, or critical discourse, where creativity and identity are expressed at a personal and individual level. It is not within the scope of the present article to investigate the implications of these notions within a broader socio-political/collective or ideological/ psychoanalytical context.

Even if, in itself, this position may betray a Western individualist point of view, the accent on the individual and the respect for individuality emerging from a transcultural perspective should not be conflated with US-American-style liberal individualism. On the contrary here I am talking about a socially mediated “process of subjectivity” that disengages itself from the conventional concept of individualism and asserts the undeniable singularity, fluidity but also inter-relatedness of any self-constituting being as part of a “collective enterprise” (Braidotti 2002: 7).

In our best interests, we (as individuals as well as members of more extended communities) cannot ignore other cultures, and the more we comprehend them and – most importantly – interact and engage with them, the better. By dealing with them, not only might we find it harder “to think of the world as divided between the West and the Rest; between locals and moderns; between a bloodless ethic of profit and a bloody ethic of identity” (Appiah 2006: xxi); we might even find new paths and inspirations for our creativity, knowledge and human development.

References

- Appadurai 1996: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appiah 2005: Anthony Appiah, “Q&A”, Books for Breakfast Program, Carnegie Council, Voice for Ethics in International Affairs, 16 February, www.carnegiecouncil.org/resources/transcripts/5387.html/.
- Appiah 2006: Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: W.W. Norton.
- Banauch 2009: Eugen Banauch, “Inter- and Transcultural Writing”, in: *Fluid Exile: Jewish Exile Writers in Canada 1940–2006*, Heidelberg: Winter, 2, 185–211.
- Bauman 2007: Zygmunt Bauman, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press.
- Beck 2006: Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity Press.
- Berry and Epstein 1999: Ellen Berry and Mikhail N. Epstein, “In Place of a Conclusion: Transcultural Dialogue”, in: *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*, ed. Ellen Berry and Mikhail N. Epstein, New York: St. Martin’s Press, 302–322.
- Borges 1970: Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories, 1933–1969*, New York: E. Dutton.
- Bosniak 2001–2002: Linda Bosniak, “Multiple Nationality and the Postnational Transformation of Citizenship”, *Virginia Journal of International Law*, no. 42, 979–1004.
- Braidotti 2002: Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity.
- Brancato 2004: Sabrina Brancato, “Transculturalità e transculturalismo: I nuovi orizzonti dell’identità culturale”, *Le Simplegadi*, no. 2/2 (August): 39–46, http://all.uniud.it/simplegadi/wp-content/uploads/2004/Brancato_Simplegadi_2.pdf
- Burke 2009: Peter Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge: Polity Press.
- Centre for Transcultural Writing and Research, Lancaster University, <http://www.transculturalwriting.com>.
- Couldry 2000: Nick Couldry, *Inside Culture. Re-Imagining the Method of Cultural Studies*, London: Sage.

- Cuccioletta 2001–2002: Donald Cuccioletta, “Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship”, *London Journal of Canadian Studies*, no. 17, 1–11.
- Eisenstadt 2000: Shmuel N. Eisenstadt, “Multiple Modernities”, *Daedalus*, no. 129/1 (Winter), 1–29.
- Epstein 1995: Mikhail N. Epstein, “Culture – Culturology – Transculture”, in: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, ed. Mikhail N. Epstein, Amherst: University of Massachusetts Press, 280–308.
- Epstein 2004: Mikhail N. Epstein, “The Unasked Question: What Would Bakhtin Say?”, *Common Knowledge*, no. 10/1, 42–60.
- Epstein 2009: Mikhail N. Epstein, “Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism”, *American Journal of Economics and Sociology*, no. 68/1, 327–351.
- Gunew 2002: Sneja Gunew, “Transcultural Translations: Performative Pedagogies”, paper presented at the *International Council of Canadian Studies*, June 6–7, unpublished manuscript, <http://faculty.arts.ubc.ca/sgunew/TT.HTM>.
- Gunew 2013: Sneja Gunew, “Estrangement as Pedagogy: The Cosmopolitan Vernacular”, in: *After Cosmopolitanism*, eds. Rosi Braidotti et al, London: Routledge, 132–148.
- Iyer 2001: Pico Iyer, *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls and the Search for Home*, London: Bloomsbury.
- Lee 2011: Ezra Yoo-Hyeok Lee, “Globalization, Pedagogical Imagination, and Transnational Literacy”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, no. 13/1 (March), <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1705>.
- Mignolo 2000: Walter Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.
- Ortiz 1995: Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, [*Contrapunteo Cubano Del Tabaco y El Azúcar*, 1940; first Engl. transl. 1947], transl. Harriet De Onís, Durham: Duke University Press.
- Pettersson 2006: Anders Pettersson, “Introduction. Concepts of Literature and Transcultural Literary History”, in: *Literary History: Towards a Global Perspective*, ed. Anders Pettersson, Berlin: Walter De Gruyter, 1–35.
- Pratt 1992: Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge.
- Rønning 2011: Hanne Holden Rønning, “Literary Transculturations and Modernity: Some Reflections”, *Transnational literature*, no. 4/1, 1–10.
- Said 1993: Edward Said, *Culture and Imperialism*, London: Vintage.
- Schulze-Engler 2009: Frank Schulze-Engler, “Introduction”, in: *Transcultural English Studies. Theories, Fictions, Realities*, ed. Frank Schulze-Engler and Sissy Helff, Amsterdam: Rodopi, ix–xvi.
- Schulze-Engler 2007: Frank Schulze-Engler, “Theoretical Perspectives: From Postcolonialism to Transcultural World Literature”, in: *English Literatures Across the Globe: A Companion*, ed. Lars Eckstein, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 20–32.

- Nordic Network for Literary Transculturation Studies, <https://www.uib.no/rg/nnlts>.
- Welsch 1999: Wolfgang Welsch, "Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today", in: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, 194–213.
- Welsch 2009: Wolfgang Welsch, "On the Acquisition and Possession of Commonalities", in: *Transcultural English Studies. Theories, Fictions, Realities*, ed. Frank Schulze-Engler and Sissy Helff, Amsterdam: Rodopi, 3–36.
- Werbner 2008: Pnina Werbner, *Anthropology and the New Cosmopolitanism: Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives*, Oxford: Berg Publishers.

Аријана Дањино

ТРАНСКУЛТУРАЛИЗАМ И ТРАНСКУЛТУРНА КЊИЖЕВНОСТ У 21. ВЕКУ

Резиме

Транскултурна литерарна дела појављују се као одраз космополитске и плуралистичке сензибилности, која израста када се људи нађу у околностима услед којих настаје транснационални и нео-номадски доживљај света. У хуманистичким наукама све већи број истраживача опредељује се за транскултурну перспективу у односу на глобалне размере културне продукције 21. века коју проучавају. Ова перспектива значи „да се све културе појављују као децентриране у односу на све остале културе, укључујући своју сопствену“. У транскултурној парадигми (Велшов појам „транскултуралности“ и Епштејнов појам „транскултуре“) проширује се оквир анализа и критичких поступака кроз превазилажење бинарних опозиција као што су „доминирајући“ насупротив „подређеном“, „мејнстрим“ насупротив „мањинском/маргинализованом“, и „колонизатор“ насупротив „колонизованом“, које су превладале у интерпретацијама „транскултурализације“ у постколонијалној критици.

I

**Српска књижевност у светлу
транскултурних студија
(Serbian Literature in the light
of Transcultural Studies)**

Milan ORLIĆ
(Monash University, Melbourne)

IVO ANDRIĆ’S NEW TEXTUALITY

Abstract: Ivo Andrić is well known as the only recipient of the Nobel Prize for Literature in the Yugoslav/Serbian cultural space (1961). It is also known that he introduced a new type of narrative text, narrative discourse and narrator figure into Yugoslav/Serbian literature. This paper examines the narrative instances and narrative structures of the Serbian novel after the World War I and the World War II, using the example of Ivo Andrić’s works. The main examination is focused on the two key narrative instances: the development of the Narrative Subject and evolution of the embedded text. In this sense, particular attention is paid to the re-definition, role and importance of the Narrator and narrative text that includes the gradual evolution of the Narrative Subject and its transformation into the Narrator Figure with regard to the embedded narratives. These two narrative instances and its structures constitute the new textuality on the basis of the disintegration of the Narrative Subject and Re-construction of the Narrator Figure in Andrić’s most important works that establish this process and its literary consequences.

Key words: narrative structures, Narrative Subject, Narrator Figure, embedded narrative, new textuality.

1. Introduction

My research in this paper focuses on Andrić’s works, since in these works can be seen the development of a new textuality based on an innovative understanding of narrative models in the post-war (Deretić 1987: 303–304) Serbian literature (between 1945 and 1984). Particular attention in Andrić’s works is given to narrative structures, including the fictional narrator, as touch-stones on which Andrić to construct their own independent poetics that was a form of reaction to and overcoming of Modernism and establishing (paths towards) Postmodernism. The process of establishing the narrative structures of the Serbian modernist and postmodern novel is inseparable from the simultaneous process of disintegration of the narrative subject and its re-construction in the form of the narrator figure. The

term “narrative structure” subsumes all the elements of a narrative text which act together to determine its form and its artistic telos or purpose, including the most important feature of the narrative structure – the fictional narrator.

In this paper I will turn my attention to several key works of Ivo Andrić that can serve as the corner-stone and as a sign-post of the later mainstream canon of Serbian and Yugoslav literature.

2. Andrić’s new concept of textuality: gradual fragmentation/dissemination of the Narrative Subject and the establishing of embedded Narrative

2. 1. Prolegomena: Some preliminary remarks on the concept of the Narrative Subject

The new type of textuality Andrić introduces to Yugoslav/Serbian literature comes in the form of a gradual formation of an innovative Narrative Subject which in effect means that Andrić cautiously begins to change the role and importance of the traditional narrator. Of course, Andrić does not start with the proclaiming of any kind of formal program or manifesto. Such proclamations characterized the inter-war avant-garde groups of literary and artistic activism. Andrić, on the other hand, develops his narrative procedure through the creative act of the writer, not through the construction of theoretical models and narratological programs.

The narrator as an “instance” of the text or discourse tells or transmits a referential description and/or analysis of objects, situations and characters as well as the relationships between them in the fictional reality of the novel. As the agent of textuality, the narrator also testifies to and transmits descriptive reports on the reality of the fictional world and on its relation to the outside, non-fictional world. Based on the network of the schematized aspects (Ingarden 1973: 255–288) in the flow of the fabula, Andrić’s narrator carefully starts to disconnect the narrative from the narrator (who is at this point still gesturing in the direction of an omniscient narrator) which presupposes and implies abandoning a strong correlation between narrator, narrative and narratee¹ (Herman 2008: 338). This is how Aleksandar Jerkov describes the changes in the narrative structure in Andrić’s novels:

U Andrićevim romanima zbog toga su neminovne promene književnog postupka. Njih određuje zahtev da u modernom romanu tehnika pripovedanja preuzme ulogu onoga o čemu se pripoveda u tradicionalnom romanu. Andrićeva romaneskna strategija zavisi od perspektive sveznajućeg pripovedača i ako je potrebno da se

¹ “Narratee, a coinage of classical, structuralist narratology, designates the addressee to whom narrator tells his/her tale. The narratee, like his/her counterpart the narrator, is integral to communication model of narrative. This model is based on a strict non-crossable ontological separation between the double, two-partner transaction, an ‘external’ between the ‘real’ author and ‘real’ reader (e.g. respectively), Austen and anyone reading her novel; an ‘internal’ transaction between the narrator and narratee, who are part of the fiction but not necessarily part of the fictional world (where the characters are) being one level above it.” See also: Rimmon-Kenan 1983: 91–94.

na horizontu pojave individualne vrednosti i intimni život, onda transcendentalnu perspektivu mora zameniti imanentna, a posredničku ulogu autorskog pripovedača mora da potisne neposrednost tzv. dramatizovanog pripovedača. (Jerkov 1999: 191–192)

[Consequently, the changes of Andrić's literary procédés are inevitable. They are determined by the requirement that the modern novel's storytelling techniques assume the role of what is narrated in the traditional novel. Andrić's novelistic strategy depends on the perspective of an omniscient narrator, although it also requires the appearance on the horizon of individual values and intimate life. The transcendental perspective must be replaced by an immanent one, and the mediating role of an authorial narrator has to be suppressed by the immediacy of a so-called dramatized storyteller.]

There is no doubt that the case of Andrić's novels is not about a step towards a "no-narrator" since his type of narrator still does not undertake the rejection of the view of authorship (Walsh 1997: 495–513). But it becomes obvious that developing of this approach leads to techniques of effacing of the classical narration in, for instance, Genette's theoretical sense of heterodiegetic/homodiegetic² (and intradiegetic/extradiegetic) mode or enables, in the case of Andrić's narrator, gradual artificial fragmentation and dissemination of the Narrative Subject. Though it can still be regarded as a narrator that is an inherent feature of narrative, such a Narrative Subject obviously calls the narrator into question, and in such a way weakens his position as the center of the narrative.

As a result, his creative, transmissive and testimonial roles, the so-called narratorhood (Ryan 2001: 146–152), loses the basic narrative function with respect to the reader and does not entrust the capacity to construct the story or address the message to the narratee (in the traditional way). It is precisely this loss of omniscient perspective being compensated by the transfer of function of the narrative to fragmented or scattered narrators whose numbers and analytical fragmentation prevents any illusion of the narrator's omnipresence. This gradual transition away from authorship and authorial authority, step-by-step converts the Narrative Subject into the Figure of the Narrator.

This new understanding of narrative structures, including that of the fictional narrator, Andrić develops in *Travnička Hronika* [*The Chronicle of Travnik*, published 1945] (Andrić 1976). The innovative concept of the Narrative Subject in terms of its fragmentation and dissemination, adapted to the frame narrative, is also applied in Andrić's *Prokleta avlija* [*Devil's Yard*, published 1954] (Lekić Trbojević 1988: 83–91).

² Gerard Genette distinguishes four types of narrator: firstly, his distinction between homodiegetic and heterodiegetic narrators is based on the opposition between involvement and non-involvement of a narrative voice in the narrative flow. Secondly, the distinction between intradiegetic and extradiegetic narrator is a matter of the structural level of the narrative, which activates the narrator in the wider narrative (which is unlike the narrator of the primary narrative). (Genette 1980: 244–248)

2. 2. Gradual progress towards the innovative concept of Narrative Subject in two main preliminary steps: meditative diary *Ex ponto* and novella *The Bridge on the Žepa*

The gradual progress towards the aim of re-defining of the Narrative Subject and establishing the Narrator Figure as a long-term process in Serbian literature, has already been announced in Andrić's earliest work, in his collection of poems in prose *Ex ponto* [*Ex Ponto*, published 1918] and *Nemiri* [*Turmoils*, published 1920].

The technique of a fragmented and disseminated narrator is already applied in the meditative diary entitled *Ex ponto*, the book of poems in prose which the editor, Niko Bartulović, called "conversations with the soul". This book, in which the narrator is characterized as a pure lyrical voice, "in essence only a voice or hero voice" (Vladiv-Glover 1997: 102) is divided into three cycles: the first one contains 26, the second 25 and the third 88 paragraphs, with the final "Epilogue". The lyrical voice of the narrator unequivocally excludes the traditional, realistic concept of the omniscient narrator through the deliberate inconsistency of the thematic and motifs' framework. This inconsistency enables not only loose but completely scattered narrative flow, structured in the form of text fragments that as self-sufficient entities are not in any way related to each other.

Grouped into three segments, instead of titles or subtitles related only by numbers, the chapters of the lyrical fragments *Ex ponto* as narrative (sujet) and as fabula (plot, story line) are organized as completely independent and often poetically even as contradictory textual entities. Intended as a metaphysical discussion with the voice of the narrator himself, these fragments in their representative linguistic and discursive function consider the appearance, actions, and events of ordinary or everyday life, as *sub specie aeternitatis*. Such events describe, for example, an intensive experience of shame and remorse (Andrić 1976: 17) or the loving encounter of a young man with the self-centered woman called Unalloyed Joy of Life (Andrić 1976: 47), the two Jesuits' habitual life (Andrić 1976: 54), the self-referential mental and intellectual state of the lyrical voice at an elevated body temperature (Andrić 1976: 71) and so on. Despite this kaleidoscopic diversity of soliloquy pictures of the world or scattered diversity of images of reality as its main tone, the narrative is grounded in a Hegelian *progression of specificity* – i.e. singular text fragments that describe quotidian habits, in a relation *to the concept*, i.e. introspection of Narrative Subject, through the content of unconscious perception and self-conscious auto-reflection. *Ex Ponto* is a subtle literalization of the personalist variant of Kierkegaard Existentialist philosophy, with the supreme principle being the universality and meaninglessness of human existence (the Existentialist *thrownness into the world*).

The main concept of this personalist version of Kirkegard's Existentialism, in Andrić's *Ex Ponto*, can be expressed just by quoting the key idea that stands behind the dissemination of the narrator and attenuation³ (to use Barthes's concept) of his role in the body of the text:

³ It is about author's "diminishing like a figurine at the far end of the literary stage" (Barthes 1977: 142–149).

Ima istina koje su stare, svagdanje i otrcane dugim ponavljanjem, ali kada te istine sinu čovjeku pred očima nekazivane i nenaglašavane, nego ocrtane na šutnji jednog strahovitog časa, odigrane među živim ljudima, tada te stare oveštale istine dobivaju nov i strahovit lik i žive u duši našoj kao vječna bolna misao. (Andrić 1976: 78–79)

[There are old truths which grow commonplace and shabby through frequent repetition, but when these truths flash before a man's eyes untold and without emphasis, only outlined in the silence of a terrible moment, played out among living people, then these old, worn-out truths acquire a new and terrible face and live in our soul as an eternal painful thought.⁴]

The expressionistic liryco-philosophical meditations are thus intertextual from the start and by definition. They allude to the Classical text of Ovid's *Epistole ex Ponto* (especially in the first part of this meditative diary written in the first part of the so-called "Maribor period" of Andrić's writing), as well as to European Existentialism and Modernism, in the form of Søren Kierkegaard's philosophy which allows the narrator to become de-subjectified, to lose a typical or clichéd identity.⁵ This kind of lyrical prose in Serbian literature is akin by genre to the works that were published before the First World War, such as Isidora Sekulić's *Saputnici* [*Travel Companions*, 1913] or Milutin Uskoković's sentimental lyrical prose records *Vitae Fragmenta* [*Vitae Fragmenta*, 1908].

In the de-personalized narrator, the narrative voice is no longer a person or a subject, who wears clothes and is recognizable as a person or a personification and, as a result, this type of de-subjectivizing of the Narrative Subject entails different and hitherto mainly unknown, or at least not widely practiced construction of the narrative flow or narrative structure. The author has no more reason to send "messages" to the audience and refer to the external world, since everything that might be important in a literary sense exists as a constructed world of the introspective narrator and a self-reflexive textuality. There is no linear narration, the narrator's own voice becomes the integrative locus of the variable point of view. The Narrative Subject *conveys the* narrative point of view through a *constructed narrative voice* and, in the form of a lyrical prose statement, establishes the

⁴ All translations from the Serbian are by me, unless otherwise indicated. I am grateful to Professor Slobodanka Vladiv-Glover, for her helpful suggestions.

⁵ Vladan Desnica later develops „essayistic introspection“ and „de-fabulization“ as techniques of diminishing the Narrative Subject. In the novel *Proljeća Ivana Galeba* [*The Springs of Ivan Galeb*, 1957], Desnica builds a specific, even exclusive type of narrator in the post-war Yugoslav/Serbian novel. He diminishes the importance and role of the narrative subject by using essayistic narrative method, close to the novel of the stream-of-consciousness of James Joyce and Virginia Woolf. The auto-thematic reflection as a meta-textual technique so prevalent in postmodern literature means that the narrative subject simultaneously reveals stratification of the text levels and causes the disintegration of the traditional notion of the body of the text. During the period of after-war collectivism and literary engagement, this was an amazing singularization of both the author and the narrator. The de-fabulized narrative structures were for the first time interpreted and applied in the construct of the novel as an excursus. Thus, narrative discourse acquired the form of an essayistic exposition.

conceptual (representational) concreteness in Hegel's sense, thus dismissing any descriptive labeling of an empirical or contextual reality:

Istine su kao onaj kraljičin ispovjednik koji je utopljen zajedno sa svojom istinom, ali je i uskrsnuo; i u stotinu gradova stoji i danas na mostovima u kamenom liku. Svejedno je koja je vaša istina, glavno je pronesite je kroz život kao svetinju i ne iznevjerite dušu svoju nikad. (Andrić 1976: 64)

[Truths are like the queen's confessor, who drowned along with his truth, but is risen, and in a hundred cities stands today on the bridges in stone images. It does not matter which one is your truth, the main thing is that you carry it through life like something sacred and that you never betray your soul.]

At first glance, this looks like a (pseudo)didactic "message" or statement that refers to the "recipient"/"reader". But if the quoted statement is thus interpreted, the first step of the interpretative process remains flawed. Namely, in this statement, neither the "emitter's" (sender's) "message" nor the "recipient's" (receiver's) "acceptance-of-the-message", or the medium of constructed and fictional descriptive reality of the text can be explained in terms of speech acts that refer to a reality beyond the text itself. This more specifically means that the modernist lyric of Andrić's subject, starting from the process of emphasizing expressiveness of poetic language, gradually abandons the traditional narrative and textual constraints.

In *Ex Ponto*, the descriptive labeling of the chronotope, for instance, is avoided or mainly denied, leaving out the assignment of specific historical or empirical circumstances that could be the background of the narrator's points of view or contextual feature of the text. Text as referential and representative medium of language and discourse is dominated by poetic structure and poetics rather than by correspondence of sign and signified:

Postupcima logičkog postavljanja, distingviranja, razvijanja, zaključivanja i retorskog izlaganja Andrić je, dakle, utemeljio poetsku strukturu. (Đorđić 2003: 38)

[By means of procedures of logical setting, differentiation, development, reasoning and rhetorical exposition, Andrić established a poetic structure.]

With this kind of alteration a new structure of poetic vision began to change the definition of poetry, short stories, novellas, novels and, by implication, the determination of any literary genre. At the same time denying both personalized authorship of the work and the realistic narrativeness of the text, the newly established concept of the novella, novel and, by implication, any kind of literary text, transcends the meaning of the literary text as a univocal structure.⁶ In such a way, Andrić re-defined the role and importance of the new narrator, including

⁶ Denying that the literary text is a univocal structure, Borislav Pekić later develops an open novel structure which relies on so-called "encyclopaedism" of an erudite editor and interpreter of the intertextual documents. More specifically, in his novel *Vreme čuda* [*The Time of Miracles*, 1965], Pekić reinterprets Biblical motifs, presupposing the exploration of all kinds of documents, parado-

the embedded text and intertextuality, as the ultimate criterion of literariness. The rigidness of “authorship” and “linear narration” belonging to the traditional narrative rules was finally dismantled.

Further fragmentation of the narrative subject and its subtle although not crucial or final transformation into the narrator figure is exposed in the novella *Most na Žepi* [*The Bridge on the Žepa*, 1925]. This novella is written in the best tradition of Serbian Realism that – as with Laza Lazarević, a master of style and form, “the writer of a great reading and culture” (Deretić 2004: 826) – in Andrić’s prose is enriched by an introspective technique of characterization and analytical minuteness in the development of the plot and the character construction. Another important feature of Andrić’s creative interpretation of the Realist novel is its possibility to absorb non-fictional and fictional knowledge of the narrator. For example, significant insight into historical records or mature approach to the literary procedures are used by Andrić to construct the narrative flow of his novellas by disguising it with a narrative simplicity typical for the newspaper writing style or recognizable in the colloquial language of ordinary conversation on topics of everyday life. It is perhaps most accurate to say that Andrić in his novellas, in order to conceal the non-literal and literal authorship knowledge, applies the apparent simplicity of folk storytellers in Serbian culture well known from the (oral and written) epic tradition.

The plot of this novella is as follows: At the time of his fall from power because of intrigues, the Grand Vizier Yusuf tries to regain power, in which he succeeds after six month of fighting. With restored power, the Grand Vizier Yusuf initiates a significant number of charities, among which stands out the construction of a bridge in his home village in Bosnia, on the river Žepa. Developing the narrative flow of the novella with the traditional technique of linear narration, at the very end of the last section of the novella, the narrator unexpectedly forsakes the objective linear narration, finishing it by a clear auto-reflexive and deliberate auto-thematic reference to the narrator, discourse and narrative flow. Thus Andrić’s Narrative Subject, right in front of the reader, transforms himself from a Narrative Subject into a third person self-conscious and auto-reflexive Narrator Figure:

Onaj koji ovo priča, prvi je koji je došao na misao da mu ispita i sazna postanak. To je bilo jednog večera kad se vraćao iz planine, i umoran, seo pored kamenite ograde na mostu. (...) Tada je odlučio da mu napiše istoriju. (Andrić 1976: 199)

[The one who is telling this story was the first that came to idea to investigate and find out its (of the bridge) origins. This was one evening when he was returning from the mountains and tired, sat down next to the stone wall of the bridge. (...) Then he decided to write its history.]

The major turning point occurred in the last, short and simple sentence of the novel since the typical Narrative Subject, known as an omniscient narrator of

cuments and allged documents, all of which are incorporated in the structure of the main narrative as hyper/meta-text [nadtekst] or hypo-text [podtekst].

traditional realistic narration, is replaced with an auto-referential and meta-textual Figure of Narrator i.e. Narrator Figure, who drops the “mask” of a 3rd Person Narrator to disclose the true ‘origins’ of the narrative (represented or masked here by the metaphor of the ‘origins’ of the bridge).

The importance of these two early steps in the evolution of the Narrative Subject and embedded narrative, taken in the creating of *Ex Ponto* and *The Bridge on the Žepa*, can be seen fully if we look at the same technique of self-referential and self-reflexive storyteller, which Andrić applies in his novel-chronicle, *The Chronicle of Travnik*. Namely, in the last section, at the end of the fourth chapter, the self-conscious narrative voice says once more:

Ali o tome ćemo još govoriti u jednoj od narednih glava. Sad je na pomolu drugi, važniji događaj koji znači veliku promenu za ceo Francuski konzulat: dolazak toliko iščekivanog protivnika, austrijskog generalnog konzula. (Andrić 1976: 106)

[But we’ll talk more about this in a later chapter. What is on the horizon now is an other, more important event which signifies a big change for the entire French Consulate: it is the much-awaited arrival of the enemy, the Austrian Consul General.]

This auto-referential and auto-reflexive Narrator thus appears to control the narrative flow in the place of an absent “author” or omniscient narrator. In this way, the nature of discourse, the grammatical and linguistic understanding of the relationship between the narrator and the text as narrative, as well as text as a literary medium have been irreversibly changed by Andrić and will be adopted in post-war Yugoslav/Serbian literature by other mainstream writers.

2. 3. The third step of gradual progress towards the innovative concept of Narrative Subject: the novel-chronicle *The Chronicle of Travnik*

Developing his narrative technique in the direction of re-defining the role of the narrator and raising the structural importance of the embedded text, Ivo Andrić applied these new devices in his novels *The Chronicle of the Travnik* [Travnička hronika, published 1945] and *The Devil’s Yard* [*Prokleta avlija*, published 1953] – which mark the most important turn in this new direction in his entire opus.

The Chronicle of Travnik was Andrić’s first novel. He commenced writing it in 1924, at the time of completing his doctoral dissertation (Tartalja 1991: 14). The novel was completed in 1942 and published in 1945. *The Chronicle of Travnik*, in which Andrić represents the fictional chronicle of a small Bosnian town in the Ottoman Empire, which for seven years (from 1807 to 1814) was the seat of the Consuls of the three superpowers – the Ottoman Empire, the Austro-Hungarian Empire and the French Empire – is usually taken to be a “historical novel” (Deretić 2004: 1069–1080). The “historical” novel is based on the “realistic novel” (Deretić 20004: 773–903) and had its models in the great European tradition of the so-called “realistic” novel, from Flaubert’s *Madame Bovary* to Dostoevsky’s and Tolstoy’s novels, but also in the Serbian literature, from Jakov Ignjatović and

Laza Lazarević to Simo Matavulj and Stevan Sremac, whose works are considered to make up the “realist” canon.

Beginning with the arrival of the French Consul and ending with the departure of the second Austrian Consul, the novel exposes the encounter, co-existence and conflict of four (religiously, culturally and civilizationally) different and incompatible communities: French, Austrian, and Ottoman. Besides these three, the world of local communities builds up its own self-contradictory structures that fight each other for dominance – the divided Christian community (Catholic and Orthodox), the dominant Islamic community and the concealed and repressed Jewish population.

The text structure of this novella-chronicle is based on Andrić's previous experience gained by writing (not only short) chronicle-type novellas (for example, *The Bridge on the Žepa*), but also on more extensive narratives such as *Anika's Times* [*Anikina vremena*], *The Story of Kmet Siman* [*Priča o kmetu Simanu*] or *The story of Vizir's Elephant* [*Priča o vezirovom slonu*] and others. The poetics of these novellas continues the storytelling experiences formed in the psychological novellas (such as *Thirst* [*Žeđ*] or *Death in Sinan's Tekke* [*Smrt u Sinanovoj tekiji*]), where the structure of the fabula is limited because the subjective experience of the chronotope of the narrator's self-consciousness dominates.

The fact that *The Chronicle of Travnik* is built on the experience of many years of combining of textual possibilities of the psychological-novella and novella-chronicle, among others, once again raises the question of the type of narrator. Namely, the type of narrator at issue remains reminiscent of the omniscient narrator, and mostly still does remain omniscient. But it is important to emphasize that the narrator no longer remains omniscient in a way that corresponds to the traditional notion of the categorization as an authoritative (grammatical) person, since the narrator's structural role begins to change substantially and shows signs of significant “deterioration”.

Strictly speaking, if this novel is considered in terms of genre, it can not be denied that the genre of chronicle still implies a point of view of an (so-called) objective, impartial narrator, but no longer a privileged God-author. Instead of an omniscient narrator that is a privileged agent of action, emerges an un-privileged Character-bound focalizer whose narrative perspective or focalization⁷ is embodied by the gallery of characters. Narratives of singularized character-bound focalizers

⁷ In order to replace terms “perspective” and “point of view”, Genette coined and introduce the term “focalization” since this neologism “is less visual and metaphorical than the traditional ones” (Genette 1982: 189). Despite the fact that they are more or less synonymous, focalization as “general presentation of the standard idea of ‘point of view’” (Genette 1988: 84) needs to be reformulated (Genette 1988: 65). According to Finney, Genette tried “to distinguish between narrative agency and visual mediation, i.e. focalization. ‘Point of View’ confuses speaking and seeing, narrative voice and focalization. Hence the need for Genette's term. (Finney 1990: 144). Genette's concept of focalization in terms of point of view, is reinterpreted by Mieke Bal: “Focalization is, then, relation between the vision and that which is ‘seen’, perceived.” (Bal 2009: 145–146). Bal distinguishes two types of focalization: Character-bound focalization or internal (Genette's internal focalization) and external (Genette's zero and external focalization unified in one term). (Bal 2009: 147–163)

such as, for example, Matijas Mordo (one of the four physicians who appear in the novel-chronicle) or the Catholic priest Fr Luka Davnić, the Turkish Secretary Bakim, the Italian doctor Cologna, family members of three diplomatic Corps, dozens of small characters of four contrasting communities – all of them together by unconcealed episodic nature of their characters call into question the omniscient narrator's position. More specifically, they deny the omniscient capacity that belongs to the key characters of the novel *The Chronicle of Travnik* – the French consul Daville, the Austrian Consul Colonel von Paulich or the Turkish Vizier Mehmed Pasha.

No leading characters or the main heroes or heroines (traditionally defined as protagonists) of the literary artwork can any longer monopolize the main course of the plot, since small and limited protagonists take part in shaping of the narrative flow. Even the great historical figures, such as Napoleon or Selim the Third, who appear as fictional characters in the novel *The Chronicle of Travnik*, can not take over the role of the omniscient narrator. From narratological viewpoint, this novel-chronicle puts an end to a long and rich history of the so-called “master narrative” (grand récit) (Lyotard 1984), in the Yugoslav/Serbian literature and opens the door to a new postmodern poetics, not only in literature but also into the cultural milieu and the entire social and even political life.

This altered meaning of the term “protagonist” (from the Old Greek πρωταγωνιστής – hero or heroine of a drama – i.e. protagonist, one who plays chief actor or actress) now enables episodic characters and episodic viewpoints to replace the totalizing totality of the omniscient narrator. Protagonist and antagonists, main and episodic⁸ characters (from Old Greek ἐπεισόδιον – *epeisodion*, parenthetic addition of a text) now have equal capacity to drive the action in the narrative flow of a literary artwork, which leads to a *fractalization* of the role of the narrator. And it is the fractalization⁹ of the role of the narrator, his radical fabulative individuations and discursive specification, that is a sufficient precondition of gradual overcoming of the point of view of an omniscient narrator.

In this sense, Andrić's narrative and architectural structure of the novel-chronicle *The Chronicle of Travnik*, would be the closest to Bakhtin's conception of the dialogical and heteroglossian potentials of discourse and language that end in a *polyphonic* (the Old Greek πολυλογία, polylogia) or Bakhtin's *многоголосие* (polyphony) of the macro-narrative. Thereby the point of view in *The Chronicle of Travnik* in narrative procedure excludes not only grammatically or linguistically but also fabulatively established position of the main character who narrates his tale, and thus avoids the classic characterization and action, the traditional rhetoric of the narrator.

⁸ The idea of stories being told in episodes has its origins in *One Thousand and One Nights* (*Arabian Nights*); later, in Aristotle's *Poetics*, an episode as a part of a sequence of a body of a work has been labelled a “pataka”.

⁹ The term “fractalization” should not be confused with the concept of fragmentation/dissemination of the narrator. Under “fractalization” is understood the kaleidoscopic totality of narrative perspectives that arises after the “death” of an omniscient narrator and includes all narrative types regardless of their nature – protagonistic, antagonistic, as well as episodic ones.

Generally, the narrative subject of *The Chronicle of Travnik* would be closest to the Wayne Booth's *implied author* since Andrić emerges from the idealized version of himself (more particularly, the hypothetical Andrić's Narrative Subject) as a phenomenal narrative representation in the content material of the plot of the novel.

2. 3. 1. *Well-developed network of fragmented/disseminated narrator in The Chronicle of Travnik*

The Chronicle of Travnik, which is mainly but not exclusively narrated in the third person, consists of a prologue, an epilogue and 28 chapters. From the very beginning of the novel Andrić starts transferring the narrative function from an omniscient narrator to a narrator of the *prolepsis* (Genette 1980: 48–67) (or prologue). The story begins as follows:

Poslednji je petak u mesecu oktobru 1806. godine. Sedeći na svojim mestima, begovi tiho razgovaraju; većina ih zamišljeno prati igru sunca i oblaka i zlovoljno kašljuca.

Govor je o jednoj krupnoj novosti.

Jedan od njih, neki Sulejman-beg Ajvaz, koji je ovih dana putovao poslom u Livno, razgovarao je tamo sa nekim Splićaninom, ozbiljnim čovekom kako kaže, i od njega čuo tu vest koju on sada begovima kazuje. (Andrić 1976: 10)

[It is the last Friday in October of 1806. The beys are sitting in their places, softly talking. Most of them are thoughtfully following the play of the sun and the clouds, on and off coughing an ill-tempered cough.

The conversation is about significant piece of news.

One of them, a certain Sulejman-Bey Aivaz, who had recently traveled to Livno on business, had a conversation there with a certain man from Split – a serious man according to what Sulejman-bey Aivaz says – from whom he had heard this piece of news which he was now relating to the beys.]

This type of narration is anticipatory in the sense that it announces the future action of the fabula which will become revealed to the reader only subsequently. It also introduces the above-mentioned non-privileged focalizer personified by an insignificant protagonist with a limited profile who is in this particular case Suleiman-bey Aivaz. The information he imparts is also obtained from an even less privileged (off-stage) episodic 'narrator'. The fabric of the narrative is thus made up of 'unprivileged' information which could even be characterized as hear-say.

As a kind of artistic symmetrical flashback, there is another episodic narrator of the *analepsis* (Genette 1980: 67–79) (or epilogue), who summarizes the *dénouement* of the action. The novel ends as follows:

Danas je poslednji petak maja meseca 1814. godine. Svi su begovi na broju i razgovor je živ i ozbiljan. Svima su poznate vesti o porazima Napoleonovih armija i njegovoj abdikaciji; sad samo izmenjuju, upoređuju i dopunjuju svoja obaveštenja. Jedan od begova, koji je jutros govorio sa ljudima iz Konaka, kaže da je sve uređeno za odlazak francuskog konzula... (Andrić 1976: 531)

[Today is the last Friday of May 1814. All the beys are present and the conversation is lively and serious. They are all familiar with the news of the defeat of Napoleon's armies, and of his abdication; now they are just exchanging, comparing and filling in their information. One of the beys, who had this morning spoken with people from the Residence, says that everything is arranged for the departure of the French Consul...]

Here, there is again a non-privileged character-focalizer, personified by an insignificant and (at first) unnamed (anonymous) protagonist, referred to only as “[O]ne of the beys, who had this morning spoken with people from the Residence [...]”.

The two ‘insignificant’ narrators, who open the action (Sulejman-bey Ajvaz) and bring the action of the novel to a close (Hamdi-bey), who make no other appearance anywhere else in the novel, meet in the same space but in a different time. This creates the impression of a circular movement of the narrative which achieves itself as narrative as a construct of a multiplicity of focalizers or points of view. Thus the narrative structure of Andrić’s narrative model in *The Chronicle of Travnik* is a cyclical structure.

In addition to the circularity of the structure of narrative, the authorizing ‘voice’ of the narrative is raised into an artistic dominant by a deliberate caricature of the voice which has the final say at the end of the novel. The entire novel’s action is summed up by a most unlikely Narrative Subject – Hamdi-bey, who is the oldest bey present, who is hard of hearing, cannot keep his eye-lids open and cannot bring out his words easily with his purple lips which stick to each other as he speaks. Nevertheless, it is his ‘soliloquy’ which closes the narrative flow of the novel, leaving the reader to ponder about the historical inferences of the old bey’s conclusion:

Sedam godina – kaže zamišljeno i otežući reči Hamdi-beg – sedam godina! A sjećate li se kakva je onda uzbuna i povika bila zbog tih konzula i zbog toga... toga... Bunaparte? (...) Konzuli će očistiti Travnik. Pominjaće se još koju godinu. (...) I sve će opet biti kao što je, po božjoj volji, oduvijek bilo. (Andrić 1976: 532)

[Seven years – says Hamdi-bey pensively and dragging out his words – seven years! But do you remember what kind of commotion and noise there was then on account of those consuls and on account of that... that... Bunapart? (...) The consuls will vacate Travnik. People will mention them another year or two. (...) And everything will be as it always has been according to God’s will.]

In this way the chronicle of the consular town, compared with Andrić’s other novels, develops a wide network of episodic Narrative Subjects. As a final result, it becomes obvious that this novel contains a large number of characters whose romanesque construction starts right from the prologue. Rigidity of the traditional “author” together with “linear narration” in such a context is dismantled by applying the innovative concept of the Narrative Subject. Further steps in researching Andrić’s model reveal that between the starting and end point of this cyclical narrative structure appear several types of fragmented/disseminated narrators. These fragmented narrators tell the story from different points of view. In other words,

the multiple or secondary, tertiary, quaternary *et cetera* narrators who are all fully fledged and equal in status to the 'primary' narrator (in this case provisionally the one who opens the novel in the prolepsis) include a diversity of voices, styles of discourse or points of view in a literary work and especially a novel.

The proleptic and analeptic narrators would be called, according to Mieke Bal, "external" narrators: "When in a text the narrator never refers explicitly to itself as a character, we speak of an external narrator (EN). This term indicates that the narrating agent does not figure in the fabula as an actor" (Bal 2009: 21). And indeed, Suleiman-bey Aivaz and Hamdi-bey themselves do not participate in the action that is being narrated, but they give the narrative a general frame or supply it with a frame narrative. Both of them only guide the reader's attention to some aspect, beginning and ending point of the story: "although for Bal the narrator should not be identified with the holder of the 'point of view' or 'focalizing agent'." This frame narrative is part of the technique of embedded narration that is another major feature of Ivo Andrić's narrative model which will be analyzed further in this exploration.

On the other hand, Bal also uses the syntagm "the material of a fabula" to describe the organization of a series of elements or textual instances according to a certain fabulative logic. These instances imply the involvement of the "internal narrators", who are agents or functions of the narrative that is unfolding before the reader: "When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to internal focalization" (Bal 2009: 152).¹⁰ In other words, "internal narrators" appear as *focalizers* (Rimmon-Kenan 2002: 72–86), either in the first person or the third person, that leads to a typology of the "first-person" and "third-person narrative" (Doležel 1967: 541–552).¹¹

The question arises as to how these theoretical explanations can, in a specific manner, be related to the central narrative instance such as the narrator and, consequently, character or focalizer? Of course, narrator may tell the story from his or her own standpoint (as a fictional or artificial entity), or from the stand point of one of the characters and focalizers in the process of telling the particulars of a story. The above mentioned *focalizers* in different chapters of the novel *The Chronicle of Travnik* develop narrative flow by mutually exchanging their positions.

This is the case, for example, when Ibrahim-pasha, the Turkish consul from Travnik, "having heard about the *coup d'état* in Istanbul/Constantinople and tragic death of the Sultan Selim III" (Andrić 1976: 248–257), discusses the political

¹⁰ To repeat and summarize the conclusions in regards with „focalization“: in order to replace „perspective“ and „point of view“ i.e. visual mediation, Genette coined the term "focalization" i.e. narrative agency (1972). Mieke Bal reinterpreted Genette's theory of focalization in terms of point of view, more precisely, in terms of focalizing subjects and focalized objects. Unlike Genette's zero focalization (the narrator), Bal's internal focalization (the character) is associated with the narrative agent or subject that "sees" elements of the fabula.

¹¹ The problem of the „typology of the narrator“ or using a more common notion in Anglo-American literary criticism – „point of view“, as is obvious from the previous discussion, is an ancient and a key problem in theory of fiction.

situation and its implications with the French Consul. The two statesmen filled with anxiety, surrounded by their assistants and escorts, both take part in the discussion from divergent and changeable points of view i.e. from the “first-person” or “third-person” perspective:

Toga leta vezir je otišao sa velikom pratnjom na Drinu. Imao je nameru da svojim prisustvom zadrži što duže bosanske trupe i spreči da se pre vremena vrate u Bosnu na zimovanje. Možda bi u tome i imao uspeha, ali ga u Zvorniku stiže vest o novom državnom udaru u Carigradu i tragičnoj smrti bivšeg sultana Selima III. (Andrić 1976: 248)

[That summer the vizier went with a large retinue to the river Drina. He had intended, with his presence, to hold back as long as the Bosnian troops and prevent them from prematurely returning to Bosnia for the winter. Perhaps he would have succeeded, but news came to him in Zvornik of a new coup d'état in Constantinople and the tragic death of the former Sultan Selim III.]

At first glance, it really looks like that omniscient narrator, at the beginning of the quoted part of the chapter, leads the narrative flow, since he obviously knows and says more than any other character. However, the narratively privileged role of the ostensibly omniscient narrator is taken over by the internal narrator (IN) (from first person perspective), whose textual focalization appears in the form of a monologue of the French Consul Daville:

Vidiš, mislio je Davil svoju davnašnju misao, dok je tumač nizao poslednje reči, vidiš! Tok događaja u životu ne zavisi od nas, nikako ili vrlo malo, ali način na koji ćemo događaje podneti zavisi u dobroj meri od nas samih, dakle na to treba trošiti snagu i obraćati pažnju. Na to! (Andrić 1976: 248)

[‘You see’, Daville ruminated over his old thought, while the interpreter spun out the last words, ‘You see!’ The course of events in life does not depend on us at all, or in very little measure, but the way we endure these events depends largely on us; therefore, one should pay attention to this and expend one’s strength on it. On it!]

Such mutually changeable position of the fictional narrator (in terms of above quoted section in which one aspect of the dynamic interaction of *seemingly omniscient* /SON and *internal narrator*/IN) is analyzed, opens the prolific field of new narrative possibilities. This means that the sporadic appearance of different types of narrators or focalizers that act episodically like insignificant and limited “protagonists” i.e. fragmentary/disseminated agents of the narrative flow, leads to the establishment of an innovative concept of narrative subject in Yugoslav/Serbian literature.

Such a complex network of fictional narrators should not interfere with Mike Bal’s concept of the “ambiguous narrator”, since this type of narration gives no decisive criterion as to whether the narrative from the “first-person” or “third-person” perspective is reliable. However, since there is no other instance in the narrative structure which can offer unambiguous “reliable” information, the reader has to take the fragmented narrative subject as his/her source of the “truth” of the text. This is the feature that makes Andrić’s *The Chronicle of Travnik* significant

and highlights it as a grounding text which paved the way for a postmodern approach to literary creation: it is, in the first instance, the device of fragmentation/dissemination of the narrative subject, introduced here for the first time in Yugoslav/Serbian literature.

The new conception of the narrative subject, adapted to the frame narrative, is also applied in Andrić's *Prokleta avlija* [*Devil's Yard*, 1953] (Lekić Trbojević 1988: 83–91). Due to the importance of this novel it will be investigated in a separate section.

2. 4. Embedded Narrative/Text in the *Chronicle of Travnik*

2. 4. 1 Preliminary remarks

According to Andrić's notes in *Signs by the Roadside* [*Znakovi pored puta*, published 1976], "every writer actually writes only one book (Andrić 1976: 258) which he later continuously reworks and repairs". This statement refers to a note that was created while he was reading *Kamoisch's Os Lusíadas* (in Spanish and Portuguese). "The more I read", Andrić writes in *The Blue Book*, "it seems to me that it is all one and the same poet through all the centuries, only the one at the moment called *Kamoisch* (Luiz de Camoes, Luis Vas de Camoes), now Dante, now Słowacki" (Tartalja 1991: 68). This statement further refers to the role and importance of the embedded narratives and Andrić's attitude to it. Namely, not unlike the books and records of doctor Collogne in *The Chronicle of Travnik*, Andrić's "library" gives a clue to his poetics. According to Ivo Tartalja, these books include varied and all-encompassing knowledge:

...knjige i zapisi (...) su obuhvatali celokupno ljudsko znanje od astronomije i hemije do vojničke veštine i diplomatije, Andrićeve beleške iz lektire otkrivaju neizmernu radoznalost jednog polihistora. Ako ovde nešto preovlađuje, to je antropološka, etička i književna problematika. Središnje mesto imaju interesovanja jednog evropskog intelektualca i balkanologa koji je usmeren vlastitom književnom stvaranju. (Tartalja 1991: 61)

[...books and notes (...) that include the whole of human knowledge, from astronomy and chemistry to military skills and diplomacy, Andrić's notes based on his reading reveal the immeasurable curiosity of a polymath. If there is something that prevails here, it is the anthropological, ethical, and literary thematic. The central place is held by the interests of a European intellectual and Balkanologist who is focused on his literary creation.]

Focusing on Andrić's new concept of textuality based on eruditeness, bearing in mind the part of Andrić's legacy that is kept in the Archive of the Serbian Academy of Arts and Sciences,¹² what comes to the fore is the fact that Andrić,

¹² The Andrić archival material consulted for this thesis is contained in the so-called *Black book*, *Green book* and *Blue book* and so on, in boxes which have been donated from the Andrić's personal legacy to the Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SANU). They contain all Andrić's stored notes and records that he made in the course of eight years on the occasion of all kinds of books and texts he read.

apart from the device of fragmented/disseminated narrator, uses another crucial narrative technique to structure his narrative texts as a new fiction-writing mode. This is the technique of embedded narrative that also extends to intertextuality, as well as the self-reflexive auto-textuality of the fictional narrator.

2. 4. 2. *Frame narrative and embedded narrative as literary devices in **The Chronicle of Travnik**: literary transposition of documentary material*

To specify and make more clear some of the already mentioned facts, it would be useful to remember that the framed narrative as narrative instance arises in the narrative flow “when events are narrated by a character other than primary narrator or when a character tells the tale that, although unrelated to main story, contains a moral message for the listener in the text” (Herman 2008: 186). The expression “unrelated to main story”, in the context of this study, actually does not mean that there is no relationship between the framed narrative and other narrative levels in the narrative flow. It only means that this relationship is not necessarily based on the principle of traditional linear narration and characterization and that, in other words, there is at least one point of contact with the master narrative but that simultaneously there may be shared points of contact with other frames too. The more important question is how such a conceptual framework, designed in accordance with the terminology and methodology adopted in this paper, applies to the current research field. The question is then: on what kind of embedded narrative is *The Chronicle of Travnik* based? In what way can it be defined? Here is how it works.

In the novel *The Chronicle of Travnik* the framed narrative deals with a definite period in Bosnian history: from 1807 to 1814 – the so-called Napoleonic times, also referred to in the text as the “times of the consuls” (the French and the Austrian consuls to the Ottoman Empire, which ruled Bosnia until 1876). Selim III, the Ottoman Sultan of these times, is identified with Napoleon, whose European aspirations the sultan shared. In other words, except for a period of reform in Constantinople, under the leadership of Selim III, *The Chronicle of Travnik* refers to the simultaneous period of the Napoleonic wars and revolutionary events in Europe, which is exactly the time that is literally described, for instance, in Tolstoy’s *War and Peace*.

In the first place, this fabulative summary of *The Chronicle of Travnik*, in the context of the discussion of literary functions of embedded narrative, implies another very important question – namely, the using of documentary materials (historical and non-literary texts in general) and its artistic transposition in *The Chronicle of Travnik*. There is no doubt that Andrić in *The Chronicle of Travnik* used written sources:

Onaj ko bi se poduhvatio zadatka da istraži sve izvore *Travničke hronike*, morao bi – pored istorijskih dokumenata, na prvom mjestu francuskih, koje je pisac iskoristio za ovo djelo, i koji predstavljaju predmet ove studije – da ispita mnoštvo drugih izvora: antičkih (u djelu nalazimo na aluzije i citate nekih grčkih i latinskih pisaca), orijentalnih (aluzije i citate iz Kurana i istočnjačkih pjesnika), arheoloških (odjeci arheoloških otkrića oko Travnika), franjevačkih

(pisac je crpao građu, pored ostalog, kao što ćemo vidjeti, iz franjevačkih ljetopisa), književnih (eventualni uticaj i odsjev drugih pisaca, stranih i jugoslovenskih – na primjer, francuskih moralista ili Vuka Karadžića, koje je I. Andrić dobro poznao. (Šamić 1962: 13)¹³

[Anyone who has undertaken the task to investigate all sources of *The Chronicle of Travnik*, should in addition to the historical documents, primarily French, use the ancient (in his works we find allusions and quotations to some Greek and Latin writers), Oriental (allusions to and quotations from the Qur'an and Oriental poets), archaeological (echoes of archaeological discoveries around Travnik), Franciscan (the writer drew on materials, among other things, as we shall see, from the Franciscan chronicles), literary (possible influence of other writers and reflection, domestic and foreign – for example, the French moralist or Vuk Karadžić whom Andrić knew well.)

In his creative work, excluding the written sources, Andrić also used, for instance, so-called “live” sources, taken from the epic folk tradition such as the legends of Travnik, historical figures (Abdullah Pasha) and objects (Yeni Mosque) related to Travnik. It is completely obvious that the use of such a rich variety of literary and non-literary texts provides incorporated materials without which it would not be possible to develop a sophisticated structure and network of embedded narratives as parts of integral totality of the frame narrative.

In the second place, without diminishing the importance of the aforementioned sources among the enormous diversity of embedded texts, Andrić's main sources are documents and reports of the French consul in Bosnia (in Travnik), Pierre David (David 1806–1810: F/12/7285 à 7307) and reports of Austrian consuls (in Travnik), Paul von Mittesser and Jakob von Paulich.¹⁴ To the abovementioned sources should be added the travelogue written by Chaumette des Fossés (Chaumette des Fossés 1822). While staying as a diplomat in Paris (1927), Andrić investigated in the Archives of the Ministry of Foreign Affairs and must have read these and many other of Daville's manuscripts. Ten years later (in September 1937), in the State Archives in Vienna, Andrić studied the Notes written by Paul von Mittesser and Jakob von Paulich. In fact, initial opportunity to investigate this literature Andrić found in *Documents from Parisian Archives* of the historian Mihajlo Gavrilović (Gavrilović 1904).

Moreover, using mentioned sources and supplementing them with two biographical notes written by the French Ambassador Alfred Dumaine (Dumaine 1931: 123–156) and the consul's son Jules David (David 1863: 225–316), Andrić builds micro-narratives into the narrative flow of *The Chronicle of Travnik*, such as the fictional biography of Jean-Baptiste Etienne Davielle that fits into the frame narrative as embedded narrative. Here is Andrić's artistic/literary transposition¹⁵

¹³ Andrić himself, in a lecture held at the Institute of Slavic Studies in Paris (Institut d'Etudes Slaves) on 24 April 1956, points out the historical sources of *The Chronicle of Travnik* (Les Sources historiques de la Chronique de Travnik).

¹⁴ AW, Travnik, 39b–45. State Archives in Vienna.

¹⁵ The question of artistic transposition of documentary materials in the art/literary text as a reformulated question of embedding of non-literary or non-fictional) text in literary (or fictional)

of documentary material embedded in the framed narrative at the same time obviously presented in the form of micro-narrative:

Davil je bivao naizmence novinar, pa vojnik, dobrovoljac u ratu u Španiji, pa činovnik improvizovanog Ministarstva inostranih poslova, upućivan u misije u Nemačku, zatim u Italiju, kod Cispalinske Republike i Malteškog reda. Pa opet novinar i književni referent *Moniteur* u Parizu. I najposle, sada, generalni konzul u Travniku, sa zadatkom da otvori Konzulat, da stvori i razvija trgovinske odnose sa tim krajevima Turske, da pomaže francuskim okupacionim vlastima u Dalmaciji i da prati pokrete raje u Srbiji i Bosni. (Andrić 1976: 29–30)

[Daville was alternatively a journalist and soldier, a volunteer in the war in Spain, and a clerk of the improvised Ministry of Foreign Affairs; he was sent out on missions to Germany, then to Italy, to the Cisalpine Republic and the Maltese Order. So again, a journalist and literary correspondent in the Parisian *Moniteur*. And finally, now general consul in Travnik, with a mission to open a consulate, to create and develop commercial relations with these regions of Turkey, to help the French occupying forces in Dalmatia and to track the movements of the people in Serbia and Bosnia.]

The specific micro-narrative element of a macro-narrative structure in this case, except fragmenting/disseminating the role of the narrator in the text, also has a role of connecting with other micro-fragmented narratives in the complex networking structure of the frame narrative.

A special place belongs to the literary sources incorporated in the narrative flow and textual structure of *The Chronicle of Travnik*. In general, if we consider the whole Andrić's works, it might be interesting to point out the facts based on research that included 1300 samples from Andrić's literary legacy. Namely, literary sources are represented with 86%, scientific articles by 8%, while, for example, publicist texts are make up 6%. The figure of 48% represents literary works that are written in the nineteenth century, whereas creative works of authors of the twentieth and the eighteenth century amount to 23% and 9% respectively. Renaissance sources represent 4%, Medieval 3% and Ancient originals are 2%. Besides the evident fact that Andrić used diary entries (5%), memoirs (5%) and travel writing (3%), what is particularly notable is Andrić's habit of reading books in the language of the original, among which is most frequent French literature

text in a polemic form has re-appeared with Danilo Kiš's prose. His prose can be read in terms of Andrić's model of framed narration and fragmentation/dissemination of the narrator in a peculiar new way. Except for establishing the new type of narrator as a device of the narrative structure, Kiš's novel *Grobница za Borisa Davidoviča* [*Tomb for Boris Davidovich*, 1976] is important from a different point of view. Namely, it is well known that Kiš's use of documents as fictional material has led to a big polemic on possible plagiarism. This technique of embedded narrative is thus open to abuse which is an accusation some commentators, such as Dragan M. Jeremić in his book *Narcis bez lica* [*Narcissus faceless*] (1981), have leveled at Kiš. Except for the concept of plagiarism, discussion of the relationship between documents and fictional material is directly related to the large number of terms that might be relevant for Andrić's new approach to textuality, such as, for example, palimpsest or pastiche and reaches out as far as the question of plagiarism.

(40%), German (16%), Russian (6%), Latin (5%) and Italian (4%) (Tartalja 1991: 58–73). In *The Chronicle of Travnik*, there are many examples that confirm Andrić's ability to use different kinds of particular literary sources (motifs, themes, or textual contents and forms, for example, poems or letters) in an interesting and artistically relevant way, embedding them in the narrative flow that includes the development of ramified networks of framed narratives of different levels of generality and structural characteristics.

One of significant embedded motifs in Andrić's novel is the motif dealing with the theme of Alexander the Great, which enjoyed great prominence in Antiquity and the Middle Ages as a watershed for the development of poetic genres in the European literary canons. One of the earlier works on the Alexander theme is the so-called *Roman d'Alexandre* from the Old French *Li romans d'Alixandre* [*Romance of Alexander*] – a medieval French cyclical romance which gave the name 'alexandrine' to the 12-syllable verse (Thorlby 1969: 46). Many genres arose through the so-called *Alexandrida* – the body of works using the motif of the life of Alexander. This work contained references to Alexander the Great's military campaigns, based on the testimony of his contemporaries and close generals, several ancient authors wrote a number of books that have been preserved to the present days. (Among them is the most important *Biography of Alexander* by Plutarch, Arrian's *Anabasis*, Diodorus's *Historical Library* [from the seventeenth to the twentieth book] and Quint Curtius Rufus's *The History of Alexander the Great* [*De Gestis Alexandri Magni*].)

This "novel about Alexander the Great" was known to Andrić; actually, this novel is a literary adaptation of Alexander the Great's warfare that presents him as a *fictional figure* and has been translated from old Greek into Serbian, in which language it appears in the 14th century where it exerts an influence on Serbian oral, epic folk literature. Following the path of books such as *Alexandrida*, its genre and tradition, Andrić's narrator develops another micro-narrative and builds this aspect into the *fictional character* of the French consul Daville, who writes an epic about Alexander the Great.

Konzul je opet u svojoj sobi za rad i sedi za malim pisaćim stolom. Pred njim je rukopis njegovog eposa o Aleksandru Velikom. Već godinama Davil radi na ovom davno započetom delu; sporo i neredovno radi, ali misli o njemu svakog dana, po nekoliko puta, u vezi sa svim onim što vidi, čuje ili doživi. (Andrić 1976: 154)

[The consul is again in his study and sitting at a small writing desk. Before him is the manuscript of his epic about Alexander the Great. Daville has been working for years on this opus, started a long time ago; he works on it slowly and irregularly, but he thinks about it every day, several times and in connection with everything he sees, hears or experiences.]

Several hundred pages later, mediating the frame or master narrative by numerous and diverse embedded narratives, Andrić's narrator in another related episodic micro-narrative about Daville's epic on Alexander the Great returns to the same topic before the end of the novel. In this way is again confirmed the cyclical

structure of *The Chronicle of Travnik*, to which our attention was directed when we talked about transferring the narrator function from an omniscient narrator to the narrator of the prolepsis/analepsis (or prologue/epilogue). Here the action is narrated by an *external narrator/EN*:

Konzul je bio premoren, ali ga je njegovo uzbuđenje, kao neka snaga, držalo budnim i bodrim, i on je nastavljao da sređuje svoje lične hartije. U koricama od kartona, uvezan zelenim trakama, tu je bio rukopis njegovog epa o Aleksandru Velikom. Od dvadeset i četiri zamišljena pevanja, sedamnaest je bilo napisano, pa i ona nisu bila potpuna. (Andrić 1976: 527)

[The Consul was exhausted, but it was his excitement, which like a force, kept him awake and cheerful, and he continued to collate his personal papers. Within the cardboard cover, bound with green bands, was the manuscript of his epic about Alexander the Great. Of the twenty-four conceived cantos, seventeen had been written, and even they were not complete.]

The Consul's inability to finish anyone of his conceived literary works (and there are others, like "The Tragedy of Selim the Third") transcends the content of his own fictional biography and becomes a metaphor for the unfinished (in-completed or incompletable) nature of *all* texts, which is reflected in the circular structure of both the Consul's personal narrative and Andrić's greater narrative of the novel. It is this quality of incompleteness which resonates with the device of embedded texts because embedded narratives can proliferate *en abime* – and they do just that in Andrić's novel.

This literary device of embedded texts *en abime* abolishes the undisputed authority of the omniscient narrator and introduces a new type of textuality into Serbian literature.

2. 4. 3. The frame narrative and the narratives of the first-level and second-level in *The Chronicle of Travnik*

As has been shown so far, that the frame narrative is the new form of master narrative or rather it is the master frame (analyzed above as "the time of the consuls"), within which are embedded further multiple framed narratives. At first glance, the frame narrative resembles Genette's "extradiegetic" (Genette 1980: 244–245)¹⁶ narrative level, but the key difference is that the "extradiegetic" narrative level is based on the existence of the so-called "extradiegetic" narrator who *recounts the entire narrative*; the master frame, on the other hand, includes a large number of fragmented/disseminated narrators. Obviously, an authoritative narrator does not exist in the frame narrative since his centralist role in the text and discourse is taken up by the small, limited and, as a whole, fractal narrators. By using

¹⁶ Genette's typology on narrator and narrative levels will be thoroughly discussed in connection with the multileveled narration of the polycentric (or formerly named fragmented/disseminated) type of narrator in *Devil's Yard*.

rhetorical modes of discourse, such as exposition, argumentation and description, Andrić's narrator develops a network structure of frames which have at least one point of contact with the master narrative but may share points of contact with other frames too.

The network structure of frames, produced by complementary narrative progression of a large number of different narrative instances, including the narrator, thus provides a new and more sophisticated, anti-linear narrative structure that looks like a cubist face. Progressively unfolding narratives, during the process of establishing of network narrative structure, thanks to the specific narrative dynamics, enables each frame to undergo changes in its position and role, shifting from a master frame to a peripheral frame and vice versa. In this way, congruence is established between different levels of embedded narratives which negate the concept of a master discourse. This is consistent with the technique of the "fragmented/disseminated narrator" analyzed in Section 2. 1. 5, who also negates the conception of a master narrator or univocal narrator. (All the frames are in a position of formal congruence – there is no formal incongruity between frames.)

These frames are composed of expositions, monologues and dialogues (of a proleptic and analeptic type), forming a *macro-text* (as opposed to a traditional notion of master text or master narrative which is negated by the embedded structure). This macro-structure consists of different levels of the represented phenomena (historical events, individual and group acts, characters, their relationships, the co-existence of the Austrian, French and Turkish consulates etc). Apart from all these represented phenomena, the macro-narrative as a frame text involves all others macro-texts and micro-texts of an integral narrative structure i.e. of embedded texts. Thus a large number of different text-levels may develop, as well as a variety of narratives meandering within the same text-level.

Therefore, besides the frame narrative, there are narratives of the first and second level. They include other, hierarchically less important narratives: for instance, in the form of small character studies of heroes, as is the case with Daville's associates, such as Cesar d' Avenat, physician and interpreter of the consulate (as opposed to the French consul Daville who is the main figure of *The Chronicle of Travnik*):

Davnu smo već na početku upoznali kao tumača i privremenog činovnika Francuskog konzulata. Ni kod Mehmed-paše Davna nije mnogo vršio lekarsku praksu. Naziv lekara služio mu je, kao i tolikim drugim strancima, samo kao zaklon za vršenje svakojakih drugih poslova u kojima je pokazivao mnogo više znanja i veštine. Izgleda da je u mladosti studirao nešto medicine u Monpeljeu, ali za lekarsko zvanje sve mu je nedostajalo. Nije imao ljubavi za ljude ni poverenja u prirodu. (...) Grub i bezobziran sa velikom većinom ljudi, on je svu svoju pažnju i svaku lepu reč štedeo za moćne i velike. U tome je bio neobično vešt i drzak. Takav je lekar bio César d' Avenat. (Andrić 1976: 131)

[D' Avenat we met at the beginning as a clerk and the temporary interpreter of the French Consulate. Even in Mehmed Pasha's service he did not practice medicine very much. Title of the physician served him, like so many other foreigners, just as a shield behind which to

perform all kinds of other task in which he showed a lot more knowledge and skill. In his youth he may briefly have studied medicine in Montpellier, but he lacked everything for a medical vocation. He had no love for the people or trust in the nature (...) Rude and inconsiderate towards the vast majority of people, he saved all his attentiveness and all his kind words for the great and powerful. In this he was an unusually skillful and arrogant. Such a physician was César d'Avenat.]

No matter how small d'Avenat's role is alleged to be, there are two important characteristics which encompass even the roles of this type of character. First, Andrić's narrator, even if only an episodic or secondary character, *uses documentary materials* to construct his narrative:

Bilo je to 1924. godine. U ruke pisca dospjela je jedna zanimljiva knjiga srpskog historičara dra Mihajla Gavrilovića: *Ispisi iz pariskih arhiva*. Posebnu pažnju I. Andrića privlače izvještaji francuskog konsula u Travniku Pjera Davida. Prilikom čitanja ove knjige kod pisca se začinja, vjerovatno, prva zamisao o budućem djelu: njegov umjetnički nagon mu govori da se ta građa može zgodno iskoristiti za književno djelo. (Šamić 1962: 25)

[It was in 1924. An interesting book by a Serbian historian, Mihailo Gavrilović, came into the writer's hands. It was *Extracts from the Paris archives*. Andrić's attention is taken up in particular by the report of the French consul in Travnik, Pierre David. It is during the reading of this book that the first conception of his future novel is probably formed; his artistic drive tells him that this material can be used suitably for a literary work.]

The second important feature is that just this allegedly small episodic character, in fact, paradoxically plays a very important role (according to the above quoted fragment of fabula in *The Chronicle of Travnik* and its historical source, namely, Pierre David's reports and correspondence). And what is essential for understanding of the narrative devices such as fragmented/disseminated narrator and narrative text, discourse or flow, is exactly the way of changing the authoritative nature of the omniscient narrator partially taking over his role by the construction of the so-called minor characters.

Narratives of the first and second level also include singular or ephemeral scenes or episodes in the novel; without the digressions of such episodes, the general fabula, *syuzhet* or narrative levels of *The Chronicle of Travnik* would not become subordinated to the disseminating effect of the fragmented narrator. Such is the case with the arrival of the three adventurers in Travnik: Lorenzo Gambini, Ismail Raif and Pépin. For the purposes of our analysis, each of these three interesting personalities may serve as illustrations, but in some way the most picturesque character among them is Lorenzo Gambini. Andrić's narrator, whose incentives for these and similar scenes and episodes, may again be found in the writings of Pierre David (Šamić 1962: 146), says:

Nailazili su putnici, sumnjivi trgovci, avanturisti, varalice koji su se i sami prevarili i zašli s puta u ovu neprohodnu i ubogu zemlju. Svi su oni bili na prolazu ili u bekstvu, na putu za Carigrad, Maltu, Palermo, i smatrali svoj boravak u Travniku kao kaznu i nesreću. (Andrić 1976: 444)

[Travelers were arriving, suspicious looking traders, adventurers, crooks, who were themselves deceived and left their journey in order to come into this impenetrable and wretched country. They were all passing by or on the run, on their way to Istanbul, Malta, Palermo, and considered their stay in Travnik as punishment or a misfortune.]

In conversation with D'Aville, one of these travellers tries to explain himself. The whole exchange is given in the 3rd person but from a point of view which shifts between that of D'Aville, who is listening and reacting in silence to the what he hears, and the traveller's:

Jedan je mali, ogorčeni čovek objašnjavao da se zove Lorenzo Gambini, da je iz Palermo, da je do sada živeo u Rumuniji kao trgovac i da se vraća u Italiju, jer ne može više da izdrži život na Levantu. Prevarili su ga, opljačkali, upropastili mu zdravlje. Treba mu viza da se vrati u Milano. Rečeno mu je da će je ovde u Travniku dobiti. Ima neki zastareo pasoš Cispalinske republike. (Andrić 1976: 445–446)

[A desperate little man was explaining that he was Lorenzo Gambini, that he was born in Palermo, that he has until now lived in Romania as a merchant and that he was returning to Italy because he can no longer endure life in the Levant. He was tricked him, robbed, ruined his health. He needs a visa to get back to Milan. He was told that he would get it here in Travnik. He has an outdated passport of the Republic of Cispaline.]

Thus the First-level narrative (constituted by the master narrator who describes the scene and all other characters in it) here mingles with the Second-level and Third-Level narrative, which consists of the points of view of the characters A, B and so on. The First-level narrative is thus a totality of all narrative devices (including scenes and episodes such as the episode with Gambini) that formally makes possible the general fabula and *syuzhet* i.e. the content of the artificial/constructed world of the novel.

In *The Chronicle of Travnik*, the content of these textual and narrative levels is developed in a formal triangle by means of which is described the life of the French and Austrian consul and the Turkish vizier. The life of the *kasabah* (popular quarter of the market) in itself as a sole entity is excluded as the content of this level (which is formally organized as a triangle). *Inside* this formal triangle there is also a large number of fractal narratives, such as the frivolous enamored and eccentric behavior of Ana Maria von Miterer, the wife of the Austrian Consul:

Lepu, nešto suviše živahnu i romantičnu gospodicu Anu Mariju dali su bez oklevanja, nekako i suviše lako i brzo, neuglednom ali vrednom graničarskom oficiru sa periferije Carvine. (...) Ta ženidba, koja je trebalo da mu otvori vrata u viši i prijatniji život, zatvorila ga je i vezala zauvek, oduzevši mu mir i spokojstvo, ta jedina dobra i najveće dostojanstvo skromnih sudbina i bezimernih ljudi. (Andrić 1976: 121–122)

[The beautiful, and somewhat too boisterous and romantic Miss Anna Maria they gave away in marriage, without hesitation, somehow too easily and quickly, to the unattractive but diligent border officer from the periphery of the Empire. (...) This marriage, which was supposed to open doors for him to a higher and more comfortable life, imprisoned him and tied him down forever, depriving him of peace and tranquility, the only capital and virtue of humble destinies and nameless people.]

By contrast, the description of the family loyalty of Mrs. Davil, the wife of the French Consul, may exemplify another fractal narrative:

Čim je gospođa Davil stigla, nastala su u velikoj i zapuštenoj zgradi Francuskog konzulata nova vremena. Ne govoreći mnogo, ne žaleći se i ne tražeći ni od koga pomoći ni save-ta, ona je radila od ranog jutra do neko doba noći.(...) Sve je malo-pomalo dobijalo pečat francuskog života, umerenog i razumnog, ali bogatog istinskim zadovoljstvima. (Andrić 1976: 66–67)

[As soon as Madame Daville arrived, a new era began in the large and neglected French Consulate building. Without saying much, without complaining and without asking anyone for help or advice, she worked from early morning until late into the night (...) Little by little, everything was getting the seal of French life, moderate and reasonable, but rich in true pleasures.]

Outside this artificial triangle there is also a large number of fractal narratives related to the *kasabah*. This means that one can speak of a quadrilateral narrative: the formal triangle plus the *kasabah*. The episode of the love adventure of the ‘young consul’ Des Fosses and Jelka, the beautiful daughter of a small local merchant, illustrates the ‘*enjambement*’ (to borrow a term from theory of verse) which takes place between the content of the textual and narrative levels. While the separation of plot contents runs almost along the lines of class distinctions (as opposed to ethnic distinctions), there is one force which acts as a bridge between levels (‘classes’): it is love or desire. Thus the motivation for the mingling of Des Fosses’s structural level (the triangle) with the ‘fourth’ level (one could almost say the “fourth estate” of the characters in the novel), is his boredom which begets desire:

Dok je u prizemlju gospođa D’Aville negovala svoju decu (...), dok je D’Aville kapao nad svojim opširnim konzulskim izveštajima (...), na spratu iznad njih ‘mladi konzul’ borio se sa čamotinjom i sa željama koje ona rađa ali ne ume da zadovolji. (Andrić 1976: 223)

[While on the ground floor Mrs D’Aville took care of her children (...), and while D’Aville poured over his elaborate consular reports (...), on the floor above them the ‘young consul’ struggled with his loneliness and with the desires to which it gives birth but does not know how to satisfy.]

It is through the boredom of youth that Des Fosses starts to learn words from the “Illyrian language” (the name given by foreigners to the locally spoken version of Serbo-Croatian). It is words which become the pretext for the next textual episode (fractal narrative) about the nascent love of Jelka and the young Frenchman. After teasing the Bosnian girls who gather in the streets, with a newly learnt “Illyrian” word each day, causing mirth among the girls who keep their eyes downcast, Des Fosses manages to isolate one of the group because she keeps her head bent down more than all the others:

Tako je ‘mladi konzul’ zapazio Jelku, devojku iz Doca. (Andrić 1976: 224)

[Thus ‘the young Consul’ observed Jelka, the girl from Dolac.]

The mute exchange of looks which are replete with meaning takes place when Jelka suddenly looks up and Des Fosses is confronted full face-on with the beautiful native woman. Thus the point of view is transmitted not through narrative or discourse, but through gesture and body language.

I kad se jednog dana malo duže zagledao u taj pognuti vrat, devojka neočekivano podiže glavu, kao da je peče taj pogled i želi da ga izbegne, i pri tome mu pokaza za trenutak mlado, široko lice, sa sjajnim ali krotkim smeđim očima, jakim i ne posve pravilnim nosom i sa velikim ali savršenim ustima kod kojih su obe usnice bile potpuno jednake i jedva dodirivale jedna drugu. Iznenaden, mladić se zagleda u to lice i vide kako ta snažna usta lako zadržtaše na krajevima, kao od uzdržanog plača dok su smeđe oči sjale osmejkom koji nisu mogle da sakriju. I mladić se nasmeja i doviknu joj neku reč, iz svog 'ilirskog' rečnika, ma koju, jer su u tim godinama i takvim prilikama sve reči dobre i značajne. Da bi sakrila oči koje su se smešile i usta oko kojih je igrala jedva primetna plačevna crta, devojka opet obori glavu i pokaza ponovo svoj beli vrat u smeđoj kosi. (Andrić 1976: 225)

[And when one day he happened to glance a little more intently at this bent neck, the girl suddenly raised her head, as if she was burnt by that gaze which she wanted to avoid, and in this moment she showed him for an instant her young broad face with shining and meek brown eyes, a strong and not entirely regular nose, and a big but perfect mouth, which had two identical lips which lightly touched each other. Surprised, the young man sunk his eyes deep into her face and saw how the strong mouth trembled lightly at the corners, as if they were suppressing tears, while the brown eyes shone with a smile which they could not hide. The young man also smiled and called out a word from his 'Illyrian' vocabulary, no matter which one, because at that age and in such circumstances all words are good and significant. In order to conceal her smiling eyes, and the mouth on which danced a barely distinct grimace of crying, the girl again dropped her head, showing her white neck in her brown hair.]

Thus the Second-level narrative – the life of the *kasabah* which is presented in the novel as an entity in itself – here mingles with the First-level narrative (the narrative of the triangle of the consuls) through a “borderline” narrative device: the narrative of bodily gestures and mute communication through visuality. If the First-level narrative plan could be narratively and textually described as a triangle, the Second-level narrative is many-angled and polymorphic, formally and content-wise multiplied in kaleidoscopic and fragmental focalization of a large number of small and episodic narratives which rely not on the fabulative flow (which can be connected to historical sources and documents), but through expressivity of the characters who carry a disseminated Fractal point of view. The dissemination is not just centrifugal, but centripetal: it can turn upon itself, transcending Mieke Bal's Internal Narrator (IN) position, by disseminating the 'internal' focalization onto a level which 'mute' inner dialogue which is externalized by the 'master narrator' on behalf of the characters who communicate ostensibly without the aid of words. Andrić's narrative thus becomes a function of communication, not of 'story telling'. In this communicative model of narrative, the inverse relationship exists between the 'reader' and 'the text' as between the 'master narrator' and his text: the 'reader' internalizes (for himself/herself) what the master narrator 'externalizes' as a master conduit of the fractal points of view of the narrative.

2. 5. Further examples of the fractalisation of the point of view: New disseminated Narrative Subject in *The Chronicle of Travnik*

Further examples of the fractalisation of the point of view can illustrate the scope of the new disseminated Narrative Subject in Andrić's novel. A narrative that from its episodic status temporarily comes into the foreground is exemplified by the well-meaning and basically frightened *kasabah* Jewish doctor, Mordo Matijas:

Od svih travničkih lekara i onih kojih su takvim smatrani i kao takvi zvani u Konzulat, najmanje se može kazati o Mordi Matijasu. Šta da se kaže o čoveku koji ništa ne govori, nigde ne ide, ni sa kim se ne druži, ništa ne traži, nego gleda svoj posao i svoju kuću. Ceo Travnik i sva okolna sela znali su za Mordu i njegov dućan sa lekarijama, ali to je bilo ujedno i sve što se o njemu znalo. (Andrić 1976: 265)

[Of all the doctors in Travnik and of those who were considered to be doctors and who were called to the Consulate as such, the least could be said about Mathias Mordo. What could one say about a man who did not say anything, did not go anywhere, does not consort with anyone, does not ask for anything, but minds his own business and his home. The whole of Travnik and all the surrounding villages knew about Mordo and his shop with medicines, but that was also all that was known about him.]

This incommunicative character has an important function: he serves to introduce a more communicative character – Fra Luka – whose vision of the world transcends the narrow confines of Travnik, the Ottoman Empire and even ‘classical’ Europe. Fra Luka is another one of the physicians of Travnik and it is with Fra Luka that Mathias Mordo has extensive conversations which remain unreported. However, what the ‘master narrator’ does report is Fra Luka’s world vision which could be described as the nascent scientific view of the world:

Posmatrajući iz dana u dan, iz godine u godinu, trave, rude i živa bića oko sebe i njihove promene i kretanja, fra Luka je sve jasnije otkrivao da u svetu, ovakvom, kakvog ga mi vidimo, postoji samo dvoje: rastenje i propadanje, i to usko i nerazmrsivo povezani, većito i svuda u pokretu. (Andrić 1976: 271)

[Observing day in day out, year in year out, the grasses, the mineral ores and the living beings around him, with their changes and their movements, Fra Luka was discovering with ever greater clarity that only two things exist in the world we see: growth and decay, which were in a close and unbreakable entanglement, and always and everywhere in motion.]

This is the point of view of the “doctors” – focalized and concentrated through Fra Luka’s inner point of view, externalized by the ‘master narrator’. However, transcending even this phenomenological vision of the world is Fra Luka’s emotional attitude which can only be described as aesthetic:

Fra Luka se celoga veka topio u sebi od zanosa pred svojom vizijom sveta i savršenom harmonijom koja se samo naslućuje, kojom čovek uspeva na mahove da se posluži, ali nikad ne može njome da zavлада. (Andrić 1976: 272)

[Fr Luka was throughout his life in a heart-melting ecstasy vis-a-vis his own vision of the world, and the perfect harmony of which one can only have a presentiment, which at certain moments a person can make use of, but can never govern.]

The elaboration of Fra Luka's "scientific" and "aesthetic" vision of the world renders his narrative into a centre-piece of Andrić's entire novel and gives insight into the poetics of Andrić's own creation as an artist and abstract author of the novel:

Šta može čovek kao on, kome je sve to otkriveno? Šta pre da zgrabi i upamti iz te slike koja čas blesne pred njim, jasna, razumljiva i bliska, nadohvat ruke, a čas potamni i zavijori kao bezumna vejavica u neprozirnoj noći? Kako da se snađe u tom svetlomrčanju? (Andrić 1976: 272)

[What can a man do, to whom all of this has been revealed? What is he to grab first and commit to memory out of this image which now flashes up before him, clear, understandable and intimate, close at hand, and now grows dark, whirling like a mad blizzard in an impenetrable night? How can he orientate himself in this chiaroscuro?]

The term "chiaro-scuro"¹⁷ is like a shibboleth in the above narrator's text: it immediately alerts the reader to the intertextual meaning of this passage. That the concept is important and relevant is testified to by the fact that Andrić translates it with a neologism: "svetlomrcanje", a word which until then did not exist in standard Serbo-Croatian. For the term clearly points to the poetics of European Modernism, and its grounding in l'art-pour-l'art, which operated in painting and in the verbal arts on the principle of *pure difference* – evoked by the contrast between light and dark or the play of light and dark. The same contrast or pure difference is theorized by Nietzsche in his concepts of the Apollonian and Dionysiac forces of culture. This de-centering of the point of view and value in European art and culture is in sympathy with the de-centring of the narrator in Andrić's new textuality. Amongst Andrić's disseminated narrators, there is no "centre" – just as in the visual arts there is no central source of light which would give one unified perspective to the whole vision. There is, instead, alternating light and dark – chiaroscuro – which emulates a multiple perspective. Thus an unlikely episodic character, amongst a crowd of similar episodic characters – the "physicians" of Travnik – turns out to be the carrier of a most important 'message', the central message of the entire novel, which is about the new *form* of the novel genre and the structure of its narrator, not about its *content*. This message situates Andrić's novel in a phenomenological aesthetics which has its inceptions in European Modernism (and proto-Modernism) and continues to ground the post-modern cultural production in Serbian and other European literary canons.

Fr Luka's "vision of the world", couched in a scientific and medical metaphor, is moreover a "structural" and "embedded" vision of complex object

¹⁷ This term is described extensively in the debate about Modernism. See, for example, Project Muse (Oppenheimer 2012: 21–22). Amongst older critics, the term is used in a limited sense, and applied to pre-Modernist art or to something which is overcome (a sense in which Ruskin used the term). Compare: Smith 1998: 64.

relations, and thus in its own way represents an artistic commentary or image of the structuring principle of Andrić's novel. This emerges from Fra Luka's "inner narrative" in the following perplexing questions which follow him through life and through his "vision":

Kako da se snađe u tom svetlomrčanju, u tom prividnom haosu ispreturanih i izukrštanih međusobnih uticaja i slepih snaga i stihija? Kako da pohvata bar neke, najkrupnije konce i poveže posledice sa uzrocima? (Andrić 1976: 272)

[How can he orientate himself in this chiaroscuro, in this apparent chaos of jumbled up and criss-crossed mutual influences, blind and elemental forces? How can he find the threads – just some of the most important ones – and connect the effects with the causes?]

As will be seen from the analysis of embedded narratives (below), this quest for a clear "narrative" amongst the "text" of nature and the elements (the element of history first and foremost) appears to be the grounds of the poetics of Andrić's narrative technique.

2. 6. The embedded narratives as the narratives-in-narratives or texts-in-texts in *The Chronicle of Travnik*

The narrative of *The Chronicle of Travnik* contains another important technique, which is that of embedded narrative, using the structure of the narratives-in-narratives or texts-in-texts. Some theoreticians, such as Mieke Bal, define this theoretical question as a matter of a „relation between Primary and Embedded Text“ and the relationship „between Primary/Fabula and Fabula and Embedded Text/Fabula which leads to levels of narration“. (Bal 2009: 56–71; see also: Bal 1981: 41–59, and Barth 1981: 45–63)

For instance, according to above distinction, the textual prose part of *The Chronicle of Travnik* should be treated as "Primary text", in which the poem (embedded text) of French Consul Daville becomes a part of his greeting card (another embedded text in the relationship to the narrative frame of *The Chronicle of Travnik*) that represents, in the next step of the narrative flow, only a smaller part of a wider narrative. In other words, this device implies the definition that provides that two or more texts (poem, letter, section of XXVII chapter of the novel, chapter as a textual unit, other related fragments, sections, chapters and, finally, *The Chronicle of the Travnik* as a whole) could be in a mutual relationship as superior and subordinate micro-structures. Consequently, if narration consists of a larger narrative, with either superior or subordinate passages, this mutual relationship could be defined as a macro-structure that includes in itself micro-structures, at the same time becoming a possible part of a wider or narrower textual structure.

This dynamic structuring of the narrative flow of the text could also be called the mutual relationship between the object-level of a subordinate text and the meta-level of a superior text in an embedded narrative. And this is exactly the case with the greeting card that consul Daville addresses to the high official

Talleyrand who governs in the new political situation after the demise of Napoleon's government and the return of the French dynastic elite with King Louis XVIII at the head. Here is how Andrić's master narrator relates the story of the Daville's letter, containing the poem of the consul to Talleyrand:

U isto vreme on je poslao Taleranu čestitku u stihovima, kao što je to često i u ranijim prilikama radio, dok je Taleran bio na vlasti. Čestitka je počinjala: „Ti koji si narode i kraljeve sa uspehom obuzdavao, Talerane, sad postaješ naš oslobodilac!” (Des peuples et des Rois heureux modérateur, Talleyrand, tu deviens notre libérateur!) (Andrić 1976: 511–512)

[At the same time, he sent a congratulatory message to Talleyrand in verse, as he had done often on earlier occasions, while Talleyrand was in power. The greeting card began: 'Thou who have to peoples and kings been a moderator, oh Talleyrand, to us have become the liberator!']

Daville's *greeting card* is, in relation to the *poem* composed of several lines and addressed to his patron Talleyrand, the meta-level of the narrative micro-structure. At the same time, in relation to the main narrative flow of *The Chronicle of Travnik*, the greeting card is the object-level of the textual macro-structure.

This systematically developed narrative technique – the text-within-a-text technique – opens the door for the introduction of opportunities for the inner meta-text. Another good example of such a narrative strategy in *The Chronicle of Travnik* is Daville's already mentioned novel *Aleksandrida* (*Alexandreida*) which represents a text-within-a-text technique. It has already been pointed out that Andrić's narrator embeds both documentary material (the historical records of the life of Alexander the Great written by famous historians) and a novel about Alexander the Great as embedded units for the fictional literary text of Daville's epic. But Andrić's master narrator goes a step further.

The backbone of the above-mentioned narrative technique of text/narrative-within-a-text/narrative is revealed in an episode that is in the form of a parlor discussion between Daville and des Fossés (Amédée Chaumette des Fossés), which turns into a theoretical discussion on art. This precedes the technique which emerges later in the novel in Fr Luka's "world vision," which points to the Modernist poetics of Andrić's novel. Daville's poetics is, by contrast, an old-fashioned one which is overcome not only by the world after Daville but in the course of the narrative of Andrić's novel and its text structure.

In the course of the narrative flow, the character-bound focalizer who is embodied by Daville, "considers himself as a convinced disciple of the great Boileau" (Andrić 1976: 93). Through this intertextual allusion, Daville takes up the "classical" literary ideological position that "poetry should be defended against the excessive influence of the imagination" ["braněći poeziju od preteranog uticaja mašte" (Andrić 1976: 93)], which position is perceived as the basis of his (unfinished) poem about Alexander the Great. This "classical" poetics is diametrically opposed by the poetics mapped out in Fr Luka's phenomenological and modern view of the world. The character-bound focalizer, embodied by des Fossés, is unsympathetic

to Daville's "classical" approach to literature and writing which he demonstrates through a gesture: he suddenly burst into the recitation of Boileau's satirical verse about Alexander the Great. This embedded text appears in the French original in the narrative flow of Andrić's novel (and is translated by Andrić in a footnote in the text), thus foregrounding the technique of embedding texts-within-texts, but also the role of the "young Consul", des Fossés, in the construction of the poetics of Andrić's novel. Here is how the Boileau's text appears in Andrić's text:

Que crois-tu, qu' Alexandre, en revageant la terre,
Cherche parmi l'horreur, le tumulte et la guerre?
Possédé d'un ennui qu'il ne saurait dompter
Il craint d'être à lui meme et songe à s'éviter.

[Šta misliš da Aleksandar, pustošeći svet,
Traži sred užasa, lomljave i rata?
Moren dosadom koju ne može da ukroti
Boji se da ostane sam sa sobom i teži da izbegne sebe. (Andrić 1976: 98)]

[What do you think Alexander seeks in his destruction of the world,
amidst the horrors of war and devastation?
Tormented by a boredom that he cannot master
he is afraid to remain alone and strives to avoid himself.]

The insertion of Boileau's theoretical views and poetic verse into the narrative flow of *The Chronicle of Travnik* is an example of the text-within-a-text technique which creates a complex ramification of the message of the text as a whole. The extensive allusion to the classical poetics of the European (French) literary canon thus becomes an explicit point of contrast with the structure of Andrić's novel. Moreover, the fact that des Fossés is the carrier of a 'message' not in the form of a theoretical excursion into Boileau's poetics – either pro or contra – but with a concrete textual example, with an ironic content, indicates that the same technique is used by Andrić: he does not "oppose" the "classical" or "realist" poetics by a theoretical disquisition, but in the act of writing his own novel, which is grounded in a new poetics. This new poetics is constituted by the texture of the novel which is a criss-cross of embedded narratives which all correlate with each other in a proliferating network of literary and historical allusions, all of which seem disconnected in the narrative flow but which make up an organic whole of the message of the 'abstract author' of the text. Thus intertextuality becomes the hallmark of the text structure of Andrić's novel.

Defined extensively by Julia Kristeva, we are applying the term "intertextuality" (Kristeva 1969: 181)¹⁸ as the complex relationship between different types of texts or textual structures, from micro-structural level of the text, such as plain

¹⁸ Kristeva suggested that "any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva 1980: 66).

quotation in simple sentence, to macro-structural level that includes, for instance, the poem or story in the body of the frame text.

There also developed a special kind of 'author' auto-referentiality in which some narrators or, eventually, character-bound focalizers, onto whom the master narrator transferred the position of 'master (primary) narrator' and/or the jurisdiction over the narrative, comment on the main or on some of the derived narrative flows of the text, the text-within-the-text, their mutual relations, fabula or *syuzhet* plan or about the protagonist of the work.

3. The fourth step towards the new textuality in terms of further fragmentation/dissemination of the Narrative Subject and the establishment of the embedded Narrative/Text: the novel-chronicle *Devil's Yard*

So far, our analysis of Andrić's new textuality was focused on the innovative narrative structure and the narrative voice, which shows how Andrić starts to change the role of the traditional notion of the narrator and the importance of narrative units in the narrative flow.

One of these narrative strategies which is of crucial importance for the new textuality is the embedded text. Andrić explores this technique in an almost programmatic manner in *The Chronicle of Travnik*. He also applies it in a very mature artistic manner in his more compact novel, *The Devil's Yard* (*Prokleta avlija*, 1954). These two novels are crucial for the development of the new textuality since they display the major change which takes place in the narrative structure in Andrić's opus. This change involves the status of the canonized Narrative Subject which is transformed into a Narrator Figure; simultaneously, the traditional linear organization of narrative units in the narrative flow give way to and are replaced by a network of embedded narratives.

3. 1. Prolegomena: Some preliminary remarks on the innovative concept of Narrative Subject, adapted to the frame narrative and applied in *Devil's Yard*.

If counting the posthumously published novel *Omer Pasha Latas*, Andrić's novel *Devil's Yard* is the fourth novel in his opus. Although the smallest novel in size, its composition was prepared by the series of novels that are based on the experience of the novel-chronicle. Andrić started this novel in 1928, although the novel was not published until 1954 (Tartalja 1991: 12). After his two most famous novels, *The Chronicle of Travnik* and the Nobel Prize winning *The Bridge on the Drina*, *Devil's Yard* holds a particular place from the standpoint of Andrić's maturity as a story-teller and the sophistication of the role of the narrative voice.

This claim is based on two facts. The first fact, *less important* for our study, concerns the special importance that *Devil's Yard* has for Andrić as an author and

the special place of this rather small novel in Andrić's opus. The double uniqueness of this novel is due to the very circumstance that Andrić for years researched documentary material about Jam, the son of Sultan Mehmed II the Conqueror, about whom the manuscript had more than 250 pages of a future novel. Abandoning the publishing of this unfinished novel, Andrić reworked the manuscript into a short novel about Camil, Jam's biographer. More precisely, here is how it happened:

Andrić was researching the historical sources and the literature about the life of this historical character about whom he was writing a novel-chronicle, which grew into a 250-page manuscript. But when it seemed that he was at the end of this task, he decided that rather than the story about Jam, he would publish a book about a certain biographer who is obsessed with Jam's destiny, which had affected him more profoundly than happens to an ordinary historian. The imagined biographer thus becomes the embodiment of the poet. Andrić shapes his character into that of a young man from Smyrna called Camil.

[Andrić je dugo proučavao istorijske izvore i literature o životu te istorijske ličnosti i pisao o njoj roman-hroniku koji je u rukopisu dostigao obim od preko dve stotine pedeset strana. Ali kada je izgledalo da je pri kraju posla, namislio je da umesto povesti o Džemu objavi knjigu o izvesnom biografu koga je Džemova sudbina svega obuzela, zaplenila ga dublje, više nego što se to dešava običnom istoričaru. Zamišljeni biograf postaje, tako, oličenje pesnika. Andrić njegov lik oblikuje kao mladića iz Smirne po imenu Čamil. (Tartalja 1991: 12)]

Despite this change of direction, in *Devil's Yard* Andrić still represents the denouement of the conflict of two brothers and pretenders to the Turkish throne, the older Bayezid II and the younger Jam, with a particular emphasis on the period between 1481 to 1494 which ends with Jam's death. The described conflict is textually constructed on the basis of Andrić's use of the universal motif of "a deep human antagonism" (Deretić 2004: 1079–1080) as reflected in the power conflict of the two brothers.

It is obvious that the literary representation of this power struggle is based on Andrić's use of allusions to similar historical stories of Western and European culture, especially in the Balkans (Andrić 1994). In a deeper layer of the sujet is the biblical story of Cain and Abel which has iconic features in the entire Judeo-Christian culture and Western civilization in general. For that reason, the *Devil's Yard* is considered to be Andrić's so-called "humanist and spiritual testament" (Deretić 1987: 292).

The second fact, important for our study, whether the *Devil's Yard* is understood as a longer novella or a shorter novel, is the structure of a story-within-a-story (Barth 1981: 45–63) that highlights the changing role of the narrator and the significance of narrative units in the narrative flow. This new narrative model which consists of the multileveled narration of a polycentric narrator is adopted after 1954 into the the mainstream of contemporary Serbian and Yugoslav literature and becomes part of the narrative structure of the literary canon, to which the following new voices are added: Vladan Desnica, Meša Selimović, Miloš Crnjanski, Borislav Pekić, Danilo Kiš and Milorad Pavić.

3. 2. Multilevel narration of the polycentric (formerly fragmented/disseminated) narrator

As already indicated, *Devil's Yard* describes the fate of the biographer Camil, an intelligent and educated young man from a noble Turkish-Greek family from Smyrna and who, as a biographer, identifies with Jam (the younger son of Sultan Mehmed II the Conqueror) and his fate to such an extent that it causes doubt as to his identity among the ignorant local authorities in Smyrna. By connecting Camil's historical research on the Crown prince Jam (who lived in 15th century) with the alleged attempt to get the throne of the current unnamed Sultan (who, therefore, lived at Camil's time which is not historically specified in the novel), the authorities accuse him of complicity in a plot to bring into the power the imprisoned Sultan's brother, the reportedly feeble-minded (also unnamed) Prince. At the end of these intricate events, Camil ends up in the Istanbul prison where, by mistake, a certain Fr Peter is also imprisoned. Fr Peter's story about his days in jail after his return to the monastery became (the backbone of) the main narrative of *Devil's Yard* and structural design of the narrative flow which makes up the plot of *Devil's Yard*.

Thus the structure of *Devil's Yard* is based on systematic embedding of a story-within-a-story. From this point of view, *Devil's Yard* has a significant structural similarity with *The Chronicle of Travnik*. However, although it is true that both in *The Chronicle of Travnik* and *Devil's Yard* have a network structure of frames, produced by complementary narrative progression of a large number of different narrative instances, including the primary and secondary narrator, there is a major difference between these two novels. Namely, *The Chronicle of Travnik*, as an entire literary work of art, is cyclically structured: it begins with the discourse of the narrator of the prolepsis and ends with the discourse of the narrator of the analepsis, which means it follows (Bakhtin's) a chronotop or (Genette's) diegesis; consequently, the novel might be geometrically represented as one large narrative circle. On the other hand, *Devil's Yard* is structurally constituted in the form of cyclic circuits: although narratives-in-narratives or frame levels within the frame levels have contact points or even cutting points and even 'tendons' in the geometric meaning of the word, the novel clearly consist of *is five circles*.

More precisely, each story-within-the-story represents a level that is embedded in the following or encompassed by it, so that the structure of the novel may be described as that of concentric circles. These concentric circles consist of five levels among which the level of the central narrative in terms of the content of the novel (that is, the story-world of Sultan Jam [Andrić 1954: 77–87], the fifth level narrative) belongs to Camil's narrative (Andrić 1954: 74–75) (the fourth level narrative). The first level narrative, as in *The Chronicle of Travnik*, belongs to an impersonal 3rd Person Narrator, who recounts events in the "past". Within this "past" is a second level of narration – which represents events in the prison as a "now". A third level narrator is Haim, who introduces the topic of Camil's story to Fr Peter, in the "now" of the second level. When Camil appears "on stage" within the Jewish prisoner Haim's story, he forms a fourth level narration. Within his

narrative is a fifth level narration which consists of the story of Jam. Thus Camil appears in the dual roles of narrator – when talking about the tragic historical fate of Sultan Jam, – and as a character – in the sense of a person in the narrative flow who identifies with his ill-fated relative and predecessor, Sultan Jam.

Thus the various levels of narrators take over from each other the task of shaping the narrative by means of a “relay technique” (Džadžić 1996: 2011) as successively changing narrative points of view (as correctly identified by Petar Džadžić). All these narrators, characters and focalizers are only fragments of a more complex narrative frame. This means that they are framed or encompassed by a wider narrative in the form of Fr Peter’s reminiscences (the second level narrative in the “now”) at the time of the friar’s imprisonment in the Istanbul dungeon. Thus the (authorial) impersonal 3rd Person narrator of the first level narrative of *Devil’s Yard* introduces Fr Peter’s “tale”:

Često je fra Petar pričao o Karadžozu (...), ali pričao je isto tako živo i sa pojedinostima o životu Avlije kao celine i o zanimljivim, smešnim, žalosnim, poremećenim pojedincima ljudima u njoj; oni su mu bili bliži i bolje poznati nego razbojnici, ubojice i mračni zlikovci kojih se klonio koliko je mogao. (Andrić 1954: 40–41)

[Fr Peter often spoke about Karadjos (...) but he also spoke vividly and with details about the life of the yard as a whole and about its interesting, funny, sad, disturbed individuals and the people in it; they were closer and better known to him than the robbers, murderers and dark villains whom he avoided as much as he could.]

Fr Peter’s reminiscence are framed, at the end of the novel, by a brief concluding paragraph in which the focaliser is an *unnamed young man* in Fr Peter’s monastery, where Fr Peter has just died and where the friars are taking inventory of his remaining personal belongings. This brief reminiscence by the unnamed young man “at the window” is like a micro-narrative or even less: a cameo ‘scene’ in the style of a reminiscence which is like a final declaration about the structure of reminiscence which constitutes the mode of all *five* levels (al five concentric circles) of narration in this novel.

To recapitulate: the novel consists of the *five concentric levels* of narration. What emerges from these five concentric circles is the *absence* of a clear, authorised and identifiable *origin* of the entire novel. All the concentric circles of narration ‘merge’ or flow into the final (and the smallest) circle: that of the *unnamed young man* at the monastery, to whom Fr Peter “tells” his story about the prison yard in Istanbul:

Pa ipak, sve to kao da nije bilo najvažnije ni zauzimalo najviše mesta u fra-Petrovim sećanjima na Prokletu avliju o kojoj je, u poslednjim danima svoga života, toliko pričao mladiću pored sebe. (Andrić 1954: 41)

[However, all of this appeared as if it was not the most important thing or if it occupied the biggest place in Fr Peter’s memories of the Devil’s Yard, about which, in the last days of his life, he talked such a lot to the young man next to him.]

This is *the same young man* (the 'authorial' narrator mentioned above) whose anonymity as the authorial storytelling instance is positioned 30 pages earlier, at the beginning of the novel, in the "first" frame story (p. 11), in the section that precedes the first chapter of the novel and is not marked with the number and title, nor in any other way:

Sve do pre tri dana na tom poširokom minderluku sa kojega je već nestalo duška i prostrirke a ostale samo gole daske, ležao je ili čak sedeo fra Petar i – pričao. I sada, dok gleda njegov grob u snegu, mladić u stvari misli na njegova pričanja. (Andrić 1954: 11)

[Up until three days ago, in this couch covered with a Pirot rug, from which the doona and the sheets had already disappeared, and on which only bare boards remained, lay or even sat Fr Peter – and talked. And now, while looking at his grave in the snow, the young man in fact thinks of his stories.]

Thus the narrative voice of *the young man* (who is one of the three young friars with "romantic" or "novelistic" names, as pointed out caustically by one of the older friars, Fr Rastislav) is the voice which frames all the other narrative voices of the second, third, fourth and fifth level narrators. The fact that this "primary" or authorial narrator is identified in the text twice as simply "mladić" – "young man" – implies a connection with a "young man" in another frame: the "young man" Camil, the prisoner in the Devil's Yard, who is the "primary" narrator of Jam's story. There is this yet another possible "identification" of two characters-focalisers at work here. Through the anonymity of the primary narrator, the border-line between the *frame* narrative and the *framed* narratives is reduced so that the entire novel becomes an eye-witness account, in the 3rd Person, of various "nows" – stories which take place *as if* in the present. The novel is thus a conglomeration of simultaneities – of a number of "presents" which frame each other in concentric circles.

The condition of possibility of such a multileveled *embedded* narration is the polycentric (fragmented/disseminated) type of narrator, who appeared in Andrić's earlier works and in *The Chronicle of Travnik* in particular. At first glance, the frame narrative resembles Genette's "extradiegetic" narrative level (Genette 1980: 84–95) in which the narrative voice adopts the narrative perspective of a traditional omniscient narrator. However, in Andrić's novels, early or late, this so-called "zero" focalization (by a 3rd Person impersonal narrator) does not lead to the establishment of the narrator's absolute authority over the narrative text. Even this 3rd Person "primary" narrator of the first frame never knows more than any other character about their own story-world and always acts as a conduit of information who *quotes* the world of his characters and according to his characters. A key to this lack of the "authority of the text" of the "primary" (authorial) narrator is the fact that *all* the stories in the novels are transmitted orally. They are not written down but are *told* by one character to another. Thus the structure of Andrić's narrative is the structure of a personal declaration or witnessing, grounded in memory.

The key difference between Andrić's narrator according to our model of narration and Genette's model is in the different understanding of the extradiegetic level by Andrić and Genette respectively. Genette's "extradiegetic" narrative level is based on the existence of a narrative voice who is named as an "extradiegetic" narrator (Genette 1980: 244–245) and who *recounts the entire narrative*. There is no *extradiegetic* narrative instance in Andrić's novels. Even the documents used intertextually are diegetic evidence and belong to the witnessed world. They are, at most, intertextual: that is, they are segments of Andrić's texts which concentrically encompass other texts – other "narratives" by "unknown" narrators – narrators who are not motivated by the flow of the narrative (hence: extradiegetic).

By contrast, Andrić's master frame includes a large number of fragmented/disseminated narrators. An authoritative narrator therefore does not exist in the frame narrative since his centralist role in the text and the discourse is taken up by small, limited and, on the whole, fractal narrators. It thus becomes unnecessary for the polycentric narrator, to know more than his characters about the story-world, or future events, or protagonists' thoughts and emotions. Andrić's novels thus present a theoretically more interesting and more important type of narrative voice that might be classified as a *dual narrator*: a character-narrator, a character-bound focalizer, since the narrative voice appears in at least two diametrically opposite functions. And this, according to Genette's typology, is not possible: "Genette maintains that extradiegetic narrators, being outside any diagesis, cannot be characters" (Walsh 1997: 495–513), says Richard Walsh, "for that would be meaningless" (Genette 1980: 85).

In *Devil's Yard*, however, the narrative voices appear in the dual function: Haim, for example, appears as the *extradiegetic narrator* who in his polynarrative passion tells untold stories about a large number of prisoners (and, among them, the story of the tragic Camil's fate); but he also appears in the role of *character* when acting as a direct agent of personal matters in the prison community. Responding to Fr Peter's question about whether he knew Camil, assuming the role of the extradiegetic narrator in the third concentric narrative level (who tells the story in third-person narrative), Haim replies:

Vas ne, ali njega, njega da. Iz videnja, vrlo dobro. Zna ga cela Smirna. Sve se u Smirni zna. (Andrić 1954: 52)

[You I don't know, but him I do know. By sight, and very well. All in Smyrna knows him. In Smyrna everything is known.]

Developing this extradiegetic status and, therefore, the narrative flow of the story while remaining outside the narrative, this „Jew from Smyrna“ reveals the essence of the problem that has marked Camil's life:

A lanjske godine stali su po Smirni da kruže čudni glasovi, neodređen i nejasan šapat da su Tahirpašinom sinu knjige udarile u glavu i da sa njim nije dobro i nije sve u redu. Govorilo se da je, proučavajući istoriju turske carevine 'preučio' i, zamišljajući da je u njemu duh nekog nesrećnog princa, počeo da veruje da je i sam neki nesudeni sultan. (Andrić 1954: 59–60)

[Last year strange rumours started to circulate around Smyrna, a vague and ambiguous whispering that books has gone to the head of Tahirpasha's son hit in and that not all was well with him and that he was not all right. It was said that while studying the history of the Turkish Empire, he 'overstudied' and, imagining that he had the spirit of an unfortunate prince in him, he began to believe that he himself was a would-be sultan.]

This extradiegetic role of Haim in *Devil's Yard* has been multiply repeated. Such is the repetition of his participation in events as one of the characters:

Pride Haim, posle čitavog rituala od nekih „mera”, sedne pored „jedinog čoveka kome se ovde može verovati”, a fra Petar se usiljava da bude veseo, tapše ga po ramenu. (Andrić 1954: 117)

[Haim approached, after an entire ritual of some 'measures', sat beside 'the only man who can be trusted here'; Fr Peter, forcing himself to look happy, claps him on the shoulder.]

By contrast, the unnamed *young man*, who is the “master” or “authorial” narrator in the sense defined earlier, has no dual role; he functions only as an authorial narrator and a very episodic character. In such a way, Andrić's poetics relies on an absence of authority of the text. This elimination of an authoritative source and authoritative voice is the hallmark of Andrić's new textuality. That is why “the young man” who is “mute” is of principal importance in the poetics of *Devil's Yard* (and Andrić's textuality in general): his peripheral role of small, insignificant witness reinforces the notion of a small, insignificant narrator who helps disseminate and fragment the role and position of the “omniscient” narrator. By means of all these devices, especially by the further fragmentation/dissemination of the narrator's voice in the shape of a polycentric narrator and through the development of narrative levels in a multileveled narration, Andrić introduced the sign-posts of a new era in Yugoslav and Serbian literature.

Gradually developing the narrative techniques which re-define the role of the Narrator in narrative text and the importance of the embedded text, Andrić by applying the above mentioned innovative devices, systematically excludes the Omniscient Narrator who, in a linear development of the narrative flow, would normally take a centralist position. Instead of authoritarian/authoritative “God-author”, there emerges a fractal and fragmented/disseminated, episodic narrator. There are no leading characters any more; the main heroes or heroines (traditionally defined as protagonists) of the literary artwork no longer monopolize the main course of the plot. Instead, the small and limited protagonists take part in the shaping of the narrative text.

From the first novella *Put Alije Đerzeleza* (*The Journey of Alija Đerzelez*, 1920) in which the Omniscient Narrator relies on documentary materials, legend and fiction in order to build the story-world in the form of triptych, the narrative voice experiences significant and numerous transformations. All the voices are inseparably related with well developed procedures of text embedding. This paper shows how these transformations are made, developed and, ultimately, become signposts of deep innovative traces in Yugoslav and Serbian literature.

Source

Andrić 1976: *Sabrana dela Ive Andrića*, eds. Radovan Vučković et al, Sarajevo – Zagreb – Beograd – Ljubljana – Skoplje: Svjetlost – Mladost – Prosveta – Državna založba Slovenije – Mislá.

Selected Bibliography

- Aristotle 1997: Aristotle, *Poetics*, Dover: Mineola.
- Austin 1961: J. L. Austin, *Philosophical Papers*, eds. J. O. Urmson and G. J. Warnock, Oxford: Oxford UP.
- Bal 1981: Mieke Bal, “Notes on Narrative Embedding”, *Poetics Today*, Vol. II, No. 2.
- Bal 2009: Mieke Bal, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Barth 1981: John Barth, “Tales Within Tales Within Tales”, *Antaeus*, 43, (Autmn).
- Barthes 1977: Roland Barthes, “The Death of the Author”, in: *Image, music, text*, trans. Stephen Heath, London: Fontana Press.
- Booth 1961: Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Chaumette des Fossés 1822: Jean Baptiste Gabriel Amédée Chaumette des Fossés, *Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808*, Paris: J. Didot.
- David, Pierre *AE, Correspondance consulaire et Commerciale, Travnik* 1 (1806–1810), 2 (1811–1812), 3 (1813–1815), Archives of the Ministry of Foreign Affairs in Paris (Ministere des Affaires Etrangeres, Direction des Archives, Etat Civil Cartons, Paris) <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/F12>. (Accessed on Thursday 07/03/2013.)
- Deretić 1987: Jovan Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: BIGZ.
- Deretić 2004: Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd: Prosveta.
- Desnica 1957: Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, [*The Springs of Ivan Galeb*], Svjetlost: Sarajevo.
- Doležel 1967: Lubomir Doležel, “Tipology of the Narrator: Point of View in Fiction: To Honour Roman Jakobson”, *Janun Linguarum*, Series Maior, 31, Vol. I, The Hague: Mouton.
- Đorđić 2003: Stojan Đorđić, *Prevođenje i čitanje Andrića*, Beograd: Autorsko izdanje s preporukom Zadužbine Ive Andrića.
- Džadžić 1996: Petar Džadžić, *O prokletoj avliji [On Devil's Yard]*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Finney 1990: Brian Finney, “Suture in Literary Analysis”, *LIT: Literature Interpretation Theory*, Vol. 2, No. 2.
- Gavrilović 1904: Mihajlo Gavrilović, *Ispisi iz pariskih arhiva*, Beograd: SANU.

- Genette 1980 [1972]: Gérard Genette, *Narrative Discourse, An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Oxford: Basil Blackwell.
- Herman 2008: David Herman, Manfred Jan and Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of narrative theory*, London – New York: Routledge – Taylor&Francis Group.
- Ingarden 1973: Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature, with an Appendix on the Functions of Language in the Theater*, trans. G. Grabowicz, Evanston: Northwest University Press.
- Jeremić 1981: Dragan M. Jeremić, *Narcis bez lica*, Beograd: Nolit.
- Jerkov 1999: Aleksandar Jerkov, „Neizreciva misao smrti i neimenljivo u *Prokletoj avliji*. Smisao Andrićeve poetike” [“Unutterable thoughts of death and the unnamable in *Devil's Yard*. The meaning of Andrić's poetics“], *Свеске Андрићеве задужбине*, no. 15.
- Karaulac 1981: Miroslav Karaulac, *Rani Andrić*, Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost.
- Kiš 1976: Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidovića: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Zagreb: Liber.
- Kristeva 1980: Julija Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez, trans. T. Gora *et al*, New York: Columbia University Press.
- Lekić-Trbojević 1988: Anita Lekić-Trbojević, “Narrator and Narrative in Andrić's *Prokleta avlija*”, *Serbian Studies*, Vol. 4, no 3.
- Lukić 1968: Sveta Lukić, *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965): rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*, Beograd: Prosveta – Kultura.
- Liotard 1984: Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mittesser: Paul von Mittesser, Paulich, Jakob von, AW, Travnik, 39b-45. State Archives in Vienna.
- Nelles 1997: William Nelles, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Lang.
- Nietzsche 1964: Friedrich Nietzsche, *The Gay Sciences. The Complete Works, Volume Ten*, trans. Tomas Common, New York: Russell & Russell Inc.
- Oppenheimer 2012: Paul Oppenheimer, “Painting with Poetry”, *American Book Review*, Vol. 33, No. 4, (May/June).
- Petković 1979: Novica Petković, „Problemi kompozicije u semiotičkome osvetljenju Borisa Uspenskog“, *Poetika kompozicije, semiotika ikone*, Beograd: Nolit.
- Rayan 2001: Marie-Laure Rayan, „The Narratorial Functions: Breaking down a Theoretical Primitive“, *Narrative*, Vol. 9, No. 2 (May).
- Rimmon-Kenan 1983: Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen.

- Saussure 1959: Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, eds. Charles Bally and Albert Sechehaye in collaboration with Albert Reidlinger, trans. Wade Baskin, London: Peter Owen.
- Searl 1979: John Searl, "The Logical Status of Fictional Discourse", *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Smith 1998: Bernard Smith, *Modernism's History*, Sydney: UNSW Press.
- Šamić 1962: Midhat Šamić, *Istorijski izvori travničke hronike Ive Andrića i njihova umetnička transpozicija*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.
- Tartalja 1991: Ivo Tartalja, *Put pored znakova*, Novi Sad: Matica srpska.
- Tešić 1991: Gojko Tešić, *Srpska avangarda i polemički kontekst*, Novi Sad: Svetovi.
- Todorov 1990: Tzvetan Todorov, "The Two Principles of Narrative", *Genres in Discourse*, trans. Catherine Porter, Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press.
- Vladiv-Glover 1997: Slobodanka Vladiv-Glover, *Lirska drama slovenskog modernizma*, Beograd: Prosveta.
- Walsh 1997: Richard Walsh, "Who Is the Narrator?", *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4 (Winter). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1773184>, accessed 27/06/2011.
- Waugh 1984: Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York: Routledge.
- Živković 1995: Dragiša Živković, *Evropski okviri srpske književnosti*, Vol. I–VII, Beograd: Prosveta.

Милан Орлић

НОВА ТЕКСТУАЛНОСТ ИВЕ АНДРИЋА

Резиме

У раду се, на примеру Андрићевог дела, истражују наративне инстанце и наративне структуре српског романа после Првог и Другог светског рата. Најважнији део истраживања је усредсређен на две кључне наративне инстанце: разматрање начина успостављања наративног субјекта и примене поступка текста-уграђеног-у-текст. У том погледу је посебна пажња посвећена редефинисању улоге и значаја приповедача и приповедног текста у Андрићевим делима. Назначени приступ подразумева стицање увида у степени настанак и развој новог наративног субјекта у смислу његовог преображаја у фигуру наратора. При томе се у истраживачкој процедури показује неодвојива повезаност новоуспостављеног наративног субјекта, тј. фигуре наратора са поступком текста-уграђеног-у-текст. Деконструисање и реконструисање поменутих наративних инстанци и одговарајућих текстуалних структура у изабраним Андрићевим делима конституишу битне елементе нове текстуалности у српској књижевности. Управо захваљујући поступку дезинтегрисања и деконструисања наративног субјекта, као и једнако важном поступку његовог новог и другачијег интегрисања и конструисања у облику фигуре наратора, директно повезаним са применом технике текста-уграђеног-у-текст, у Андрићевим (за ову тему и врсту истраживања) најзначајнијим делима тумачи се анализирани процес и његове књижевне последице за српску књижевност.

Јана АЛЕКСИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

**ОБРАСЦИ КУЛТУРЕ И КУЛТУРНИ КРУГОВИ
У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ *ТРАВНИЧКА ХРОНИКА*
И ДИСЕРТАЦИЈИ *РАЗВОЈ ДУХОВНОГ ЖИВОТА*
У БОСНИ ПОД УТИЦАЈЕМ ТУРСКЕ ВЛАДАВИНЕ**

Апстракт: Рад представља покушај културолошке, социолошке, антрополошке и етнопсихолошке анализе историје у Босни под турском владавином, коју је Андрић, писац и историчар, изнео у роману *Травничка хроника* (1945), као примеру фикционалног жанра, и у докторској дисертацији *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине* (1924), као примеру нефикционалног текста. Уједно, под претпоставком репрезентативности и релевантности ових текстова, у раду ћемо систематизовати Андрићеве културолошке и историософске погледе на хронотоп Босне у светлу историје дугог трајања.

Кључне речи: образац културе, културни образац, културни круг, култура, историја, трајање, цивилизација, друштво, заједница, идентитет, Травник, Босна, Левант

Аутентична прича о историји појединаца или колектива смештена је унутар једне културе и омогућује јој извештај квалитет, без обзира на временски или географски опсег који сама прича захвата. Култура која прихвата и негује такву причу показује висок степен самосвести, јер тако прониче у властиту историју, омеђује своје границе, шири их или скупља, конституише наративни и историјски идентитет и јединствени културни круг.

Травничка хроника (1945) представља валидну и поуздану причу о историји појединаца (имагинарних или стварних), друштава, културâ, цивилизација и учествује у формирању лика једне културе кроз историју. Међутим, Андрићев роман-хроника унутар сопственог фикционалног света који реферира на реални историјски контекст усложњава и шири елементе

приче на више култура и цивилизација. Зато је његова наративна повест специфичан и тешко разградљив систем, који изискује напор разграничења неколиких појмова: *култура*, *цивилизација*, *културни круг*, *образац културе* и *културни образац*. При томе, немогуће је до краја искористити савремени приступ и дискурс модерне социологије, културологије или антропологије, ма колико они били научно прогресивнији и темељнији у расветљавању сложености једне културне и друштвене слике каква је, на пример, она на простору Босне почетком XIX века. Евидентно је да је у роману реч о историјским, традиционалним заједницама, које, колико год делиле јединствен егзистенцијални простор и биле свесне другог у сопственом окружењу, унутар себе су остале културно хомогене и јасно културолошки подељене. Отуда је *култура* код Андрића инхерентно противречан појам и захтева социолошко разрешење.

Са социолошког становишта, под *културом*, као једним од најкомплекснијих феномена људског постојања, подразумева се систем свих оних процеса, промена и творевина које су настале као последица човекове материјалне и духовне интервенције (у природи, друштву и мишљењу), а њен основни смисао састоји се у томе да олакша одржање, продужење и напредак људске врсте. Ова дефиниција обухвата материјалну и духовну културу, где јединствени појам *културе* бива схваћен као историјски и динамички ентитет, то јест, као развојна категорија која треба да се изучава с обзиром на временске и просторне промене. Поред тога, култура је у јединственом знаку Андрићеве велике приче сагледана и духовно и материјално, има безброј означитеља и стално се разгранавала на синхроној и дијахроној оси једног променљивог координантног система.

Када промишљамо културну средину и менталитет Андрићевог Травника и Босне у његовој великој причи о историји народа на Балкану, не можемо занемарити и његову дисертацију *Духовни развој живота у Босни под утицајем турске владавине* (одбрањена 1924), у којој су на прегледан начин постављени основни параметри и историјски аргументи као претекст пищевих литерарних остварења. Између осталог, дисертација се испоставља као један од валидних хипотекстова *Хронике*. У оба текста учовамо да је фокус усмерен ка традиционалном премодерном облику културе, оном који је био успостављен и вековима трајао, све до почетка XX века, а који пак подразумева метаисторијску и метаприповедну инстанцу која би премодерну културу могла у разноликости њених кругова и образаца у целости да сагледа. *Травничка хроника*, међутим, у својој сложеној наративној структури указује на судар премодерне и модерне културне и друштвене свести, наслућујући и антиципирајући пробој модерне цивилизацијске парадигме на Балкану током XIX века. Истовремено, Андрић у роману преиспитује историјске вредности, искушења, изазове и странпутице и једне и друге културне и цивилизацијске парадигме. Цивилизација и култура су тако са историософског, антрополошког, социолошког становишта постављене у један сложен однос међусобног огледања, синонимије и надградње.

Из тог разлога присетимо се да за Фернана Бродела епитет *културни* својим садржајем истовремено кореспондира и са појмом *цивилизација* и са појмом *култура*. „У тим ће се увјетима рећи о цивилизацији (или о култури) да је *skup kulturnih dobara*, па њезин географски смјештај представља *kulturni krug*, да је њезина повјест *povijest kulture*, да су њезини пријеноси од цивилизације до цивилизације *kulturni prijenosi ili transferi*, а они су исто тако материјални као и духовни“ (Braudel 1990: 40). Готово у потпуности сагласан са Броделовим становиштем је и политиколог Семјуел Хантингтон јер сматра да и цивилизација и култура упућују на укупан начин живота људи и да је цивилизација наглашена култура. И једно и друго обухвата „вредности, норме, институције и начине мишљења којима узастопне генерације у датом друштву придају примарну важност“ (Хантингтон 2000: 44).

У наративној визији Андрићевог историјског романа о конзулским приликама у Травнику снажно је илустрована разнолика културна и цивилизацијска мрежа Босне, која је настала захваљујући изразитом прожимању разноликих културних тековина у географској и историјској равни.

Промишљајући плурализам цивилизација и култура у *Травничкој хроници* као резолутан и легитиман намеће се појам *културни круг* и то управо онако како га дефинише Петар Пијановић у монографији *Српски културни круг 1900–1918*. Културни круг тако бива „духовно и културно заједништво унутар уже или шире заједнице. Уже значење овог појма могло би, на пример, да подразумева садржај везан за француску или српску културу, док би шире значење истог појма, рецимо, могло бити ознака за франкофони, југословенски или европски културни круг. Управо по томе, *културни круг је простор зрачења једне – матичне културе у прожимању са другим и другачијим културним заједницама из ближег или даљег окружења* [курзив Ј. А]“ (Пијановић 2012: 16). Према Пијановићу, културни круг представља „духовни простор и духовно заједништво неког народа или ширих заједница“, док је култура њихов садржај (Пијановић 2012: 17). „Простор културног круга“, како даље елаборира Пијановић, „често није могуће свести на подручје одређене државе. Зато се и каже да је културни круг географија оплемењена духом једне или више култура које се преплићу, допуњују и утичу једна на другу“ (Пијановић 2012: 17).

Унутар културног круга уже или шире заједнице постоји извесна културноисторијска вертикала која даје духовни легитимитет тој заједници. Она се назива *образац културе*, односно у модерним културама *културни образац*. Културни образац, и са социолошког и са антрополошког становишта, карактерише сваки људски колектив који на основу начина своје материјалне производње, социјалне организације и духовних и уметничких творевина формира властити културни профил, битан за одређење његовог идентитета. Зато у целокупној људској историји не постоји колектив који није имао и одређени образац културе. Важно је тако успоставити дистинкцију између обрасца културе, који се везује за традиционална, премодерна друштва, и културног обрасца који, са тенденцијом унутрашњег преображаја

и плурализације, функционише у модерним друштвима. Прецизно разграничење наведених појмова на легитимној основи ретроспективног и интроспективног сагледавања целокупног историјског живота једног народа, даје антрополог Бојан Јовановић. Он сматра да се свака култура, „зависно од својих оригиналних творевина и комбинације познатих елемената, уобличује као одговарајућа аутентична целина чији се препознатљив профил исказује *обрасцем културе*“ (Јовановић 2008: 60). Према таквом увиду, образац културе би нужно требало да буде етнопсихолошки израз једне заједнице и „начин на који одређена заједница организује свој привредни, социјални и духовни живот и тиме потврђује своје људско постојање“ (Јовановић 2008: 60). Са развојем културних институција, које су плод модерно конципираног културног круга, схваћеног као простор заједништва једне, матичне културе у целокупности њеног историјског континуитета, и других култура, формира се културни образац као израз модерне свести.

Културне институције су чувари културе, њеног идентитета и степена развоја. Оне оличавају саму културу и дају обресе њеном обрасцу који се у савременом смислу потврђује као *културни образац*. Култура једног народа може се адекватно сагледати само уколико се узму у обзир сви аспекти његовог укупног живота. (Јовановић 2008: 60)

Из тога Јовановић изводи закључак да „разлика између обрасца културе, који је настао као плод дугог спонтаног социо-културног процеса у одређеној заједници, и културног обрасца, који је резултат претходних идеја и планова о начину функционисања и циљевима његових институција, огледа се у формирању различитих типова појединаца који припадају њиховим ентитетима“ (Јовановић 2008: 61). И ту овај антрополог открива нужност конституисања појмова и дефиниција обрасца културе и културног обрасца у дијахроној перспективи. Јер, „народ који прелази пут од традиционалног до модерног друштва, креће се, у ствари, од једног обрасца ка другом“ (Јовановић 2008: 59). Тако „за разлику од спонтано формираног менталитета у оквиру традиционалног обрасца културе једне заједнице, културни образац уобличује појединца као модерног и слободног члана друштва“ (Јовановић 2008: 63). Образац културе се испоставља као адекватан супстрат нужности егзистенције једне или више заједница, а културни образац као израз историјски освојене и самосвесне културне слободе појединаца и колектива.

Пијановић сматра да „културни образац представља целовит или устаљен систем културе и оних њених вредности којима је ‘озрачен’ или оплеменен појединац у неком друштву. Појединац је у том систему објект и субјект, јер примајући обликује и одржава, мења и преноси већ створене вредности. Отуда став да се главни образци система културе ‘мењају само кроз раздобља дугог трајања. Сама култура има функцију одржавања обрасца’. Култура одређеног народа као систем системâ укључује у себе рефлексе историје и свакидашњи живот, идеологију и политику, филозофију и уметност, мит и књижевност, веру и морал, право и језик, науку, обичаје, итд.“ (Пијановић 2012: 260).

Андрић појмове и феномене културе, културног круга и културног обрасца имплицитно и врло опрезно описује, проверава и укршта на синхроној равни – приповедањем о коегзистенцији више културних кругова на једном ограниченом простору – али и на дијахроној равни – образлагањем конституисања или деконструисања одређених културних, друштвених и цивилизацијских модела кроз историју дугог, средњег или кратког трајања. *Историја дугог трајања* би тако била она историја која се простире на векове и почиње у средњовековној Босни, наставља са освајањима Турака у XV веку и траје све до времена приче о боравку француског и аустријског конзула у Травнику почетком XIX века, са тенденцијом да се таква историја настави и након завршетка приче. *Историја средњег трајања* подразумева године и деценије, одвија се у позадини приче о конзулским временима, и захвата пробој просветитељских идеја у Европи у другој половини XVIII века, Француску револуцију и њене тековине, те Наполеонова освајања и владавину и Први српски устанак у Србији. *Историја кратког трајања* прати одвијање саме приче и бележи тренутне централне или маргиналне прилике, како на макроплану историјских дешавања и преокрета у Европи и Цариграду, тако и на микроплану босанске периферије и Травника, и концентрише се око доласка оба конзула у Травник, око неизвесних исхода Наполеонових појединачних војних акција, смењивања султана Селима III, као и везира у самом Травнику, крвавих немира у пролеће 1809. у самом Травнику, али и око непосредних догађаја и војевања турске војске у Србији током трајања устанка.

У причи о културним круговима и сферама у Босни појам цивилизације наткриљује културе и друштва. Код Андрића, међутим, цивилизација је тесно везана са Броделовим концептом историје дугог трајања. Бродел донекле изједначава историју дугог трајања са постојањем цивилизација. Из тих разлога овај аналита постојање цивилизација везује за конкретан географски простор: „Svaka је civilizacija vezana s nekim prostorom *gotovo* postojanih granica; odatle svakoј od njih pripada *jedna* posebna, njezina geografija, koja uključuje udio mogućnosti, danih prisila, nekih naizgled stalnih, ali nikad istih od jedne do druge civilizacije” (Braudel 1990: 44).

Хантингтон тврди да су цивилизације свеобухватне, јер „ниједна од њихових саставних јединица не може да буде потпуно схваћена без упућивања на целину цивилизације“. За Хантингтона, цивилизација је тоталитет, а током историје „цивилизације немају јасне границе и прецизан почетак и крај“ (Хантингтон 2000: 45, 46). Овај политиколог сматра да постоји унутрашња динамика цивилизација које су, посматрано према трајању, „стварности крајње *longue durée*“, чиме преживљавају све политичке, друштвене или културолошке мене: рађање, промене и нестанак (Хантингтон 2000: 46).

Такође, у Броделовој историософској артикулацији смисла и значења цивилизација, важно упориште према којем се цивилизација одређује представља *друштво*.

Nema civilizacija bez društava koja ih nose, oživljavaju svojim napetostima, svojim napredovanjima [...]. Društvo ne može nikad biti odijeljeno od civilizacije (i obrnuto). Oba se pojma odnose na istu stvarnost. Ili, kako kaže Lévi-Strauss: „one ne odgovaraju različitim predmetima, već dvjema komplementarnim perspektivama u odnosu na isti objekt koji je na adekvatan način opisan bilo jednim bilo drugim izrazom već prema gledištu koje smo usvojili“. (Braudel 1990: 48)

Ту се читава да је категорија историјског трајања нужан предуслов појмовне дистинкције између онога што је друштво и онога што би била цивилизација: „Na planu trajanja, civilizacija zahvaća, uključuje, kronoliški šire prostore nego neka dana društvena stvarnost. Ona se mijenja mnogo sporije nego *društva* koja nosi ili koja ima kao posljedicu“ (Braudel 1990: 50). Са друге стране, приликом историософског промишљања лика и суштине једне или више цивилизација, Бродел се позива на становиште социолога Лисјена Голдмана, према којем свака цивилизација (у нашем случају – култура) своје битне карактеристике и специфичности поприма управо из одређеног угла посматрања света који усваја. Бродел тако на темељу прогресивистичког поимања култура и друштава, успоставља дистинкцију између примитивних култура и напредних култура, које би, као и према општем схватању просвећеног XVIII века, биле цивилизација:

Ukratko, primitivne kulture bile bi plod društva u kojima vlada jednakost, gdje su odnosi među grupama jednom zauvijek uređeni i ponavljaju se, dok bi se civilizacije temeljile na društvima s hijerariziranim odnosima, s velikim razmacima između grupa, dakle s promjenljivim napetostima, društvenim sukobima, političkim borbama i neprestanim razvojem. (Braudel 1990: 49)

Према властитим мерилима и узусима историјског трајања, односно историје дугог трајања, као еквивалентне постојању цивилизација, Бродел инаугурише универзалистичко, аисторицистичко становиште о тоталним, готово непроменљивим структурама које чине једну цивилизацију. Отуда је цивилизација у друштвено-историјском погледу суперординарни појам појмовима друштва или културе:

U tom poslednjem stadiju – sociolozi bi rekli na toj konačnoj „dubinskoj razini“ – civilizacije se, izvan slučajnih događaja i zapleta koji su obojili i odredili njihovu sudbinu, pokazuju u svojim dugovječnostima, ili ako više volite, u svojim stalnostima, svojim strukturama, svojim gotovo apstraktnim, no unatoč tome bitnim shemama. Neka civilizacija nije, dakle, ni data privreda, ni dato društvo, već upravo ono što kroz čitav niz privreda i čitav niz društava nastavlja živjeti, slamaјуći se tek neznatno i postupno. (Braudel 1990: 64)

И код Андрића је често у историјском и културолошком смислу цивилизација појмовно и садржински надређена култури. Цивилизације су националне, док су културе национално омеђене. То би значило да постоји француска, српска, исламска или јеврејска култура, али и хришћанска цивилизација, односно цивилизација Истока (односи се на Блиски Исток), као заједничко својство свим европским и неевропским културама које вековима

коегзистирају на простору Босне. Могло би се у истом смислу говорити и о цивилизацијама различитих епоха, на пример, о неолитској, античкој, средњовековној, традиционалној цивилизацији, коју репрезентује турски друштвени и политичко-историјски модел или о модерној цивилизацији коју у Андрићевом роману репрезентују Француско царство у доба Наполеона или Хабзбуршка монархија. Модерна цивилизација у Европи подразумева период од XVI века до данас, који би могао да се одреди као индустријска и научно-техничка цивилизација. Из овога произлази да је цивилизација велики културни организам састављен од неколико националних култура. Не можемо говорити о нацијама и етничкој припадности јер је народ у Травнику у време Андрићеве приче на културноисторијској равни конфесионално подељен и још увек у романтичарском смислу национално неосвешћен. Као такав, међутим, тај народ, са јаким сећањем на сопствену националну и религиозну прошлост у којој формира културни круг, темељи симболичку историјску вертикалу и јединствени културни идентитет, и одржава обрасце културе.

За немачког мислиоца Јохана Готфрида Хердера, један од основних конституената културе је религија, као прворазредна хуманост, јер свака култура је на својим почецима имала религијски карактер: „Прво, неоспорно је да је само религија народима свуда донела прву културу и науку, итавише, да ове првобитно и нису биле ништа друго већ нека врста религијске традиције“ (Хердер 2012: 136). Религија се и у Андрићевој приповедној космогонији, која пројектује један историјски период, испоставља као „najsnažnija crta u središtu civilizacija, istodobno njihova prošlost i sadašnjost. A prije svega, dakako, u središtu neevropskih civilizacija“ (Braudel 1990: 54). Живот, психолошки и емоционални склоп, а потом, идеје, слутње и историјско деловање Андрићевих протагониста у роману одвија се на темељу религијских традиција. Тиме Андрић сведочи на којем се цивилизацијском, премда не и хуманистичком, ступњу налазе културне заједнице у Босни. Национални препород у Србији тек почиње у време Првог српског устанка, док се у роману само назире његови обриси који одјекују у још увек статичној друштвеној слици Босне.

Броделов концепт конфигурише еклатантну историјску дихотомију између друштава и цивилизација, која умногоме кореспондира са друштвеним и културолошким координантним системом који је у роману *Травничка хроника* формирао Андрић. За разумевање Андрићевог гледишта на културе и цивилизације које се граниче, сусрећу и историјски смењују на простору Босне, индикативно је Броделово сагледавање цивилизације у једнини и у множини, према којем може постојати једна и више цивилизација које су у сложеном и контроверзном историјском односу:

Једном речи, ако заиста и постоји инфлација *цивилизације*, било би детињасто сматрати да ће она у својој победи истребити различите цивилизације, те праве ликове увек на свом месту и обдарене дуговечношћу. Баш ове друге улазе у трку за напредак, носе на плећима потребан напор дајући му, или му не дајући, никакав смисао. Ниједна цивилизација не каже *не* новим добрима у целини, али им свака даје посебно значење. (Бродел 1992: 360)

Напуштајући концепт једне цивилизације као просветитељског парадигматичног модела човечанства, и Хантингтон сматра да у свету може постојати само цивилизација у множини која се опире сваком стандарду и културној норми политички водеће цивилизације у одређеном историјском тренутку или периоду. Зато је његова дефиниција цивилизације усмерана на разјашњење универзалног плуралитета овог појма.

Цивилизација је најшири културни ентитет. Села, региони, етничке групе, националности, религијске групе, све имају посебне културе на различитим нивоима културне хетерогености. [...] Цивилизација је, тако, највише културно груписање људи и најшири ниво културног идентитета који их разликује од других врста. Она је дефинисана заједничким објективним елементима, као што су језик, историја, религија, обичаји и институције, али и субјективном самоидентификацијом људи. [...] Цивилизације су највеће „ми“ унутар кога се, културно, осећамо код куће, за разлику од свих других „њих“ тамо негде. [...] Људи могу да редефинишу свој идентитет и, као резултат тога, састав и облици цивилизација временом се мењају. Културе се преклапају и делују једна на другу. Степен у коме су културе цивилизација сличне или се разликују такође знатно варира. Ипак, цивилизације су смислени ентитети и мада је граница међу њима ретко оштра, оне су стварне. (Хантингтон 2000: 46)

И Андрић, дакле, избегава инаугурисање историјског постојања искључиво једне цивилизације која, сходно просветитељским начелима, претпоставља развијену културу насупрот примитивним. Плурализам цивилизација и култура унутар цивилизација на простору Босне је крајем XVIII и у првој половини XIX века итекако очигледан. Тако је и са цивилизацијом Истока (Оријентом, односно турском империјом) и цивилизацијом Запада (Западне Европе и Сједињених Америчких Држава), које су, како Андрић разоткрива, просторно и временски седиментне и хибридног карактера, сачињене од слојева различитих, других култура и цивилизација. Међутим, цивилизације Запада и Истока, које уоквирују културни и духовни профил различитих народа у роману, бивају историјски сучељене. Антагонизам између цивилизација се може објаснити философском и психоаналитичком хипотезом о непобитној интеракцији између духа епохе, освешћеног континуитета, традиције и цивилизације, коју на хердеровски, с једне, а на јунговски начин, с друге стране, постулира Бродел:

U svakom razdoblju izvjesna predodžba o svijetu i stvarima, vladajući kolektivni mentalitet oživljava i prožima cijelu masu društva. Taj mentalitet, koji diktira stavove, usmjerava izbore, ukorjenjuje predrasude, usmjerava kretanja društva, svakako je civilizacijska činjenica. Mnogo više nego društvene i povijesne slučajnosti ili uvjeti, ona je plod dalekih nasljeđa, vjerovanja, strahova, davnih, često gotovo nesvjesnih nemira, zapravo plod beskrajne kontaminacije čije su se klice izgubile u prošlosti i prenosile iz generacije u generaciju. Reakcije nekog društva na trenutne događaje, na pritiske što ih oni na nj vrše, na odluke što ih od njega zahtijevaju, manje se pokoravaju logici ili čak sebičnom interesu nego zapovijedi koja je neizražena i koja se često ne može izraziti, a izbija iz kolektivne podsvjesti. (Braudel 1990: 53)

Промишљајући Андрићеву историософску визију укрштаја цивилизација на једном простору кроз време, можемо се усагласити са постојаношћу и далекосежношћу духовних и материјалних трагова од антике до модерних времена, који су конфигурисали једну слојевиту цивилизацијску грађевину, каква је Балкан, односно источни културни део европског Медитерана. Тако ће један од Андрићевих јунака, Марио Колоња, контемплирати који се све слојеви материјалне и духовне културе разних народа могу открити у једној земљи богате и бурне историје, великих миграција, у којој постоји мултикултурална заједница. На тај начин Колоња описује историју дугог трајања, коју обликују дисперзивне историјске струје и велике прекретнице и обрти, а које су најбоље и најверније исписане у материјалним културним траговима:

Kad prodete čaršiju, zadržite se kod Jeni džamije. Oko celog zemljišta je visok zid. Unutra, pod ogromnim drvećem, grobovi za koje niko više ne zna čiji su. Za tu džamiju se zna u narodu da je nekad, pre dolaska Turaka, bila crkva svete Katarine. I narod veruje da i sada u jednom uglu postoji sakristija koju niko nikakvom silom ne može da otvori. A kad pogledate malo bolje kamenje u tom starinskom zidu, videćete da ono potiče od rimskih ruševina i nadgrobnih spomenika. I na kamenu koji leži uzidan u toj džamijskoj ogradi vi možete lepo pročitati mirna i pravilna rimska slova nekog izlomljenog teksta „Marco Flavio... optimo...“ A duboko ispod toga, u nevidljivim temeljima leže veliki blokovi crvenog granita, ostaci jednog mnogo starijeg kulta, negdašnjeg svetilišta boga Mitre. Na jednom od tih kamenova ima nejasan reljef na kome se razabire kako mladi bog svetlosti ubija u trku snažnog vepra. I ko zna šta se još krije u dubini, ispod tih temelja. Ko zna čiji su tamo napori sahranjeni i kakvi tragovi zauvek izbrisani. I to je samo na jednom malom parčetu zemlje, u ovoj zabačenoj varošici. A gde su sva ostala bezbrojna velika naselja širom sveta? (Andrić 1964: 269)

Ако је истинска културна слика једне земље, као консеквенца снажних и турбулентних историјских кретања, вертикално и хоризонтално хетерогена, Босна никако није изузетак у односу на остала подручја на свету. Колоњин став расветљава дубинску историју свеколиког човечанства, која је неразмрсиво клупко утицаја, прожимања, укрштаја, рађања и умирања, грађења и рушења, писања и брисања.

Слично сведочанство понудиће и Дефозе, који сматра да су чувари различитих културолошких утицаја, израза прошлих епоха и извесног културног континуитета људског постојања током историје дугог трајања на једном поднебљу некрополе:

[...] ja mislim da je malo krajeva u svetu koji su manje pusti i jednolični. Treba samo zakopati pedalj u dubinu pa da se naiđe na grobove i ostatke prošlih vremena. Svaka njiva je ovde groblje i to višestruko; sve nekropola nad nekropolom, onako kako su se radali i umirali razni stanovnici u toku stoleća, epoha za epohom, naraštaj za naraštajem. A groblja su dokaz života a ne pustoš [...] Ne samo groblja! [...] U dubini od šest lakata otprilike mogli su se videti, kao geološke naslage, sve jedan iznad drugog tragovi ranijih puteva koji su tom istom dolinom prolazili. Na dnu su bile teške ploče, ostaci rimske ceste, tri lakta iznad njih ostaci kaldrme srednjovekovnog puta kojim mi gazimo. Tako su mi se u slučajnom preseku ukazale dve hiljade godina ljudske istorije i u njima tri epohe koje su pokopale jedna drugu. (Andrić 1964: 121)

Гробља као материјални трагови памте и причају причу о постојању и трајању цивилизација новим покољењима и надолазећим цивилизацијама, указујући на историјску неминовност преноса култура (траскултуралности) и непрекидну културну активност као непроменљиве сваког човека и свеколике историје.

Оно што, међутим, важи у приповедном свету Андрићеве *Хронике* свакако је хердеровски концепт културе. Он произлази из духа епохе који је један од субјеката приче. Наиме, Хердер, на темељу хуманистичког промишљања природе и историје човека и његових заједница, културе замишља као затворене, оделите и аутентичне сфере, омеђене језичким границама. Принцип формирања култура међу народима је јединствен – хуманистички – којим има за циљ унапређивање и остварење телеолошке улоге човека. Култура је надградња, али везана за различите народе који су Божјим и природним узусима распоређени диљем Земље и отуда толико различити. У Хердеровој антрополошкој и историософској представи онтолошке позиције човека, иако диспарантно, човека и његов однос према другима истовремено утемељују и природа и култура у једном дугом историјском процесу. Из тога проистиче његов, из данашње постколонијалне или постпсеудоколонијалне перспективе, контроверзни и често оспоравани став о једном народу који живи у једној држави и који формира јединствени културни круг. „Природа васпитава породице. Дакле, најприроднија држава је такође *један* народ, са једним националним карактером. Изгледа да ништа није тако очигледно супротно сврси владавине колико је то оно неприродно повећање држава, дивљачко мешање људских родова и нација под влашћу једног скиптра“ (Хердер 2012: 133). На основу промишљања древних и савремених култура и цивилизација, овај мислилац такође установљује да се преко културе успоставља идентитет једног народа, са којим тај народ ступа у културни дијалог са другим народима:

Култура једног народа је цвет његове егзистенције, којим тај народ себе показује, истина, пријатним али пролазним. [...] То што важи за један народ, важи и за међусобну повезаност више народа. Они стоје заједно онако како их је повезало време и место: делују једни на друге онако како је то проузроковао спој њихових снага. (Хердер 2012: 207)

Хердер је, притом, одлучан у томе да на сваком насељеном делу света постоји човек, домородац, који изгледа и понаша се сходно географском и климатском подручју у којем је рођен, а да је управо друштвени онај реметилачки фактор који је различите народе спојио у вештачке хетерогене заједнице. Ипак, у потрази за свеобухватним и јединственим хуманистичким идеалом који иницира настанак култура и који их омеђује, Хердер закључује да прави идентитет народа и културе треба тражити у њиховом пореклу и традицији. Тако открива да су, и поред подељености и шареноликости народа и традиција, заједничка хуманистичка својства свих људи *ум, хуманост и религија*:

Ништа осим настројености за *ум, хуманост и религију*, за те три грације људског живота. Језици се мењају са сваким народом, у свакој клими, али је у свим језицима

распознатљив један исти људски ум који трага за обележјем. Најзад, религија: колико год различит био њен омотач, и у најсиромашнијем, најпримитивнијем народу налазе се њени трагови. [...] Дакле, *традиција је и овде расплодна мајка како њиховог језика и уске културе, тако и њихове религије и светих обичаја.* (Хердер 2012: 135)

Два века касније о томе готово идентично размишља и Хантингтон, само на другом хуманистичком и методолошком полу, из политичког аспекта. Иако се за огroman временски распон од двеста година културна слика света умногоме променила, то јест, усложнила, и Хантингтон, премда, према многим, конзервативни политиколошки мислилац, потврђује да је упориште конституисања идентитета појединаца и колектива управо *традиција* у свим својим аспектима и са свим хуманистичким тековинама:

Људи себе дефинишу појмовима предака, религије, језика, историје, вредности, обичаја и институција. Они се идентификују с културним групама: племенима, етничким групама, религиозним заједницама, нацијама и, на највишем нивоу, цивилизацијама. Људи користе политику не само да унапреде своје интересе, него такође и да дефинишу свој идентитет. Ми знамо ко смо само када знамо ко нисмо и, често, када знамо против кога смо. (Хантингтон 2000: 28)

Андрић културе на територији Босне перципира на сличан начин. Иако су присиљене да деле један простор, православци и католици (раја), Јевреји, Турци и домаћи муслимани представљају гетоизирани, у себе затворене заједнице, између којих се границе подебљавају сваким изненадним друштвеним или политичким превирањима и немирима. Питање идентитета свих заједница и културних кругова фундаментално је питање опстанка у насилно хибриди-зираној средини под османском хегемонијом. Отуда се провера идентитета и успостављање релација са другима одвија путем елементарне категоризације: „свој“, „туђи“, „за кога“, „против кога“. И, заиста, Босна о којој Андрић у роману пише илуструје онај хердеровски концепт који Волфганг Велш наглас критикује, сматрајући да је унификаторан, сепаративан и везан искључиво за народ (Velš 2001: 71–72). Занимљиво је како овај философ из савременог социолошког угла (према чему је транскултурални модел заједница најпожељнији, штавише декларативан и парадигматичан, понајпре за постколонијалне заједнице савременог света) критикује Хердерову философску платформу на којој се темеље многе европске заједнице све до XIX века:

Najzad, koncept zahteva spoljno razgraničenje. Konstatujući da „svaka nacija ima svoj *centar sreće u sebi samoj*, baš kao i svaka sfera svoj centar gravitacije“, Herder sasvim tipično nastavlja: „Sve što je pak jednako mojoj prirodi, što se u nju može *asimilovati*, tome zavidim, za tim žudim, želim da bude moje; *s onu stranu toga*, blagoslovena priroda oružala me je *bezosećajnošću, hladnoćom i slepilom*; koji čak mogu prerasti u prezir i gađenje.“ Kao što vidite: Herder brani dvostruki naglasak na svoje i isključenje tuđeg, pošto je tradicionalni koncept kulture istovremeno koncept unutrašnje homogenizacije i spoljne separacije. Grubo rečeno, po samoj svojoj koncepciji on teži nekoj vrsti kulturnog rasizma. Premisa sfere i pravilo čistoće ne samo da onemogućavaju uzajamno razumevanje između kultura, već prihvatanje kulturnog identiteta ovog tipa u krajnjem vodi separatizmu i utire put političkim sukobima i ratovima. (Velš 2001: 73)

Велш, притом, занемарује чињеницу да Хердеров концепт није експерименталан, статистички условљен и нормативан, већ идејно дескриптиван. Притом, врло је функционалан када је у питању илустрација културног стања у Босни у конзулским временима. Истовремено, управо на негативној критици Хердеровог концепта коју пружа Велш, можемо разумети и фикционалну културолошку слику Травника и Босне почетком XIX века.

Премда хердеровска културолошка хипотеза даје најмеродавнији теоријски кредибилитет Андрићевој слици стварности у *Хроници*, непобитно је да су појединци и колективи у време приче претрпели одређене промене и трансформације током историје дугог трајања који је нарушио сепаративни принцип коегзистенције различитих култура. Код неких, наизглед, неприметне и козметичке, а код других припадника заједнице – суштинске. Ти структурални, мањи или већи, потреси током четворовековне турске окупације верификују неминовност историјског лика цивилизација, а који подразумева непрестану размену културних струја и унутрашњу динамику. Јер, прошлост цивилизација, како је то убедљиво срочио Бродел, „samo je povijest neprestanih prijenosa iz jedne civilizacije u drugu tijekom stoljeća, a da one ipak nisu izgubile svoje posebnosti ni svoje izvornosti. [...] Svaka je civilizacija tako bila potresena u svojim strukturama, ili jest potresena ili će to biti [...] Nijedna civilizacija ne živi bez vlastita kretanja, svaka se obogaćuje razmjenama, šokovima koje izazivaju plodonosna susjedstva” (Braudel 1990: 41, 43). Тај став своју снагу постиже понајвише у оном историјском моменту када се мења цивилизацијска парадигма у Европи, као претекст и као позадина Андрићеве приче о конзулским временима у Босни. Истини за вољу, како опет лепо увиђа Бродел, историјско кретање је омогућило цивилизацијску легитимацију ислама: „Tako je islam nezamisliv bez kretanja svojih karavana kroz prostrana ‘mora bez vode’, pustinje i stepe svog prostora, nezamisliv bez plovidaba po Sredozemlju i preko Indijskog oceana do Malake i do Kine” (Braudel 1990: 43). Но, ислам у Босни је, бар према наративним сведочењима самог Андрића, уведен силом и оружјем доминантне културне и друштвене групе – Турака.

У Андрићевом наративном свету, који своју вероватност и легитимитет црпи из историје, цивилизацијска кретања и освајачки походи условљавају сусрете, укрштања, али и сукобе и наметања одређених културних образаца. Овде је значајно напоменути важан културолошки призив који у роману имају појмови Левант или Исток. Иако западног човека асоцирају на спору и незнатну историјску покретљивост, па и застарео друштвени и државни концепт, Левант и Исток подразумевају снажан укрштај цивилизација, хибридне идентитете, стална културолошка превирања и перманентно мењање културног облика заједница и народа који на том простору живе. Такво специфично културолошко шаренило Леванта најбоље ће се видети у историји након завршетка османске превласти. Управо захваљујући историјским кретањима и ратним освајањима, као и конверзији, становништво Травника, града који је фикционални узорак културолошке стварности Босне и интензивних културних струјања на простору Леванта, и почетком XIX века јесте

мултикултурално. На примеру културне панораме Босне почетком XIX века, какву пред нама шири Андрић у романескној форми, испоставља се верном савремена теоријска визура мултикултуралности Волфганга Велша, према којој постоји опасност да овакав друштвени концепт увек може поћи у непожељном правцу, ка „regresivnim tendencijama koje pozivanjem na kulturni identitet (konstrukciju najčešće preuzetu iz neke davnašnje imaginacije), vode u getoizaciju i kulturni fundamentalizam. Tako teret nasleđenog zastarelog shvatanja kulture izbija u prvi plan. Kulture načelno shvaćene kao autonomne i kao sfere *ne mogu* se međusobno razumeti, one se moraju – po logici ovog shvatanja – ograditi međusobno, moraju ignorisati, ne uspevati da se priznaju, međusobno se klevetati i boriti. To je promućurno izrazio Herder rekavši da se sfere ovog tipa jedino mogu ‘međusobno sudariti’, i da je njihovo odbijanje drugih kultura uslov njihove sreće” (Velš 2001: 74–75). Мултикултуралност у Андрићевом визији Босне, међутим, није само социолошки конструкт, већ феномен као такав, затечено стање ствари у једном друштву које је до хронотопа приповедања већ преживело унутрашњу генезу. Мултикултурална хетерогеност се овде заснива на наметнутој и тескобној историјској коегзистенцији више хомогених и добро разграничених културних кругова, који се никада суштински нису разумели ни прешли егзистенцијалне границе иако су у перманентном додиру и сусрету. Мултикултура периферије Османског царства, каква је била Босна, претпоставља плурализам конфесионалних, етничких и политичких заједница. Преплићу се и сукобљавају хришћанска, јудејска и исламска цивилизација, а унутар њих муслимански, православни, јеврејски и католички културни и друштвени круг. Специфичност суживота ових заједница у травничко-босанском културном подручју, међутим, открива се у отвореном или прикривеном вишевековном антагонизму, а не у добровољној и експлицитној интеркултурној размени. У ком степену је до интеркултурних и интердуховних прожимања дошло, показале тек новија историја.

Евидентно је да у таквој мултикултуралној заједници у први план долази конфесија (која је негде поистовећена са народношћу), као суштинско одређење идентитета мањих заједница у оквиру веће, док су различитости историјска препрека у комуникацији са другима. Плурализам и разлике се све време одржавају, врло су очите и културолошке су природе. Појединци и колективи су одређени појмовима као што су наслеђе, конфесија, језик, историја. Поистовећивање се врши са културним групама, племеном, етносом, верском заједницом, државом и на најширем нивоу – цивилизацијом. Историјски императив вештачке коегзистенције различитих култура на простору Босне пре и у време Андрићеве приче о конзулским временима је нетолеранција и предрасуде према припадницима друге културе. Травник и Босна су „буре барута“, јер у тој вароши „tinja vatra, tinja na mnogo mjesta. Ne vidi se, jer je ljudi nose u sebi, ali će jednog dana buknuti i zahvatiće krive i nevine“ (Andrić 1964: 408). Многе културе су у том погледу, из визуре нашег, савременог духа епохе, на ниском историјском ступњу јер се налазе под вишевековном опсадом доминантне муслиманске културе – Турака и домаћих

муслимана – културе која културни развој других кругова перманентно онемогућава, а и сама не подлеже културном прогресу, због чега омогућава хибернацију премодерног цивилизацијског стадијума. Андрић такав историјски узус на више места сведочи и у докторској дисертацији, истичући, притом, да је заосталост раје најочигледнија:

Можда више него притисак, корупција и јавашлук турских власти, културно уздицање раје спречавали су нетрпељивост и необично конзервативан дух домаћег муслиманског елемента. Он се не само борио против реформи које је, на наваљивање европских сила у XIX столећу, Порта почела да заводи у Босни, већ је, штавише – и то не потпуно без разлога – у свакој културној тековини раје, као и у свакој новини уопште, видео тежњу за променом постојећег поретка и у исто време опасност за своја права и привилегије. (Андрић 1997: 56)

Као и у дисертацији, тако и у *Травничкој хроници*, домаћи Турци демонстрирају власт и моћ, онемогућавају раји било какву могућност конституисања културне самослободе и самосвести. Тиме уједно показују страх од промене постојећег поретка, па и по цену културног и цивилизацијског заостатка од осталог света, на шта у роману конзулу Давилу указује Ибрахим-паша:

Samo vidite, plemeniti prijatelju, gde živimo i sa kim ja imam da se rvem i nosim. Krdom divljih bivola čovek bi lakše upravljao nego ovim bosanskim begovima i ajanima. To je divlje, divlje, divlje i nerazumno, grubo i prosto a osetljivo i nadmeno, svojeglavo a prazne glave. Verujte mi kad vam kažem, ovi Bosanci nit imaju osećanja časti u srcu ni pameti u glavi. Oni se takmiče u međusobnim svađama i podvalama, i to je jedino što znaju i umeju. (Andrić 1964: 190)

Застрашивање и разметање влашћу и силом босанских Турака и домаћих муслимана у Травнику јавља се као консеквенца усађеног страха за сопствени положај услед великих промена светског поретка крајем XVIII и почетком XIX века. Оне су биле бројне и радикалне, а одјекнуле су и у травничкој средини. Тај страх, код домаћих муслимана присутан још од XVI века, никада није заиста био потиснут. Тако су се стекли услови да стрепња и бес ескалирају у време Првог српског устанка, у роману интензивније са поновним немирима у Србији на пролеће 1809. године. Културолошке трзавице између већ дуго нетрпељивих и конфронтираних културних кругова прерастају у отворени политички сукоб.

U stvari, to je bio nastavak lanjske uzbune koja nije nikad ni prestajala potpuno, nego je tinjala pod muklim ćutanjem i čekala zgodan povod da ponovo bukne. Bes rulje bio je ovoga puta uperen protiv Srba koji su pohvatani po raznim krajevima Bosne i dovedeni u Travnik, pod sumnjom da su održavali veze sa pobunjenicima u Srbiji i spremali sličan ustanak i u Bosni. Ali isto toliko i protiv osmanlijskih vlasti, koje su optuživane zbog slabosti, podmitljivosti i izdaje. Osećajući jasno da ih ovaj ustanak u Srbiji ugrožava u onome što im je najdraže i najbliže i da ih ovaj vezir, kao i sve Osmanlije, ne brani kako bi trebalo, a da sami nemaju više snage i volje da se brane, bosanski imućniji Turci su padali u onu nezdravu razdražljivost jedne ugrožene klase i svetili se za sve to pustom samovoljom i jalovim svirepostima. (Andrić 1964: 272)

Ако, у покушају да боље разумемо нетрпељивост етничких и културних заједница, са Андрићем зађемо мало дубље у прошлост, уочићемо да велики део босанског становништва који је припадао хришћанском верском покрету богумилству није имао упориште ни у једном верском или политичком центру моћи, попут православаца или римокатолика. Зато су богумили били лако подложни турском културном утицају и прелазили су у ислам или у католичку веру мада и насилним путем. То је у прво време било политичко питање, бар како Андрић тврди у својој дисертацији:

Код босанске властеле – без обзира на многе обичаје и тековине које је усвојила – осећање припадности великој целини хришћанског Запада није било довољно развијено; штавише, своје приклањање час насртљивцу са Истока, час хришћанском Западу она је сматрала као питање тактике у борби за очување земаљског поседа и духовне самосталности. На другом месту већ је поменуто да је католичанство, а заједно са њим и западна култура, у Босну доведено углавном посредством мађарског оружја. То је значило политику превласти туђинске, стране силе уз коју се, у случају нужде, додуше могло за тренутак пристати, али против које се, када се укаже прилика, у свако доба могла позвати у помоћ и нека туђинска сила. (Андрић 1997: 25)

Из тога произлази да важан аспект културне слике Босне током средњовековне и нововековне историје чини насилно увођење културних модела који ће културно и историјски модификовати један део босанског становништва. У том процесу Андрић види јединствену друштвену и културну историју ових простора.

Од одлучујућег значаја је то да је Босну, у најкритичнијем тренутку њеног духовног развоја, у доба када је превирање духовних снага достигло врхунац, освојио један азијатски ратнички народ чије су друштвене институције и обичаји значили негацију сваке хришћанске културе и чија је вера – настала под другим климатским и друштвеним условима и неподесна за свако прилагођавање – прекинула духовни живот земље, изобличила га и од тог живота начинила нешто сасвим особено. [...] Босна се, као и Србија, у тренутку најезде налазила „у стању прелаза који у животу сваке нације чини један од најважнијих ступњева, из оног што је преузето од тамних почетака, што је патријархално, локално ограничено, у законит поредак ствари, обликован из духовне свести и у складу са општим развојем људског рода. (Андрић 1997: 29)

Дакле, један транзициони духовно-историјски моменат Турци прекидају својим освајањима и чине радикални прекид са још недовољно конституисаном традицијом. Као једна од последица таквог – фундаменталног – раскида, јавља се феномен *конверзије* или *преобраћења* дела хришћанског живља у ислам. Размишљајући о историјској позицији тих конвертитета, то јест домаћих муслимана, Андрић без икаквих стереотипа и предрасуда антиципира коцепт транскултуралности који важи са културно хетерогене савремене заједнице које су превазишле традиционалне културне моделе. Андрић историчар жели да покаже да је транскултурни модел који се односи на једну групу босанског становништва заправо акултуралан и по својој природи насилан.

У овом одлучујућем тренутку тај важни процес нагло је прекинут. Уместо тога почела је најезда једног освајачког народа, туђег по вери, духу и раси. Замршеност је постала још већа и због тога што је онај део народа који се налазио на вишем ступњу и био имућнији прихватио веру нападача да би сачувао свој посед. Тако се догодило да је посред јужнословенских земаља повучена линија која је, без обзира на снажне флукуације, углавном ишла Дунавом, Савом, Уном, Динарским планинама. Тај зид раздвајања поделио је српско-хрватски расни и језички комплекс у два дела, а његова сенка, у којој се одвијала језовита историја у трајању од четири столећа, морала је на рубовима са обе стране као терет да притискује до у далеку будућност. (Андрић 1997: 30)

Феномен транскултуралности подразумева континуирану изложеност културним утицајима на макронивоу уже и шире друштвене заједнице и микронивоу индивидуе, што формира нови, хибридни идентитет и хибридну културу. Тако су темељни транскултурални процеси у складу са линијом раздвајања „српског и хрватског расног и језичког ентитета на два дела“ – покатоличавање или исламизација – као изрази историјске хегемоније доминантнијих културних кругова и цивилизација, Аустроугарског и Османског царства, прерасли у акултурацију и допринели формирању хибридног идентитета заједница у Босни.

После пада Јајца (1528) исламизација напредује безобзирно и брзо. Пред крај XVI столећа она је коначно спроведена. [...] Целокупна ситуација створена најездом Турака, као комплекс узajамно повезаних психолошких и материјалних чињеница, ставила је босанско племство у целокупну поседничку класу пред следећу делиму: или у својим рукама задржати земљу и власт и на тај начин стећи приступ до свих достојанстава у новом царству, или све изгубити и постати *раја* без права и поседа. Ко је желео трајно да сачува посед и позицију власти везану за посед, а заједно с тим и привилегије, морао је на крају прећи на ислам. (Андрић 1997: 31–32)

На изванредан начин, таквим научно поткрепљеним сведочанством у дисертацији Андрић предочава грубу историјску инверзију, штавише, деформацију процеса као што је транскултурност. С тим у вези је и насилна транскултурна појава коју уводи доминантна култура, а која се зове данак у крви („ацами-оглан“). Као још једна од „институција коју је освајач донео са собом и коју је наметнуо поробљеној земљи, а која је за исламизацију, па према томе и за духовни живот Босне, била од великог значаја“ (Андрић 1997: 35), данак у крви ће бити предмет Андрићеве подробније литерарне обраде у роману *На Дрини ћуприја*. На тај начин, културолошку специфичност једног историјског модела представља добровољни или насилни прелазак, преображај из домена маргине, који под османском хегемонијом репрезентују хришћани, то јест раја, у домен средишта, који репрезентују муслимани. Тиме долази до специфичне хибридизације националног и верског идентитета, културолошког конфликта унутар личности током једне или више генерације преобраћеника. На нашем терену, на простору Босне и Херцеговине и Санцака, показало се да је кроз историјски ход, путем сузбијања и заборављава,

дошло до кристализације идентитета, при чему је преобраћеник своју нову културолошку парадигму јавно присвојио као темељ изградње јединог могућег идентитета, чиме је реализована акултурација.

Нова културна и цивилизацијска парадигма, која је у случају Босне исламска и феудална, подразумевала је супериорност једне освајачке и субординираност освојених заједница. Такву муслиманску визуру констелација моћи и утицаја Андрић сугерише и у дисертацији: „Већ по основним схватањима ислама, а још више по начину на који су се она у пракси спроводила, раја је неизбежно морала dospети у привредно потчињен и зависан положај“ (Андрић 1997: 44). Поред тога је, како Андрић вели:

[...] Босна за време прве половине турске владавине била или ратиште или је у најмању руку служила као позадина у којој су се прикупљале трупе и одакле се кретало у велике, успешне освајачке походе на Мађарску. Под овим условима лако се може објаснити што је раја, поред великих редовних пореза и давања у природи и поред кулучења, морала да подноси знатне жртве, колико због захтева рата, толико и због војне самовоље. (Андрић 1997: 43)

Феудални, друштвени, па и разлози присилне исламизације иницирали су културну и егзистенцијалну гетоизацију једне заједнице у новоствореној мултикултуралној средини. Након опресивног деловања Турака на освојеним просторима, хришћани су почели да напуштају своје домове у равници и да се повлаче у планине, што је у историјском погледу имало далекосежне културне последице.

Отуда је настало оно карактеристично груписање становништва које и данас још запажамо у Босни. Ова све јача изолација и онако већ изолованог становништва, и ово све веће удаљавање од јавних друмова и средишта културе није могло да остане без последица по културни и морални развој хришћанства. Они хришћани који су живели по градовима и бавили се трговином и занатством, налазили су у постојећим законима муслиманског поретка препреку за сваки напредак, а остајали су и без довољно заштите за стечену имовину. (Андрић 1997: 43–44)

Дубље културолошке неправде и трзавице, али и историјску улогу раје у причи о господару и кмету посведочиће Сулејман-паша Скопљак, као пример *par excellence* ратоборног потурчењака. Према турском разумевању историјских прилика, феудални поредак је оно дуготрајно духовно стање у историји, које је постало свевремено, вечно садашње:

Nama je Bog, slava mu i čast, dao dvije stvari: da imamo zemlju i da dijelimo pravdu. E, sad ti podvij noge na šiljetu a pusti neke poturice i golaće da sude, pa se ne brini kako će ti se kmeti pobuniti. Kmetovo je da radi a agino da ga pazi, jer i travka treba i rosu i kosu. Ne ide jedno bez drugog. (Andrić 1964: 285–286)

Духовно-историјска и културолошка визура хришћанске заједнице сигурно да је дијаметрално различита. Раја, која је припадала хришћанској заједници, после освајања је постала обесправљен и континуирано угњетаван

слој босанског становништва, чиме је стекла све услове за културну и духовну изолацију и митотворну историјску интроспекцију. Временом губећи есенцију историјске самосвести и аутохтоно етнопсихолошко самоподсећање, менталитет раје је током вишевековне окупације почео да личи на онај који је показивао освајач.

Оградивши се бедемом религије, строгим обичајима и посебним, суровим и без икаквих прохтева вођеним животом, раја се отела испод непосредног утицаја турске власти, и утолико је и тачно да се турски уплив „само површински такао” раје. Посредни утицај турског законодавства и турске управе био је, међутим, изванредно силан и једнако негативан како у материјалном тако и у духовном погледу. (Андрић 1997: 64)

На плану историје дугог трајања, која подразумева неприметне процесе и промене и спору динамику, утицај доминантне, турске културе итекако је био присутан и међу хришћанским становништвом. Андрићев, историософски и литерарни, експлицитни или имплицитни став о том утицају, међутим, како у дисертацији, тако и у *Травничкој хроници*, доследно је негативан, јер инсистира на свеукупном уназађивању живота једног друштва. А привредна, војна и културна слабост Османског царства се најбоље показује у све већим притисцима доминантне друштвене групе на освојено немуслиманско становништво. Такво стање подразумева и јасну подвојеност и отворен антагонизам културних заједница на том простору. На темељу таквих односа Андрићев приповедач изводи мудар маневар духовног профила народа у Босни, који је, с једне стране, непослушан према своме господару јер се затвара у себе, а који, пак, с друге, услед потребе за бар минималним побољшањем властитог тешког положаја, полако усваја оне лоше аспекте понашања свог господара.

Каже се, раја се odmetnula, раја је neposlušna и nevaljala. Jeste. Ali треба znати да раја не дише својом душом, него слуша дах господара. То ви добро znате. Uvijek се gospoda прво iskvare, а раја само прихвати. А кад се једном раја отме и pohapsи, иди слободно па тражи другу, јер од те нема више ништа. (Andrić 1964: 285)

Таква психолошка и антрополошка ситуација, без обзира на унутрашњу динамику, остаће на снази све до данас. Тако се у новијој историји међу хришћанском рајом и формира карактеристична етнопсихолошка и културолошка самопројекција, која је нужно критичка, јер портрет освојеног умногоне подсећа на физиономију освајача. Имајући у виду сведочанства и изворе различитих истраживача, Андрић у дисертацији подвлачи негативност османског утицаја по остали живаљ на простору Босне. „Сви истраживачи Босне и њене прошлости, како српско-хрватски тако и страни, сагласни су у томе (и сви они то мање или више истичу) да је утицај владавине био апсолутно негативан“ (Андрић 1997: 64). У доследно неострашћеној и неиндоктринираној представи историјске и културне стварности у Босни под Османлијама, према Палавестри, огледа се Андрићево правоверно и ангажовано потраживање историјске истине која би била духовна срж једне културе, али и пожељно културноисторијско деловање једног изразитог интелектуалца модерног доба.

Отуда инсистирање на турском утицају на спољашњи и унутрашњи лик народа на просторима Босне:

Он је друкчије оцртао културну двострукост Балкана. Историјско проклетство прелама се у судбинама и душама сваког појединца; сви, било велики, било мали, изложени су истом, разорном насиљу историје. Турско у његовим приповеткама и романима није пуки декор за универзалну драму егзистенције, већ сама та драма, осветљена изнутра. Турско је извор свеколиког очајања хришћанског Балкана, као што је прародитељски грех био почетак библијског мита о изгубљеном рају. Ту је сажето језгро трагичног балканског архетипа о тамном вилајету, где је свака одлука погрешна: ако узмеш, покајаћеш се; ако не узмеш, покајаћеш се. (Палавестра 1991: 79)

Уназађивање целокупног живота током вишевековне турске владавине имлицитно је потцртано и у роману *Травничка хроника*, највећма из угла гледања француског и аустријског конзула и странаца са Запада који су се у Босни обрели у време осетног пада турске моћи. Наиме, Андрићевом приповедачу су из тих разлога често потребни странци, они који нису историјски део мултикултуралне заједнице у којој су се привремено нашли и који ће из објективнијег аспекта моћи да сагледају културно-историјску ситуацију у Босни. Сваки од конзула и њихове породице и пратње има своју визију босанског хронотопа, али углавном сви они примећују огромни цивилизацијски раскорак који постоји између дела света из којег потичу и дела света у којем су са својим конзулатима настањени. Можда више од конзула Давила, који се у својој малодушности повија под тешким бременом конзулског позива и саживљава са духовном климом заосталог подручја, иако његова перспектива посматрања догађаја остаје цивилизацијски једнозначна и уска, млади француски преводилац Дефозе је онај странац из просвећеног дела света који ће као образован човек разумети прилике на западном Балкану. У покушају упознавања, уживљавања, али и рационалне ретроспекције историје босанских крајева, Дефозе ће на валидан, али никако површан и једностран начин, коментарисати културни простор и културну свест људи са Леванта. Властита сазнања Дефозе ће проверити са фратром Јулијаном, са којим ће констатовати на који начин дуга историја детерминише антрополошку, културолошку и социолошку слику једног хронотопа:

Обојца су се slagali да је живот у Bosni необично тежак и narod svih vera bedan i zaostao u svakom pogledu. Tražeći razloge i objašnjenja tome stanju, fratar je sve svodio na tursku vladavinu i tvrdio da nikakvog boljitka ne može da bude dok se ove zemlje ne oslobode turske sile i dok tursku vlast ne zameni hrišćanska. Defose nije hteo da se zadovolji tim tumačenjem, nego je tražio razloge i u hrišćanima samima. Turska vladavina stvorila je, tvrdio je on, kod svojih hrišćanskih podanika izvesne karakteristične osobine, kao pritvorstvo, upornost, nepoverenje, lenost misli i strah od svake novine i svakog rada i pokreta. Te osobine, nastale u stolećima nejednake borbe i stalne odbrane, prešle su u prirodu ovdašnjeg čoveka i postale trajne crte njegovog karaktera. Nastale od nužde i pod pritiskom, one su danas, i biće i ubuduće, velika prepreka napretku, rđavo nasleđe teške prošlosti i krupne mane koje bi trebalo iskoreniti. (Andrić 1964: 240)

На примеру наведеног одломка ваља се присетити Хердеровог става о томе да неједнакост људи није природна датост, већ друштвено-историјски условљено стање, које иницира преображај особина и менталитета потчињеног народа:

[...] неједнакост људи по природи није тако велика као што то постаје васпитањем, како то показују особине једног истог народа под његовим разноликим врстама владавине. За кратко време, и најплеменитији народ под јармом деспотизма губи своју племенитост [...] Дакле, све владавине људи настале су само из нужде и ради те не-престане нужде. (Хердер 2012: 132–133)

Испоставља да, иако наизглед непомична, дуга историја Османског царства у Босни подразумева низ врло живих, готово еруптивних историјских и културних микроструктура. Њих граде затегнути односи између припадника различитих конфесија, који се услед дуготрајно мучног суживота карактерно мењају. Расветљавањем таквих релација унутар царства, интелектуално живахни Дефозе разобличава духовно-историјске везе између периферије и светских центара моћи, истичући и да је организација живота на периферији условљена одлукама и сфером утицаја тих центара. Млади тумач своје гледиште темељи на просветитељској платформи моћних историјских сила у XVIII веку, каква је била Француска, која појам цивилизације супроставља примитивним друштвима. Сам Дефозе је, попут Давила, припадао једном културном обрасцу, заговорник је идеја прогреса и вредности просвећене Европе, али је, насупрот Давилу, „*bio čovek novog pokoljenja, iz 'animaliziranog naraštaja'*“, *kako su govorili Davilovi vršnjaci*. То је, *dakle, plod Revolucije, slobodni građanin, novi čovek*“, који се, у Давиловој перцепцији, попут свих припадника Дефозеове генерације, „*začinju u veličini i moralnoj čistoći, ali rađaju čudovišta*“ (Andrić 1964: 66).

Са таквим протагонистима-посматрачима/коментаторима Андрић уводи неколико визура и доживљаја босанског и турског културног простора које може формирати човек потекао из друге развијеније цивилизације, чиме подстиче плурализацију историјске истине о културолошкој слици Босне. Међутим, цивилизација из Дефозеове и Давилове перспективе представља онај облик вишег степена друштвеног и културног развоја који је настао после епоха дивљаштва и варварства, што је еклатантна историјска истина модерног доба. Премда дуже међу светом у Босни, са чијим је историјским и психолошким искуством успео да се саживи, Давил остаје при егоцентричној и птоломејској концепцији цивилизација, чиме верификује један историософски континуитет готово свих (понајвише развијених) култура и цивилизација, утемељен на томе да „*свака цивилизација види себе као центар света и своју историју пише као централну драму људске историје*. То, можда, чак више важи за Запад него за друге културе“ (Хантингтон 2000: 59). Давил зато не-престано потхрањује своје унутрашње незадовољство приликама у Травнику, упорно претпостављајући своју цивилизацију у којој се нашао. Дефозе ће ту цивилизацију ванредно политички и културолошки илустровати:

Kako je moguće, [...] da se ova zemlja smiri i sredi i da primi bar onoliko civilizacije koliko njeni najbliži susedi imaju, kad je narod u njoj podvojen kao nigde u Evropi? Četiri vere žive na ovom uskom, brdovitom i oskudnom komadiću zemlje. Svaka od njih je isključiva i strogo odvojena od ostalih. Svi živite pod jednim nebom i od iste zemlje, ali svaka od te četiri grupe ima središte svoga duhovnog života daleko, u tuđem свету, u Rimu, u Moskvi, u Carigradu, Meki, Jerusalimu ili sam bog zna gde, samo ne onde gde se rađa i umire. I svaka od njih smatra da su njeno dobro i njena korist uslovljeni štetom i nazatkom svake od tri ostale vere, a da njihov napredak može biti samo na njenu štetu. I svaka od njih je od nestrpljivosti načinila najveću vrlinu i svaka očekuje spasenje odnekud spolja, i svaka od protivnog pravca. (Andrić 1964: 240–241)

Разлог свеукупне заосталости Андрић проналази у отпору које сваки културни круг из својих разлога пружа према новинама цивилизоване Европе, као што је, на пример, изградња саобраћајница. Турци зато што „svaka саобраћајна veza sa хришћанским иностранством значи исто што и отварати vrata непријатељском uticaju, omogućivati mu uticaj na raju i угрожавати tursku prevlast“ (Andrić 1964: 74); а део хришћанске раје да би контакта са Турцима било што мање, па и по цену да се путеви никада се саграде (Andrić 1964: 73). Будући да све те чиниоце узима у обзир, Дефозе успева да компетентно и валидно сагледа цивилизацијски ниво мултикултуралне Босне почетком XIX века. Културна слика се, према тим увидима, заснива на изолацији, непрекидној мржњи и антагонизму културних заједница које деле исти простор, али и на негативном наслеђу који доминатна друштвена група преноси на остале. Стога, он с пуним правом заговара модернизацију како у материјалној, тако и у духовној организацији живота хришћана како би заиста умели да уживају све привилегије слободе:

Vi vidite da je narod u Bosni podeljen na tri ili čak na četiri vere, podeljene i zakrvljene među sobom, a svi zajedno odvojeni neprelaznim zidom od Evrope, to jest od sveta i života. Pazite da na vama, fratrima, ne ostane istorijski greh da to niste shvatili i da ste svoj narod vodili u pogrešnom pravcu i da ga niste na vreme pripremili za ono što ga neminovno čeka. Među хришћанима Turske Carevine se često, i sve češće, чују glasovi o slobodi i oslobodeњу. I zaista, jednog dana će i u ove krajeve morati doći sloboda. Ali davno je rečeno da slobodu nije dovoljno steći, nego je mnogo važnije postati dostojan slobode. Bez savremenijeg vaspitanja i slobodoumnijih shvatanja, neće vam ništa pomoći što ćete se osloboditi osmanlijske vlasti. (Andrić 1964: 298)

Иако заговорник секуларног уређења друштвених и државних односа, Дефозе романтичарски инсистира на болном и мукотрпном изласку угњетаваног народа из љуштуре „злог господара“ и на ослобађању од назадних порива самоочувања и културних предрасуда, стечених горком историјом, зарад достизања истински аутентичног лика модерног друштва и уздизања за истинску слободу. С друге стране, међутим, у његовом ставу се крије интенција цивилизованих народа Европе да те „дивље народе“ просвете, односно да их на свој цивилизацијски начин преведу у више друштвено стање, управо зато што су културно и цивилизацијски супериорнији. Код Дефозе је то идеалистички концепт мирољубивог и образовног пута унапређивања

квалитета живота, мада су просветитељски (колонијални) подухвати цивилизованих друштава, бар како историја бележи, углавном били агресивни и принудни. Такав концепт је у својој суштини парадоксалан. С тим у вези, намеће се недоумица у вези са цивилизацијском и културном хијерархијом господара малих народа који, и према традиционалном турском, и према просветитељском француском концепту, увек треба да имају некога ко ће њима владати и који ће их друштвено-историјски усмеравати. Питање је само који је „господар“ бољи, односно чији ће тас претегнути на историјској ваги моћи, и који ће далекосежније наметнути свој језик, веру и обичаје вазда културно запостављеним и непросвећеним заједницама.

Зато на примеру колективног непостојања воље да се било какав облик досадашњег живота унапреди и иновира испоставља се тачном констатација Емила Сиорана о слабој покретљивости народа схваћеног као масе која је приморана да бира између садашњих и будућих невоља. Отуда њено подозрење према новитетима који им се намећу са доласком конзула као представницима надолazeће светске силе. Јер: „*promirene sa onim nevoljama koje podnose, one nemaju nikakve koristi od toga da nepromišljeno krenu u susret drugim, nepoznatim ali sigurnim nevoljama*“ (Sioran 1987: 15). Народи који из историјске самосталности и суверености, макар она била на најнижем цивилизацијском ступњу (што се пак не може тврдити за самосталну средњовековну Србију и Босну), прелазе у трајно стање дубоке материјалне и духовне зависности, одабирају експлицитну затвореност и одбојност према било каквим страним утицајима, иако на дужим историјским стазама ти утицаји хватају корена и итекако се у модификованом облику задржавају у навикама, менталитету и обичајима потчињеног народа. Вековима изложени угњетавању једног господара, такви народи ће у моменту одабира нових културних модела, што је за њих још једно непознато зло, свесно се одлучити за оно познато. У случају заједница у Босни у роману *Травничка хроника* то значи свесну затвореност за било какву иновацију не само код домаћег муслиманског становништва, већ и код хронично застрашене раје.

С друге стране, међутим, млади Дефозе јасно увиђа да је потлачени народ силом прилика попримио особине свога тлачитеља које подстичу колективну затвореност и скепсу према туђем, а и умногоме доприносе самосвести културних заједница и историјској одговорности њихових верских и политичких вођа.

U toku stoleća vaš se narod u mnogome toliko izjednačio sa svojim tlačiteljima da mu neće mnogo vredeti ako ga Turci jednog dana i napuste i ostave mu, pored njegovih rajinskih mana, i svoje poroke; lenost, netrpeljivost, duh nasilja i kult grube sile. To, u stvari, i ne bi bilo oslobođenje, jer ne biste bili dostojni slobode ni umeli da je uživate i, isto kao Turci, ne biste znali drugo do da robujete ili da druge porobljavate. Sumnje nema da će i vaša zemlja jednoga dana ući u evropski sklop, ali se može desiti da uđe podvojena i nasledno opterećena shvatanjima, navikama i nagonima kojih nigde više nema i koji će joj, kao aveti, sprečavati normalan razvitak i stvarati od nje nesavremeno čudovište i svačiji plen kao što je danas turski. A ovaj narod to ne zaslužuje. Vi vidite da nijedan narod, nijedna zemlja u Evropi ne zasnivaju svoj napredak na verskoj osnovi... (Andrić 1964: 298)

Андрић минуциозно и прозорљиво сугерише улогу социјалне и историјске стварности на дубинску промену аутентичног антрополошког и психолошког профила једне заједнице, али и на који начин се у складу са новостеченим особинама та заједница историјски и културно самоодређује и поставља у цивилизацијски контекст. Социо-културне и политичко-историјске околности тако подстичу промену менталитета и етно карактеристика потчињених заједница, као што открива антрополог Бојан Јовановић:

За разлику од карактера који се као дубља одредница психичког идентитета не мења или се поједине црте тешко мењају, менталитет би у овом контексту био променљив и завистан од социо-културних фактора који утичу на његово обликовање и одржавање. [...] Претпоставке менталитета нису дубински дате, односно генетски својствене некој заједници, етничкој групи, народу или нацији, већ су резултат њиховог дотадашњег културног и друштвеног постојања. (Јовановић 1991: 9)

Тако је и са новостеченим особинама потлачених појединаца и колектива у Босни, као што су лењост, нетрпељивост, ксенофобија, дефетизам, дух силе и насиља, које учествују у формирању њиховог менталитета. Заступајући конзервативне ставове, такве особине фра Јулијан брани из разлога негативне транскulturације која би прерасла у акултурацију, а што је дубље политичко и историјско питање:

Eh, lako je vama govoriti o potrebi materijalnog napretka, i o zdravim uticajima, i kineskoj ukočenosti, ali da smo mi bili manje kruti i otvarali vrata raznim „zdravim uticajima“ danas bi se moji parohijani Pero i Anto zvali Mujo i Huso. (Andrić 1964: 241)

Преношење одређених културолошких законитости, особина и навика једне заједнице на другу, која у Андрићевом случају значи и деформацију менталитета и карактеристика једне заједнице под утицајем друге, легитимна је последица дугорочног живота у мултикултуралним срединама, каква је Босна у време Андрићеве приче. Управо зато што је препознат међу странцима, културни и духовни профил једног или више колектива мора бити историјска чињеница у односу према којој своје деловање усмерава модерна европска цивилизација. Она се, међутим, према свему томе поставља са извесном дистанцом, будући да Босну која припада немирном Балкану сматра периферијом Европе, али и периферијом Османског царства и делом цивилизацијски инфериорног Истока и трећег света. Босна је одраз Леванта и, као таква, за Европљане, попут Давила, Дефозеа, Давне или фон Митерера оно мрачно, мистично, подмукло, опасно друго, у којем ништа није онако као што изгледа. Са таквим ставом према културама у Босни и европски културни круг се ограђује од могућности истинске и плодне интеркултурне размене. Тиме имплицитно показује да се једини пут утицаја и процеса модернизације заједница на огољеној борби око политичке преминације над овом Андрићевом периферијом Европе и Османске империје, а која подразумева насилну и ауторитарну културну политику. Андрићев роман *На Дрини ћуприја* ће тај пробој европског утицаја, у облику аустроугарске управе над Босном и

Херцеговином (1878–1918), Анексије (1908) и његове културолошке конвенције, и верификовати.

Међутим, Дефозе, услед стечених увида током боравка у Травнику, али и помног слушања о историјским искуствима припадника различитих културних кругова, у једном моменту износи аутосубверзивну констатацију према отвореном заступању модерне просветитељске цивилизацијске парадигме у срединама као што је Босна. Његова недоумица се темељи на сазнању суштинске немогућности радикалних промена културног обрасца специфичних културних заједница, какве су на простору Босне, и то агресивним културолошким утицајем, без обзира на најбоље намере појединца. Јер, таквом политиком цивилизовани свет реализује једносмерну транскултурацију и за домаће становништво тако само демонстрира зло.

Ja se pitam šta bismo mi propovedali da živimo ovako kako žive ovdašnji hrišćani već tri stoleća. Ni zemlja ni nebo ne bi imali dovoljno čudesa za naš verski arsenal u borbi sa osvajačem Turčinom. Verujte, kad gledam i slušam ovaj svet, ja se sve više uveravam koliko grešimo mi kad, osvajajući Evropu, zemlju za zemljom, želimo da svuda unesemo svoja shvatanja, svoje strogo i isključivo razumne načine života i vladanja. Sve mi više to izgleda jedan nesavladiv i bezuman napor, jer je besmisleno hteti otklanjati zloupotrebe i predrasude kad se nema snage ni mogućnosti otkloniti uzroke koji su ih izazvali i stvorili. (Andrić 1964: 75–76)

Да је историјска и цивилизацијска превага једног од господара, која носи и радикалну промену културног обрасца, дискутабилно и деликатно питање, Андрићев приповедач сугерише у дијалогу између конзула Давила и Тахир-бега, везировог тефтедара. Наиме, нараторова намера ја да из турске перспективе укаже на дубинску противречност цивилизацијски напредне хришћанске Европе, која је током историје обременена трагичним и непрестаним ратовима између хришћанских сила, услед колонијалних и освајачких амбиција моћних култура и народа, а да се ти ратови погубно и далекосежно одражавају на појединце и колективе.

Obratite pažnju pa ćete videti da je tačno da gde god proširi hrišćanska Evropa svoju vlast, sa svojim običajima i uređenjima, tu dode i rat, međuhrišćanski rat. Tako je u Africi, tako u Americi, tako je u evropskim delovima Osmanlijskog Carstva koji su potpali pod neku hrišćansku državu. I ako bi se ikad, po volji sudbine, desilo da izgubimo ove krajeve i da ih osvoji neka hrišćanska zemlja, [...] sa njima bi bilo isto. Tako bi se možda moglo desiti da se, kroz sto ili dvesta godina, na ovom istom mestu gde vi i ja sada razgovaramo o mogućnosti tursko-hrišćanskog rata, kolju i krve među sobom hrišćani, oslobođeni ispod osmanlijskog gospodstva. (Andrić 1964: 335)

Слично становиште кроз призму историје дугог трајања хришћанске цивилизације пружиће владика Јаоникије, од Давила упитан за мишљење о престојехем рату између Наполеонове Француске и Александрове Русије 1812. године. „Hrišćanske se države biju između sebe, umesto da se slože i da zajednički porade da se ovoj nesreći jedanput učini kraj. I to tako traje već stolećima...“ (Andrić 1964: 341). Такав трагични усуд свих хришћана, како у Европи,

тако и на простору Андрићеве Босне, евидентан је и у модерној и савременој историји. Он указује на непомирљиве разлике и хроничне несугласице култура унутар исте цивилизације, које, као такве, у Босни од средњег века подлежу самоизолацији и послушности другим цивилизацијама.

Као светлу тачку у постојећој друштвеној констелацији Босне, Андрић и у дисертацији и у *Хроници* издваја фрањевачки ред. Ипак, како експлицитно у својој дисертацији наводи, четворовековни боравак Босне под турском влашћу умногоме је учествовао и на обликовање босанских фрањеваца, захваљујући чему су они постали „специфичан, посебан тип у фрањевачком реду и у целокупном свештенству католичке цркве“ (Андрић 1997: 73). Босански фрањевци су били једини истински културни прегаоци који су, сходно условима живота у земљи у којој су се нашли, ширили и продубљивали веру. Дакако да је тај мукотрпни посао утицао и на обликовање начина функционисања самог реда, али и психолошког профила оних који су га међу народом заступали:

Према је мисија фрањеваца у Босни почивала на борби против патаренства коју су они ревносно водили, они ипак нису могли да пригуше своје порекло, тако да у развијању своје делатности често показују особине које су веома сличне особинама њихових сународника, али противника у вери – наиме „добрих људи Бошњака“. Те специфичности: тежња за духовном независношћу, дух противљења, извесна искључивост и нетрпељивост према странцима, налазе речити израз углавном у односима са највишом црквеном влашћу и са католичким свештенством из других крајева. (Андрић 1997: 73)

Тако је и у хронотопу романа, где је приказано деловање неколико припадника фрањевачког реда: фра-Иве Јанковића, „ликара“ фра-Луке Дафинића, младог фра-Јулијана Пашалића. Ови свештеници су дубоко свесни положаја у којем се налазе народи у Босни и представљају ретке отресите појединце који разборито могу да осветле и на микронивоу сопственог културног круга предупреду дубоке културне аномалије под османском управом. Међутим, и њихови назори, као што је већ наведено, откривају зазор и скепсу једне заплашене, историјски обременене и егзистенцијално несигурне културне заједнице. Затвореност, као дубинско својство друштвених структура у Босни и као етнопсихолошку специфичност заједница, Андрић сугерише и у међухришћанским односима, где су дугорочно супростављени блиски културни обрасци. Овај аспект дубоког духовног неразумевања и искључивости, не само у Босни – где су најочигледније – него и у целом свету, Андрићев приповедач сугерише управо на деликатном плану исповедања вере. Тај парадокс ће приметити и разборита госпођа Давил током службе фра-Ива у фратарском манастиру:

Svi molimo isto, svi smo hrišćani i istog verovanja, ali su jazovi između ljudi veliki, mislila je žena, a pred očima joj jednako silovit i tvrdokoran pogled i oštar pokret ruke ovoga istog fra-Ive koji sada peva litanije. [...] Jeste, čovek zna da postoje ti jazovi i sve te protivnosti među ljudima, ali tek kada se krene u svet i kad ih oseti na sebi, on vidi koliko su stvarno velike i kako su teške i neprolazne. Kakve bi to molitve trebalo da budu pa da takvih molitava uopšte nema. Ali tu se njezina misao, uplašena i nemoćna, zaustavljala. I žena je tiho

šaputala, pridružujući i svoj nečujni glas jednolikom fratarskom romonu koji se vraćao kao talas i ponavljao: Ora pro nobis! (Andrić 1964: 262–263)

Посебно незахвалан и мукотрпан био је положај православног свештенства. О томе Андрић пише и у дисертацији и у *Хроници*.

Из малобројних записа појединих путника, који су у оно време путовали по Босни и по Србији, види се да је положај српско-православног свештенства био крајње тежак. Већ поменути Георгијевић наводи да српско-православни свештеници у Србији живе у великој беди, тако да су присиљени да по градовима продају дрва како би могли да опстану. У свом опису путовања из 1573. Герлах такође сведочи да српско-православно свештенство не располаже никаквим приходима, да живи веома бедно и несаобразно своме сталежу. (Андрић 1997: 96)

Андрић упућује на чињеницу да се након укидања Пећке патријаршије 1767. године и потпадања српске православне цркве под јурисдикцију патријарха у Цариграду ситуација за српски православни живаљ и свештенство нагло погоршала. За то су умногоме заслужне грчке владике које су, како Андрић експлицира, и у Босни и у Србији постале „бич за масе”.

Туђе по језику и духу, гледајући у своме епископском достојанству једино извор прихода, они не само да ништа нису учинили за духовни напредак епархије која им је била поверена, већ су у многим приликама наносили штету како у материјалном, тако и у моралним погледу, често радећи заједно са Турцима на штету хришћана. Од године 1766. до 1880, значи управо у stoleћу које је било толико богато новим идејама и културним подстицајима, они су српско-православно свештенство држали у сталној беди и на ниском ступњу образовања; такво кобно деловање владика један је од главних разлога што српско-православно свештенство у доба турске владавине није развијало никакву литерарну делатност, нити је дало икакав допринос култури који је био вредан помена. (Андрић 1997: 98)

Зато је православно свештенички ред и у роману о конзулским временима маргиналан и готово неприметан. Оличавају га грчки митрополит Калиник, у чијем карактеру Андрић сумира негативна искуства православног свештенства и становништва у Босни које је иницирало грчко свештенство крајем XVIII и почетком XIX века, мргудни и отресити владика Јоаникије, заплашени и ћутљиви јеромонах Пахомије, који је осплуживао травничку цркву. Као и православна раја, тако и њено свештенство својим ставом демонстрирају маргинализовану, осиромашену и обесправљену културну заједницу која се повлачи у себе и свима се склања. Понајвише у време Првог српског устанка који се одвијао источно од Дрине, управо у периоду конзуловања француског дипломате, када је сав бес и јарам турског елемента био уперен на Србе православце.

У XIX stoleћу, у време руских ратова против Турака као и за време устанка у Србији и борби у Црној Гори, сва сила турских прогона била је усмерена против српско-православног дела становништва и његовог свештенства, пошто су их турске власти сматрале природним савезницима својих побуњеника или зараћених једномишљеника у вери. (Андрић 1997: 98)

Значајан културни круг у хронотопу Андрићеве *Хронике* припада јеврејској заједници, чије је присуство у Травнику последица њихових специфичних миграција. Овај колектив током борака у Босни доживљава различите микро потресе и, наизглед, незнатне, а заправо суштинске промене властитог обрасца културе. У Андрићевом причу Јевреји једном унутрашњом динамиком доприносе валидној илустрацији културне слике Травника. Њихове миграције из Андалузије у Босну у XV веку, али и тренутни политичко-историјски статус унутрашњим монологом открива Саломон Атијас, припадник најстарије јеврејске породице у Травнику:

Nas je, evo, bacio na Istok [братоубилачки вихор у Андалузији], a život na Istoku nije za nas lak ni blagosloven, i što čovek dalje ide i bliže se primiće sunčevom rođaju, sve je gore, jer je zemlja sve mlađa i sirovija a ljudi su od zemlje. I naša je muka u tome što nit' smo mogli da potpuno zavolimo ovu zemlju kojoj dugujemo što nas je primila i dala nam utočišta, nit' smo mogli da zamrzimo onu koja nas je nepravedno oterala i prognala kao nedostojne sinove. Ne znamo da je li nam teže što smo ovde ili što nismo tamo. Ma gde bili izvan Španije, mi bismo patili, jer bismo dve otadžbine uvek imali, to znam, ali ovde nas je život suviše pritisnuo i unizio. Znam da smo odavno izmenjeni, ne pamtимо više ni kakvi smo bili ali se sećamo da smo bili drukčiji. [...] Živimo između Turaka i raje, bedne raje i grozних Turaka. Odsečeni potpuno od svojih i bliskih, staramo se da čuvamo sve što je špansko, pesme i jela i običaje, ali osećamo kako se sve u nama menja, kvари i zaboravlja. Pamtимо jezik naše zemlje, onakav kakav smo poneli pre više od tri veka i kakav se više ni tamo ne govori, a smešno natucamo jezik raje sa kojom patimo i Turaka koji nad nama vladaju. [...] Ovako usamljeni i malobrojni, ženimo se između себе и vidimo da nam krv tanča i bleđи. Savijamo se и sklanjamo pred svakim, zlopatimo se и dovijamo, što se kaže: na ledu vatru ložimo, radimo, stičemo, štedimo, и to ne samo za себе и svoju decu nego za sve one koji su jači и drskiji od нас и udaraju nam na život, na obraz, и na kesu. Tako smo sačuvali veru zbog koje smo morali da napustimo svoju lepu zemlju, ali izgubili gotovo sve ostalo. (Andrić 1964: 428)

Будући да представља имплицитну исповест једног представника јеврејске заједнице француском конзулу, којом наратор жели да постигне комплементарност између перцепције и духовне визије странаца у Босни, ово сведочанство Саломона Атијаса уједно је и приказ дуготрајне културолошке дијалектике историјски самосвесне заједнице на терену. Према Атијасу, историјска самосвест се међу припадницима нејеврејских заједница перманентно гуши, одавно је закопана или пак још није почела да се развија. Као неко ко се вековима налази између агресивних освајача и слабашног освојеног народа, у средини сукоба, Јевреји се повлаче у себе, покушавајући да достигну бар елементарни ниво егзистенције, која би требало да представља сећање на културну парадигму из које су започели сеобе. На тај начин Јевреји показују отворени страх од могућих дубљих културних утицаја, који би довели до акултурације и хибридизације идентитета.

Поред историјски постојаних, условно речено, хомогених културних заједница, у Андрићевом романеској причу се јављају појединци такозваног хибридног идентитета. Један од њих у хронотопу *Травничке хронике* свакако је

Ђовани Марио Колоња, титулирани лекар Аустријског генералног конзулата, „човек neodređenih godina, neodređenog porekla, narodnosti i rase, neodređenih verovanja i pogleda i isto tako neodređenog znanja i iskustva“, који је био „rodom sa ostrva Kefalonije, gde mu je otac bio čuveni lekar. Otac mu je bio Mlečanin, ali rođen u Epiru, a majka poreklom Dalmatinka. Detinjstvo je proveo kod deda u Grčkoj a mladost u Italiji, gde je studirao medicinu. Vek je proveo na Levantu, u turskoj i austrijskoj službi“ (Andrić 1964: 230–231).

Са Колоњом Андрић отвара још једно велико социолошко и културошко поглавље историје народа на Балкану. Оно је у вези са пореклом и природом етнопсихолошке слике народа на Балкану, а потом и са причом о хибридном идентитету појединаца и заједница. На примеру овог јунака Андрић показује оне индивидуе које су као консеквенцу транскултурализма, то јест различитих миграција и културних мешања на простору Леванта задобиле статус репрезентата хибридног идентитета. Међутим, Колоњин живот у Босни, на периферији два царства, али и његов статус у било којој средини, дубински је проблематичан. Због свог порекла и особина, као Велшов „пачворк“, овај лекар је вечити странац у свакој историјској заједници и суштински неприхваћен појединац. Управо из дубоке самосвести о властитој културној и друштвеној позицији, Колоња може неутрално и објективно да сагледа природу левантског човека и односе међу различитим културним заједницама које коегзистирају на једној територији:

Niko ne zna šta znači roditi se i živeti na ivici između dva sveta, poznavati i razumevati jedan i drugi, a ne moći učiniti ništa da se oni objasne među sobom i zbliže, voleti i mrzeti i jedan i drugi, kolebati se i povoditi celoga veka, biti kod dva zavičaja bez ijednoga, biti svuda kod kuće i ostati zauvek stranac; ukratko: živeti razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vreme. [...] Da, to su muke koje muče ljudi hrišćani sa Levanta i koje vi, pripadnici hrišćanskog Zapada, ne možete nikad potpuno razumeti, isto kao što ih još manje mogu razumeti Turci. To je sudbina levantskog čoveka, jer on je poussière humaine, ljudska prašina, što mučno promiče između Istoka i Zapada, ne pripadajući ni jednom a bijena od oba. To su ljudi koji znaju mnogo jezika, ali nijedan nije njihov, koji poznaju dve vere, ali ni u jednoj nisu tvrdi. To su žrtve fatalne ljudske podvojenosti na hrišćanje i nehrišćane; večiti tumači i posrednici, a koji u sebi nose toliko nejasnosti i nedorečenosti; dobri znalci Istoka i Zapada i njihovih običaja i verovanja, ali podjednako prezreni i sumnjivi i jednoj i drugoj strani. Na njih se mogu primeniti reči koje je pre šest vekova napisao veliki Dželaledin, Dželaledin Rumi: „Jer samog sebe ne mogu da poznam. Niti sam hrišćanin, ni Jevrejin, ni Pars, ni musliman. Nit' sam sa Istoka ni sa Zapada, ni sa kopna ni sa mora.“ To su oni. To je jedno malo, izdvojeno čovečanstvo koje grca pod dvostrukim Istočnim grehom, i koje treba da bude još jedno spaseno i otkupljeno a niko ne vidi kako ni od koga. To su ljudi sa granice, duhovne i fizičke, sa crne i krvave linije koja je usled nekog teškog i apsurdnog nesporazuma potegnuta između ljudi, božjih stvorenja, između kojih ne treba i ne sme da bude granice. To je ona ivica između mora i kopna, osuđena na večiti pokret i nemir. To je *treći svet* u koji se sleglo sve prokletstvo usled podeljenosti zemlje na dva sveta. (Andrić 1964: 266–267)

Припадати *трећем свету*, цивилизацијској маргини, граничном подручју; припадати подсистему цивилизација који није стварни део система ни једне

цивилизације које се историјски и политички укрштају; припадати разуђеном и хибридном ентитету, који није до краја културноисторијски конституисан, тужан је усуд становништва у Босни. Историјско и друштвено-политичко искушење таквог ентитета представља и његова дубља интериоризација традиционалне свести, несвесно и стихијски грчевито везане за митске представе о властитој прошлости. Таква свест је присвојила примитивне облике живота, и то у моменту када непосредно окружење доживљава радикални епохални прелазак из једног цивилизацијског стандарда у други. Колоњине речи донекле антиципирају недостатке традиционалних културних модела и погледа на друштво, јер немају адекватне параметре за појединце који су хибридног идентитета, што је у наше постколонијално време чест, донекле и пожељан, културни идентитет.

Андрић је тако успео да „духовно искуство нације претвори у разумљив људски говор“ (Палавестра 1991: 79), истовремено причајући о историјском искуству народа са границе, „који је остављен пред капијом цивилизације и за сва времена осуђен да носи на себи печат изгнанства. У приповеци о том *трећем свету* источног, левантинског хришћанства, који је смештен између Истока и Запада [...], садржана је срж егзистенцијалне драме једне цивилизације коју Европа никад није успела да схвати“ (Палавестра 1991: 79).

Француски и аустријски тумачи Давна и Никола Рота посебан су културолошки тип који је последица живог историјског транскултурализма на простору западног дела Османског царства. То су појединци, странци, који су током историје из западне културне сфере, којој припадају пореклом, стицајем различитих околности прелазили у источни део европског Медитерана, односно Левант, којем почињу да припадају особинама, односом према свету и начином живота. Ови странци потврђују антрополошки увид Бојана Јовановића да „формиране у колективу који чине припадници различитих националности и различитог етничког порекла, а зависно од социо-културних, економских и политичких прилика, одређене црте могу преовладати у понашању и мишљењу појединаца“ (Јовановић 1991: 10).

Дакако да такве, врло интелигентне, виспрене и сналажљиве личности доприносе живописности Андрићевог приповедног света у Травнику почетком XIX века, јер се налазе на сталној клацкалици између две цивилизацијске парадигме. Међутим, како Андрићев наратор наговештава, током времена ови ликови све више инклинирају левантинском типу човека демонстрирајући његове особине, карактер и менталитет интензивније и отвореније од аутохтоних Левантинца. Тако ће Давнин портрет, сходно дескрипцији приповедача, за упознавање типичног Левантинца бити врло функционалан:

Davna [...] u mnogome je bio takav čovek. Bio je veliki sladostrasnik u mladosti, i dodir sa Osmanlijama nije ga u tome ničem dobrom naučio. A ljudi te vrste, kad život čula protutnji i sagori, ostaju mračni, gorki i teški sebi i drugima [...] Od rane mladosti na Istoku, Davna je primio mnoge osobine i navike Levantinaca. A Levantinac je čovek bez iluzija i skrupula, bez obraza, to jest sa više obrazina, prisiljen da glumi čas snishodljivost, čas hrabrost, čas

potištenost, čas oduševljenje. Jer sve su to za njega samo neophodna sredstva u životnoj borbi, koja je na Levantu teža i složenija nego u ma kome drugom kraju sveta. Stranac, koji je bačen u tu nejednaku i tešku borbu, potone sav u njoj i izgubi pravu ličnost. On vek provede na Istoku, ali ga upozna samo nepotpuno i jednostrano, to jest samo sa gledišta koristi i štete u borbi na koju je osuđen. Ti stranci, koji ovako kao Davna ostanu da žive na Istoku, u većini slučajeva prime od Turaka samo rdave, niže strane njihovog karaktera, nesposobni da uoče i usvoje ijednu od njihovih dobrih, viših osobina i navika. (Andrić 1964: 38)

Слично духовно и психолошко стање, према карактеризацији наратора, показује и аустроугарски тумач и канцеларијски чиновник:

Rodom iz Trsta, Rota je dvanaesto dete jednog ubogog obučara koji je umro od alkohola i koji se zvao Đovani Skarparota (Giovanni Scarparotta). [...] Kao i tumač Francuskog konzulata Davna, i on se bio saživeo sa turskim svetom, navikao na njegove običaje i načine i na onaj neljudski život koji je prolazio u stalnom druženju ali i u stalnoj mržnji, nadvikivanju i nadmetanju sa Turcima, sa rajom svih vera u putnicima svake vrste. (Andrić 1964: 108, 113)

Ови протагонисти приче о конзулским временима наратору су послужили као камени међаши који стоје на међи потенцијалних или реалних укрштаја и сукоба цивилизација. И ту се уочава егзистенцијална и епохална дистинкција о којој Андрић пише, а која у XX веку прераста у историософску дихотомију лика Европе, с једне, односно Истока с друге стране, познату као Балкан. У Андрићевој причи се синхрона дистинкција на Запад и Исток укључује у епохално, дијахроно разграничење на премодерну и модерну цивилизацију. Прва би свакако била цивилизација Истока која се углавном заснива на традиционалним друштвима и културама, док би друга, модерна, била цивилизација Запада. На метафоричком плану, за разумевање ове дистинкције на географској и културној карти констелација моћи у историјском атласу света инструктивна је Давнина визура цивилизација, која човечанство раздваја на болесно и здраво; односно оно које само себе, попут канцера, изнутра једе и разбољева (као што је источно) и оно које је привидно оздрављено (западно човечанство након просветитељства и Револуције), све док га, услед устаљене динамике трајања кроз историју, тај подмукли тумор не нападне и не оболу.

Kao većina zapadnjaka koji ostanu sticajem prilika na Istoku i sažive se sa Turcima, bio je zaražen dubokim pesimizmom i sumnjom u sve. Zdravo i bolesno čovečanstvo za njega su dva sveta bez stvarne veze. Ozdravljenja je smatrao samo privremenim stanjima, ali ne prelaskom iz bolesnog čovečanstva u zdravo, jer takvog prelaska, po njegovom shvatanju nema. (Andrić 1964: 214)

Суштина Андрићеве потребе литерарног обликовања историје сакривена је у недоктринираном, али одважном ставу да се само у причи о историји може извући макар слаби одјек или одсјај историјске и људске истине. Са друге стране, у процесу естетизације историјског искуства, које се може завршити и у неком фикционалном жанру, попут бајке или легенде, а што је израз архетипске потребе човека да причом учврсти важна људска упоришта и открије метафизичке трагове којима ће даље у историји путовати, писац

или приповедач открива ону историју која надилази партикуларност јединки и гносеолошку ограниченост субјекта у једном моменту у историји. То ће експлицитно рећи у есеју-причи „Разговор са Гојом“:

Има неколико тачака људске активности око којих се кроз сва времена, споро и у финим наслагама, стварају легенде. Збуњиван дуго оним што се непосредно дешавало око мене, ја сам у другој половини свога живота дошао до закључка: да је узалудно и погрешно тражити смисао у безначајним а привидно тако важним догађајима који се дешавају око нас, него да га треба тражити у оним наслагама које столећа стварају око неколико главнијих легенди човечанства. Те наслаге стално, иако све мање верно, понављају облик оног зрнца истине око којег се слажу, и тако га преносе кроз столећа. (Андрић 2011: 188)

Донекле ће такву пројекцију изнети и Палавестра у покушају изналажења кључних стваралачаких полазишта, исходишта, принципа и идеја Андрића приповедача:

Приповедачко „давање смисла“ човековом животу и искуству и потрага за историјским самопоуздањем, које мотивише Андрићеву књижевност упућену да открије *праву историју и праву истину*, имају друкчију тежину и друкчији унутрашњи духовни, историјски и антрополошки *телос* у великим културама и метрополама, а друкчије значење у граничним цивилизацијама које се распињу између два или чак три велика утицаја са стране и властите, мутне и нејасне, ко зна откуда наслеђене митске традиције. (Палавестра 1991: 100)

У том прожимању култура на рубу светова и цивилизација, на маргини историје и хуманитета, Андрићу се кристалише историјска истина која нигде другде није тако очигледна, а која претпоставља идеал да се све решава хармонично, чак „*iako, ovde, zaista sve izgleda neskladno i bezizlazno zamršeno. 'Un jour tout sera bien, viola notre espérance'*, како је рекао *vaš filozof*“. И са стоичким миром Андрић такву идеју артикулише у Колоњином монологу:

A drukčije se ne da ni zamisliti. Jer, zašto da moja misao, dobra i prava, vredi manje od iste takve misli koja se rađa u Rimu ili Parizu? Stoga što se rodila u ovoj dumači koja se zove Travnik? I zar je moguće da se ta misao nikako ne beleži, nigde ne knjiži? Ne, nije. I pored prividne izlomljenosti i nereda, sve je povezano i skladno. Ne gubi se nijedna ljudska misao ni napor duha. Svi smo na pravom putu i iznenadićemo se kad se sretnemo. A srešćemo se i razumeti svi, ma kuda sada išli i ma koliko lutali. To će biti radosno viđenje, slavno i spasonosno iznenađenje. (Andrić 1964: 268)

Такав суматраистички став о везама које су присутне свуда и свагда, кроз простор и кроз историју, својеврсна је антиципација глобализације и транскултурализма као позитивних процеса друштва. Истовремено, такав нетипично андрићевски идеализам доноси есхатолошку представу о томе да је смисао различитог могуће спознати и попунити, и да је човек путник (*homo viator*) по вертикали и хоризонтални телеолошки императив сваког хуманог ентитета. Можда се у целој *Хроници* прави културни сусрет догодио приликом Давиловог читања Расина везиру Хусред Мехмед-паше. Иако, услед дубљих културолошких разлика на крају неуспео, тај сусрет једног површног

заљубљеника у француску културу, и добродушног конзула који је рад да свуда и свакоме промовише своју културу, ипак је настао као плод једне унутрашње потребе за дијалогом и разменом.

Андрић је често идеолошки и историографски аутоубверзиван, јер истовремено износи уверење да насупротив свим променама, културним утицајима, антагонизмима, равнодушности, отвореним сукобима и ескалацији људског зла; насупротив прогресивистичкој индустријској цивилизацији као неминовности; насупротив стихијама историје које доносе радикалне епохалне и цивилизацијске промене, па и супституцију културних образаца и преплитање културних кругова; насупротив праволинијској историји; коначно, насупротив песимистичкој представи историје и њене телеолошке димензије самог приповедача, постоји извесна константа у људској природи и у међуљудским односима, који год језиком човек да говори и из којег год дела света да долази. То је породица, као свежајећа и универзална хуманистичка парадигма за све и свуда, па и на микронивоу живописне и турбулентне Босне:

Sve se izmenilo od pre dve godine, odnosi u svetu i prilike u zemlji, ali je opšte shvatanje porodičnog života ostalo nepromenjeno i sve što se na nj odnosilo vezivalo je ovaj svet čvrsto i nepromenljivo kao svetinja čija je vrednost opšta, trajna i nezavisna od promena i zbivanja u svetu. Jer, u sredinama kao što je ova, život je za svakoga usredsređen u njegovoj porodici, kao u najsavršenijem obliku zatvorenog kruga. Ali ti krugovi, iako su strogo odvojeni, imaju negde i svoje nevidljivo zajedničko središte i jednim delom svoga tereta počivaju i na njemu. Zato ovde ništa što se dešava u jednoj porodici ne može ni za koga biti potpuno ravnodušno i zato svi uzimaju učešća u svima porodičnim događajima, radanjima, svadbama, umiranjima, i to usrdno i nagonски живо и искрено. (Andrić 1964: 391)

Бивајући дубоко свестан неравномерног корака историје и варљивости културног и цивилизацијског карактера и лика у времену, Андрић показује оно осећање историје које је „засновано на *кружном принципу понављања и обнове*“ (Палавистра 1991: 96), али и освојену веру да се у људском смислу на кугли земаљској заиста ништа није променило. Та константа јесте онај метафизички вишак из којег плете причу о историји појединаца и колектива, исповедајући себе за све оне који желе да се културно и историјски оствере зарад властитог хуманистичког и метафизичког добитка. А та прича траје.

Извори

Andrić 1964: Ivo Andrić, *Travnička hronika*, Beograd: Prosveta.

Андрић 1997: Иво Андрић, *Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине*, Београд: Просвета.

Литература

Бродел 1992: Фернан Бродел, *Списи о историји*, превод Бранко Јелић, Иванка Павловић, Ксенија Јовановић, Београд: Српска књижевна задруга.

- Braudel 1990: Fernand Braudel, *Civilizacije kroz povijest*, prijevod Ljiljana Matković, Zagreb – Ljubljana: Globus – Delo.
- Velš 2001: Wolfgang Velš, „Transkulturalnost: forma današnjih kultura koja se menja“, prevela Vera Vukelić, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 102, str. 70–89.
- Dagnino 2012: Arianna Dagnino, “Transculturalism and Transcultural Literature in the 21st Century”, *Transcultural studies: A Series in interdisciplinary Research*, Special issue on Transcultural Perspectives on Literature, Music, Cinema and Culturology, eds: Slobodanka M. Vladiv-Glover, Andrew Padgett, Melbourne: Monash University, p. 1–14.
- Јовановић 2008: Бојан Јовановић, *Пркос и инат – етнопсихолошке студије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Палавестра 1991: Предраг Палавестра, *Књижевност – критика идеологије*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пијановић 2012: Петар Пијановић, *Српски културни круг 1900–1918*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет Универзитета у Београду.
- Sioran 1987: Emil Sioran, *Istorija i utopija*, preveo Branko Jelić, Čačak: Gradac.
- Хантингтон 2000: Семјуел П. Хантингтон, *Сукоб цивилизација и преобликовање светског поретка*, превео Бранимир Глигорић, Подгорица – Бања Лука: ЦИД – Романов.
- Хердер 2012: Јохан Готфрид Хердер, *Идеје за филозофију повести човечанства*, превела Олга Кострешевић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.

Jana M. Aleksić

PATTERNS OF CULTURE AND CULTURAL CIRCLES IN THE ANDRIĆ' NOVEL
THE TRAVNIK CHRONICLE AND DOCTORAL DISSERTATION *DEVELOPMENT
 OF SPIRITUAL LIFE IN BOSNIA UNDER THE INFLUENCE OF TURKISH RULE*

Summary

The paper represents attempt of cultural, sociological, anthropological and ethno-psychological analysis of the history of Bosnia under Turkish rule, which Andrić, both as a writer and historian, explained in the novel *The Travnik Chronicle* (1945), as an example of the fictional genre, and in doctoral dissertation *Development of Spiritual Life in Bosnia Under the Influence of Turkish Rule* (1924), as example of non fictional text. At the same time, under the assumption of representativeness and relevance of these texts, in this paper have systematized Andrić cultural and historiosophical views of chronotope Bosnia in the light of history of long duration. In that way, we wanted to show that Andrić, being deeply aware of the uneven steps of history and the fragile cultural and civilizational character and appearance of in time, testified a sense of history that was “based on the principle of circular repetition and renewal“.

Милена ИЛИШЕВИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

РУСИЈА И ЛОНДОН КАО ОПОЗИТИ У *РОМАНУ* *О ЛОНДОНУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: Дела Милоша Црњанског унела су у српску књижевност нови приступ важним темама уметности и људске егзистенције. Црњански у *Роману о Лондону*, књизи наизглед једноставне структуре, пажњу усмерава на судбину појединца, руског имигранта, да би затим појединачно трансформисао у симбол општег. У светлу студија културе рад анализира улогу Русије и Лондона као две опозитне тачке у *Роману о Лондону*. Сусрет двеју култура резултира сукобом у појединцу који не успева да помири историју и стварност, фикцију и реално, снове и јаву.

Кључне речи: култура, књижевност, дијалог, Русија, Лондон, студије културе

*Живети у својој земљи је логично,
ма какав то живот био. У туђини није.*

Милош Црњански, *Роман о Лондону*

Појава Милоша Црњанског (1893–1977) у српској књижевности није значила само још једно ново књижевно име него и потпуно нови приступ вечитим темама уметности и егзистенције. Суматраизам као филозофија и поимање света, преламање историје и садашњости кроз призму ратника који је преживео страхоте Великог рата, интерпункција која је изненадила читаоце и у исто време померила границе доживљаја ритма и звучања матерње мелодије – само су неке од карактеристика које су Црњанском обезбедиле посебно место у историји писане речи на српском језику. Чак и онда када његове реченице звуче једноставно, а описани догађаји свакодневно и очекивано, Црњански текстови су писани са дубљом намером и сложенијим значењем. То значење није могуће открити искључиво научном рационалном анализом језика, стила и књижевне структуре. Да би у потпуности уживао

у *лирским епифанијама* (Н. Петковић) Црњансковог уметничког рукописа, читалац мора да укључи осећања, свестан чињенице да Црњански продире дубоко у скривене, често мрачне и тешке вилајете људске душе. Такав је случај и са његовим двотомним *Романом о Лондону*.

Писан као неизговорени дијалог између појединца и друштва, овај роман на сцену изводи не само руског политичког имигранта, књаза Николаја Родионовича Рјепнина и људе са којима се он у свом бивствовању у Лондону среће, већ и личности које постоје само у његовом сећању. Међутим, оно што је много занимљивије са становиштва студија културе јесте чињеница да су и Лондон (Енглеска) и Русија из Рјепниновог памћења равноправни књижевни јунаци. Читаве културе бивају стављене у позицију да се суоче са новинама које доноси живот у послератном свету: нови односи, нова правила, ново третирање поражених и победника, нови систем моралних вредности, ново значење патриотизма.

Студије културе настале су на маргинама проучавања енглеске књижевности, шездесетих година прошлог века. У то време појам културе добија много шире значење него што је имао до тада: уметност, књижевност и класична музика бивају допуњени појмовима обухваћеним начином живота и друштвеним изражавањем (Rivkin and Ryan 1998: 1025). Студије културе представљају сложен систем различитих истраживачких поступака и приступа. Тако су, на пример, Richard Hoggart, Raymond Williams и E. P. Thompson културу разумели у значењу отпора према капитализму. Марксизам ће у XIX веку појму културе придодати епитет политичког. Уско повезане са социологијом, студије културе у науку о књижевности уносе квалитет интердисциплинарности. Студије културе јесу говор о култури у смислу њене различитости у односу на књижевност, без обзира на жанр или врсту. За разлику од традиционалних књижевних теорија по којима је књижевност ванвременска естетичка категорија, културолошка истраживања културне вредности сагледавају као друштвено условљене промене (Milner 1996: 11). Док књижевне студије представљају истраживање канона, студије културе књижевност виде као подсистем појма „културолошко“. Примера ради, семиолошки приступ културу посматра као систем знакова, аналогно схватању језика као система лингвистичких знакова. У том смислу, књижевност се односи према друштву на исти начин као текст према контексту.

Сви Црњански текстови, укључујући и поезију, одређени су снажним културолошким подтекстом, али *Роман о Лондону* можда пружа понајвише материјала за истраживање односа појединца према друштву. Овај однос условљен је чињеницом да је реч о удвојености везе: Рјепнин–Лондон / Рјепнин–Русија. Рјепниново непривагање Лондона у коме је принуђен да живи преплиће се са његовим истовременим идеализовањем старе Русије која је, сем у његовом сећању и сећању других руских емиграната, одавно престала да постоји. Sapir-Whorf-ова хипотеза каже да свака култура класификује свет на другачији начин (Hall 1998: 1050–1064). Покушавајући да се одупре културолошким обрасцима које му Лондон намеће и које његова жена Нађа, у жељи

да нађе смисао живљења, лакше прихвата, књаз Рјепнин се грчевито држи *класификације света* коју је понео из Русије када ју је напустио. Проблем настаје што те и такве Русије више нема. Остављен без моралног ослонаца, Рјепнин ће чак, на запрепашћење других руских имиграната, прихватити црвену Русију, против које се борио. Он воли Русију, а не тренутно државно уређење. Једини који би могли да га разумеју су његови мртви истомишљеници са којима води непрекидне дијалоге у својој глави.

Када је човеку домовина силом одузета, он се ирационално и неосновано јаче везује за њу. У њему се јавља тежња да оно што је изгубио идеализује. Уколико је та идеализација већа, емотивнија и неоснованија, утолико је судар са стварношћу и отржењење суровије и неподношљивије. У овоме треба потражити један од разлога за Рјепниново самоубиство. Немогућност да на прави начин помири историју и стварност, као и да судбину сопствене нације сагледа у светлу нових друштвених вредности, била је сметња књазу Рјепнину да прихвати идеолошке, политичке и етичке промене. Сви ови културолошко-социјални фактори, удружени са идеализацијом историје, довели су до Рјепнинове метаморфозе која се завршила самоубиством. Идеја о самоубиству присутна је као река понорница још од првих страница романа. Само је повремено потиснута иза свакодневних догађаја и описа Рјепнинових сусрета са житељима Лондона који су персонификација наизглед љубазног града који суштински никада не прихвата имигранте. Међутим, ова идеја о добровољном одласку са света у коме више не налази никакав смисао, присутна је на идејном плану у свакој написаној речи. На почетку романа, читалац се готово бори са пишчевом намером да га убеди да је Рјепниново самоубиство логично и потребно и са осећајем сажаљења према том несрећном гордом Русу. Међутим, као догађаји одмичу и како Рјепнин самом себи објашњава разлог по разлог за такву одлуку, последња сцена у којој „нико није приметио човека, са тим цаком, који је нестало у зеленило, у мраку“ (Црњански 1987-2: 360) доживљава се као сасвим логична и оправдана. Руски је књаз, како сам каже више пута у роману, први пут умро кад је напуштао Русију, потврђујући тезу да имигранство није избор. Друга, физичка смрт у енглеском заливу, само је логични наставак онога што је судбина раније започела. Мисао о самоубиству на почетку романа изгледа као пораз да би сам чин самоубиства којим се роман завршава постао Рјепнинова победа. Победа над судбином, над очајем, над Лондоном. На примеру књаза Рјепнина потврђује се теза Чарлса Дарвина да промена средине значи смрт врсте. Када је реч о људима, та смрт не мора да буде схваћена дословно, у физичком смислу. Много је различитих смрти. Телесна смрт је најлакша од свих.

Роман о Лондону Црњански је написао за време изгнанства у Лондону. Завршен је 1947. а објављен тек 1972. године. У сладу са Црњанским поигравањем жанровским карактеристикама, при чему није робовао жанровским одређењима, него је стварао сопствена књижевна правила, *Роман о Лондону* се жанровски може дефинисати као нека врста симбиозе романа и путописа.

У роману је видљив и аутобиографски слој. И Црњански је, као и Рјепнин, живео као имигрант у Лондону; радио је као књиговођа у продавници

ципела, а затим у књижари; повредио је тетиву на летовању, приликом скока у море; његова жена Вида правила је лутке које је продавала у Лондону; у једном тренутку, у потпуном очајању, помишљали су на самоубиство. Међутим, Црњански је исувише даровит писац да би аутобиографски елементи остали само пуке чињенице преузете из реалности. Они су постали грађа као и свака друга и књижевно су транспоновани тако да су постали саставни део књижевне структуре. Појединачна судбина, као што је случај и у *Дневнику о Чарнојевићу*, трансформисана је у општу, симболичну причу.

Роман о Лондону писан је као огледалска пројекција у којој је све удвојено. Најпре, основу романа чине два сукоба. Један је сукоб појединца, Рјепнина, на једној страни, и друштва сачињеног од мноштва различитих ликова, на другој. То друштво представљено је такође удвојено. На једном нивоу, Рјепнин се суочава са Лондоном, са културом коју не прихвата и која га не прихвата. На другој страни, он стоји пред Русијом, али Русијом из својих сећања. Нажалост, више ни њој не припада. Више нигде не припада. За Рјепнина, повратак у Русију је немогућ. У супротном, морао би да пристане на компромисе. А то онда не би био он. Из истог разлога, није могућ ни његов суживот са Лондоном и његовим становницима. Рјепнин Лондон посматра кроз призму Русије и прошлости. Зато и не може да га сагледа у правом светлу нити да га доживи као могућу будућност, онако како то може његова жена Нађа.

Други сукоб који битно одређује Рјепнинов лик јесте унутрашња психолошка борба појединца са сопственим жељама, надањима, дилемама и страховима. Овај сукоб почиње оног тренутка када Рјепнин заувек напушта Русију; оног тренутка када његова племићка титула престаје да буде позитивна одредница царске Русије и постаје симбол неприхваћености и различитости у свету који функционише на потпуно другачијим принципима. Ова два сукоба неодвојива су и представљају две стране Рјепнинове личности. На тај начин *Роман о Лондону* постаје прича о сукобу појединца са историјом и стварношћу (Недић 1987: 37–30).

Паралела између сећања на Русију које представља Рјепнинову суштину и Лондона који је симбол туђине може се испратити и на примеру других мотива. Тако Нађа, Рјепнинова жена, за њега симболизује завичај коме остаје веран до краја живота. Она је Рјепнинова једина утеха и он одлаже неминовно самоубиство само из потребе да пронађе најбољи начин да њу заштити. Тек кад се увери да је она на сигурном, код тетке у Америци, несрећни књаз ће пресудити себи. На другој страни стоји млада госпођа Парк, Рјепнинова сународница удата за старог Шкота. Пошто Нађа напусти Лондон, Рјепнин ће ући у везу са госпођом Парк. Али ова млада девојка ће му, као и Лондон, брзо досадити. Она га не подсећа на завичај, нити може да му да антејску снагу какву је добијао од Нађе:

Брзо му је спласнуло одушевљење за њену младост. Брзо му је досадила њена младост. По годинама могао је отац да јој буде. Рјепнин је, после састанка са њом, крај све изнурености, остајао будан, и неодлучан шта да ради, како да прекине ту везу. Био би, тако, у мислима изгубљен, све док не би свануло. (Црњански 1987-2: 321)

На исти начин Црњански слика Русе и Енглезе. Руси су изнијансирани, убедљиви књижевни ликови, било да живе у туђини попут Рјепнина или само у његовој глави, као гласови покојних пријатеља. Енглези нису персонализовани ликови, чак и онда када имају имена и биографије. Они су за Рјепнина само безлична гомила странаца која се тиска у вагонима лондонске подземне железнице, одлази ујутру на посао и враћа се увече истим путем да живи своје безличне животе. Тако Рјепнин доживљава Лондон. Русија је, пак, пуна живота који он изнова преживљава у свом сећању и у бесконачним ноћним разговорима са Нађом.

Рјепнин, као и сви Руси у имиграцији, живи два живота:

Сви су ти Руси, па и њихове жене, живели два живота. Један, просјачки, жалосни, паћенички, јавно, а други кришом, у сећању, у прошлости, у Русији, у раскоши. Као у просјачке преобучени принчеви. Као у крчмарице преобучене принцезе. Код Рјепнина је то већ било постало, тихо лудило.

То тихо лудило због двоструког живота довешће Рјепнина до самоубиства. „Средња класа“, синтагма која се као лајт-мотив понавља у роману, на најбољи начин показује Рјепнинов осећај припадности племству који је извор његовог поноса и достојанства због кога не може да се задржи ни на једном послу који му се у Лондону нуди. Чак и када се клади на коње, у Лондону ће се понашати сасвим другачије него што би у Русији:

Зашто је био кукаквица, зашто није играо, све, на вранца, којег је био изабрао? Зар није више, књаз, руски? Којешта! Где? У Лондону? Којешта! У Лондону је нико и ништа. Слава Богу! Нико и ништа. (Црњански 1978-2: 262)

Многи делови романа, као што је и управо цитирани, имају значење неке врсте унутрашњег монолога главног јунака, иако су писани у трећем лицу и из позиције свезнајућег приповедача.

Пред крај живота, пошто пошаље Нађу у Америку, Рјепнин ће све чешиће „живети“ у Русији коју је пронашао у књизи о Санкт Петербургу, тј. Лењинграду, коју му је пред одлазак поклониио „граф“ Андреја. На сликама препознаје места која је волео, улице којима је пролазио. Све чешиће је водио дијалоге са књигом и сликама у њој. Ови дијалози у роману имају функцију Рјепниновог опраштања са завичајем.

Огледалска пројекција двеју различитих култура – руске, своје и топле, и енглеске, туђе и хладне – добиће у роману и антиподску слику, у мотиву дедета. Једине особе са којима ће Рјепнин у Лондону успети да оствари искрени однос јесу деца коју среће у лондонским парковима. Деца у њему препознају чистоту душе која је често сакривена иза социјалних норми и правила. Али Рјепнин неће никада сазнати да је Нађа у Америку отишла трудна. Није му ништа рекла пред полазак јер није желела да тиме утиче на његове одлуке. Дете је требало да буде изненађење које ће Рјепнина чекати када и он буде отишао преко океана у бољи живот. Човек који у туђини само са децом успева да комуницира на емотивном нивоу остаје ускраћен за сазнање да и сам има

дете. На крају романа Русија се, кроз мотив детета, трансформише у утопијски сан о бољем животу који Рјепнин никада неће досањати.

Сем књаза Рјепнина, Нађе, Руса и Енглеза, Лондон и Русија су два равноправна књижевна лика. Лондон је непосредно „присутан на сцени“. У њега Рјепнин и Нађа долазе након путовања по Европи, са надом да ће ту успети да нађу заслужени мир и спокој. Са тим Лондоном ће се Рјепнин борити, не желећи да погази своје принципе. Лондон је приказан као мозаик састављен од низа појединачних ликова. Он се као књижевни лик развија кроз роман: од обећаног града који Рјепнин памти из прича свог оца, англофила, до града-туђинца који не може да прихвати Рјепнина и ког Рјепнин не може да прихвати. Рјепнин са Лондоном води дијалоге, разговарајући са његовим становницима, постављајући питања на која добија увек исти одговор: *Sorry*, и дајући одговоре сасвим другачије од оних које његови саговорници очекују, али одговоре који показују да до краја, без обзира на невоље, остаје доследан себи.

Русија као књижевни лик је приказана на сасвим другачији начин. Идеализована слика Русије која постоји само у Рјепниновом сећању супротстављена је сивој слици Лондона. Са Русијом Рјепнин комуницира на емотивном плану. Ње се присећа у разговорима са Нађом, увече, уз чај, далеко од лондонске вреве и гужве. Ту Русију види у књизи о Санкт Петербургу. У тој су Русији он и Нађа били млади, маштали о деци. То је Русија његових предака у којој се ценило кад би неко ратовао на страни правде. Рјепнинове се заслуге из рата у Лондону не цене. Чињеница да је племић изазива подозрење. Чак ни име не могу да му изговоре како треба. Иако га саветују да га промени и да ће тако лакше добијати послове, Рјепнин зна да би губитак имена за њега значио губитак идентитета. Прича о Лондону исписана је на истом палимпсесту на коме су, давно, на дан Рјепниновог рођења, утисните линије које су га одредиле као Руса. Колико год Лондон био свакодневно присутан у последњим годинама Рјепниновог живота, увек се у првом плану појави оно што је имао док је живео у Русији и што не може нигде поново да пронађе.

Сусрет двеју различитих култура честа је књижевна тема. Међутим, у *Роману о Лондону*, у сусрету Русије и Лондона страда појединац. Прича о два народа, две различите традиције прелама се у Рјепнину који не може да их помири у себи а приморан је да покуша; због Нађе, због своје прошлости, због Русије о којој сања.

Мисао да је „живети у својој земљи логично“ прогања Рјепнина на сваком кораку. Та идеја је разлог због ког он не успева да види добре стране Лондона нити пријатеље који му нуде помоћ. Осећај у тренутку напуштања Русије постаје крст који Рјепнин носи до краја живота и који му не дозвољава ни да размишља о томе да је можда могуће наставити живот на неком другом месту, био то Лондон или Америка.

Парадоксално, Нађа, која је симбол Рјепнинове везе са Русијом, свим силама покушава да помогне Рјепнину да се уклопи у лондонски живот. Управо Рјепнинова искрена љубав према Нађи и жеља да је заштити од

себе самог и своје идеје о самоубиству, представља материјализацију књазове разапетости између Русије коју сања а не може да има и Лондона који му се нуди али којег не може да прихвати.

Занимљива је епизода са Рјепниновим летовањем у Корнуалији. У тамошњем хотелу Рјепнин ће упознати плејаду различитих ликова: жене које му се бестидно нуде, мушкарце који се представљају као његови пријатељи, Русе који су постали Енглези, Енглескиње које се представљају као Рускиње, Руси ожењени Енглескињама и Рускиње удате за Енглезе. Муж госпође Фои, власнице ресторана, у ствари је Сорокин, Рус који се оженио Енглескињом и постао Енглез. Иако се Сорокин већ при првом сусрету Рјепнину обраћа на руском, не допада му се. Зато му Рјепнин одговара хладно, на енглеском. Сорокин је метафора накарадног спајања двеју различитих култура, два различита света који покушавају да се разумеју и ускладе:

То је неки плавокоси, млади лепотан, очигледно млађи од своје жене, са малим, плавим брчићима над руменим уснама. Корача као да игра гопак, а гледа Рјепнина, неким, сивим, леденим, очима, мутним као опами, па се смеши.

Рјепнину се тај млади официр не допада, од првог тренутка, па му одговара, хладно, енглески: *How d'you do.* (Црњански 1987-2: 302)

Сорокин је био *дорадник* код госпође Петерс, њен љубавник. Још једна улога коју Рјепнин није желео да прихвати. Чак и љубавна веза са младом госпођом Парк за Рјепнина ће бити само фасада, без икаквог емотивног значења.

Сав тај свет са којим је Рјепнин принуђен да проведе извесно време делује срећно. Али то је само варка. Суштински, ти су људи несрећни, заробљени у туђини на коју су принуђени или у браковима у које су ушли често из егзистенцијалних и финансијских разлога. Рјепнин види сву површност таквих живота и не жели да и његов постане такав.

У *Роману о Лондону* Милоша Црњанског Русија и Лондон долазе у непосредни додир преко појединца, имигранта који не може али и не жели да се снађе у новој средини. Одвојен од тла на коме је рођен, он губи антејску снагу која је давала смисао његовом животу. Две различите културе егзистирају у њему не додирујући се и не прожимајући једна другу. Далек и хладан, непријатељски и неразумљив, Лондон живи око зидова неугрејане собице у којој Рјепнин и Нађа у безброј пута поновљеним причама оживљавају Русију у којој је и снег топао, а људи блиски и спремни да истински помогну. Чак ни чињеница да су из Русије прогнани, не може да умањи њихову љубав према сопственој нацији. Нађа је млађа и животно неискуснија од Рјепнина и зато се лакше прилагођава на новонасталу ситуацију. Зато ће Црњански изабрати да њу спасе и пошаље у Америку и да јој да прилику да настави живот уз дете које је добила после дугог чекања. *Роман о Лондону* јесте драма једног човека. Али, на последњим страницама романа, он престаје да буде руски имигрант, књаз Рјепнин, и постаје било који изгнаник. Изгнаник из домовине, али и изгнаник из живота. Црњансков роман тако надраста идеју о опису

појединачне судбине и конкретних догађаја. И Русија, и Лондон, и физичко изгнанство, и Рјепнинова физичка смрт постају симболи страдања Човека (са великим почетним словом) у свету који не разуме и који њега не може да разуме. Много је Рјепнина око нас. Понекад и ми сами постајемо Рјепнин а да тога нисмо свесни.

Библиографија

- Bourdieu 1998: Pierre Bourdieu, "Distinction", in: *Literary Theory: An Antology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 1028–1036.
- Живанчевић 2012: Нина Живанчевић, *Црњански и његов читалац: Реценција Црњансковог дела у свету*, Панчево: Мали Немо.
- Hall 1998: Stuart Hall, "The Rediscovery of Ideology", in: *Literary Theory: An Antology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 1050–1064.
- Horkheimer and Adorno 1998: Marx Horkheimer and Theodor Adorno, "The Culture Industry as Mass Deception", in: *Literary Theory: An Antology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 1037–1041.
- Milner 1996: Andrew Milner, *Literature, Culture and Society*, St. Leonards: NSW.
- Rivkin and Ryan 1998: Julie Rivkin and Michael Ryan, "Introduction: The Politics of Culture", in: *Literary Theory: An Antology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 1025–1027.
- Недић 1987: Марко Недић, „Роман о Лондону или Судар са историјом и стварношћу“, предговор у: Милош Црњански, *Роман о Лондону 1*, Београд: Нолит, стр. 7–30.
- Црњански 1987: Милош Црњански, *Роман о Лондону 1–2*, Београд: Нолит.

Milena Ilišević

RUSSIA AND LONDON AS OPPOSITES IN *THE NOVEL ABOUT LONDON* OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The Novel about London of Miloš Crnjanski is a psychological analysis of conflict in an individual who is involuntarily found himself in a new environment. It was written as a kind of symbiosis of novel and a travels that incorporates autobiographical elements, but *The Novel about London* is more than a story about an individual fate of a Russian immigrant. It is a silent dialogue between the two opposite cultures, Russia and England, and between the two times: the history and the present. Speaking different languages, they could not understand each other, nor, in Miloš Crnjanski's text, they need this understanding. London is described directly as a literary character „present at the scene“. On the other hand, Russia is shown as the memory and the idealized image of the past. In the center of this strange mixture of reality and fiction is a Rjepin, an exile from the homeland and exile from the life.

Bojan JOVIĆ
(Institute for Literature and Arts, Belgrade)

TRANSCULTURAL AVI-AUTHORS
Serbian Contribution to Avant-garde Fascination
with Planes and Aviation

Abstract: This paper emphasizes several poetical aspects of iconic avant-garde avi-authors such as F. T. Marinetti and V. V. Kamensky as the paradigm for European and Serbian avant-garde writing about airplanes and flying. Destruction of the syntax, introduction of speed, dynamism, simultaneism of sensory data and spatio-temporal omnipresence, specific poetics of heroism are among the most important consequences of the fascination with aviation and airplanes, regarded also as a sign of vitality and endurance of Futurism. In the works of Serbian authors, however, belligerent tones of aero-futurism are not to be found, being replaced by deeper comprehension of tragic condition of human flight and the metaphysics of flying in / piloting an aircraft.

Key words: F. T. Marinetti, V. V. Kamensky, Serbian avant-garde, aviation, Futurism, B. Tokin, S. Krakov, M. Dedinac, R. Petrović

Invention of the airplane is a miracle. *Flying.*

B. Tokin

Futurist pilot-aviators, (song)warriors

Fascination with modern, fast, machines – racing cars, trains, and especially those that enable the fulfilment of mankind's millennium dream of Flight, airplanes, represents one of the most widespread denominators in avant-garde literature and art. Throughout Europe, from the very beginning of the emerging of the avant-garde, writers are captivated with aircrafts, not only thematizing them in their works but also actively practicing the skill of real flight. Thus founders of Futurism, both of Italian and of Russian, Fillippo Tomaseo Marinetti and Vasily

Kamensky, write about airplanes and flying, both gaining first-hand knowledge of flight around 1910, Marinetti as a passenger, Kamensky eventually succeeding in even piloting his own machine, Blériot XI.

Experiencing his first flight with the Peruvian aviator Bielovucic at the 1910 airshow in Milan (*Circuito Internazionale Aereo Di Milano*) in a Voisin aircraft, F. T. Marinetti evokes his impressions in 1916 text *The New Religion-Morality of Speed*:

When I flew for the first time with the aviator Bielovucic, I felt my chest opening like a great hole through which all of the sky – smooth, fresh, and torrential – was deliciously plunging. Instead of the slow watered-down sensuality of walks under the sun and amidst flowers, you should prefer the ferocious and blood-tingling massage of the raging wind. Increasing lightness. An infinite sense of pleasure. You get out of the plane with an elastic and springy bounce. You’ve gotten something heavy off your back. You’ve triumphed over the trap of the road. You’ve triumphed over the law which forces man to crawl. (*Futurism* 2009: 228)

However, the practice of actual flying comes second to Marinetti’s imagination: already in his manifesto *Let’s Murder the Moonlight!* (1909) Marinetti puts the Futurists in the aircrafts, preparing them for combat:

We cut out our Futurist airplanes from the ocher-colored cloth of sailboats. Some had wings that were balanced and carried their motors, and they were rising like a blood-spattered vulture that lifts a thrashing heifer into the sky.

Look: my own multicellular biplane with a tail that guides it: 100 HP, 8 cylinders, 80 kilograms [...] And between my feet I have a tiny machine gun that I can discharge by pressing a steel button...

And so we take off, in the inebriation of an agile spin-move, our flight proceeding with a lively chugging, yet as light and rhythmic as a song inviting us to dance and drink. *Let’s Murder the Moonlight!* (*Futurism* 2009: 60)

In such a way, from the very beginning, aviation themes include psychological state of (almost openly erotic) exaltation and omnipotence, highly aestheticized aspects, as well as bellicose tones, inseparably connected with death:

...And we might run out of ammunition, or grow old during the course of the slaughter! ... Let me direct our fire! ... I’m raising my sights to eight hundred meters! Ready! Aim! ... Fire! ... Oh! The intoxication of playing marbles with Death! (*Futurism* 2009: 61)

After the 1910 flight, along with the witnessing the battle of Tripoli between Turkey and Italy in 1911 (“the most beautiful aesthetic spectacle of my life”; Marinetti, Palazzeschi 1978: 73), Marinetti writes the “political novel in free verse”, *The Pope’s Monoplane* (1912): the narrator of the novel is a futurist aviator representing Marinetti’s alter ego; choosing a pilot for the hero enables futuristic exhilaration with speed and machines (the airplane of Marinetti is a “perfected brother”, a motor powered prototype of a superman with steel will who denies

all the weaknesses of the body and even death) along with the ability to “juggle” in the skies,¹ to become a man-god, breaking the boundaries of time and space.

O Time, I'll pounce on you,
and break your wings
and cut your asthmatic voice of a clock!
You call to the rescue in vain
Space, you old gouty vulture
Who leaves behind like as a streak of slime
white ribbon of streets and great arches
of horizon, like immense rounded snails! ...
Time! Space!
Only deities who have mastered the world! ...
I rebel against you! (Marinetti 1912: 266–267)

At the end of the novel, Marinetti's hero-aviator also becomes actively engaged in “the battle of Monfalcone” between Italians and Austrians, throwing bombs on submarines in the Gulf of Trieste:

Ah! ah! Now you will see!... I have twenty well-filled bombs, and each contains one hundred pounds of melinite! Two would be enough to quickly depopulate a large lake full of fish. Here I pressed a button: I opened the hatch, my bombs fall on you!... Hurrah! What a beautiful panache! And that thunderous din that rips through hissing in anger!... Cyclone of steam and foam slapping! The sea deflates... Countless vortices... Then it all comes together ... Let's take a look!...

The submarine is gutted. The bow sinks as we speak... Oh! What luck!... Behold, the second submarine is also bowing more and more... mortally wounded? But where is the wound?... I see, I see a large pit adorned with a bundle of black heads and arms! That's the panic... All lash out ferociously toward the exit!... The hold fills with water, and the water rises rapidly... flooding the closed bridge, comes to the engine... The machine stops. (Marinetti 1912: 295–297)

Marinetti thus formulated the principle elements of poetical and ideological vision of the aviation of the “first Futurism”, encompassing, among others, aggressive glorification of war. The airplane, as the favourite subject of the “second Futurism”, was promoted in *Aeropittura*, as stated in the *Manifesto of Aeropainting* (1929), signed by Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, and Tato.² Originally containing outlines of specific “spatial poetics”

¹ The same year, also up in the airplane, sitting on the gas tank, his stomach warmed by the pilot's head, Marinetti hears the propeller talking to him about the need to destroy the old and establishing the new syntax in its place: “This is what the swirling propeller told me as I sped along at two hundred meters above the powerful smokestacks of Milan....” (*Futurism* 2009: 119).

² In the introductory passages of this manifesto, specific tradition of aeroliterature is pointed out, starting with antedated *The Pope's Monoplane*: “In 1908, F. T. Marinetti published *The Pope's Airplane*, the first lyrical free-verse exaltation of flight and the aerial prospects of our peninsula from Etna to Roma Milan Trieste. Aeropoetry was further developed in Paolo Buzzi's book *Airplanes* and Luciano Folgore's *Bridges over the Ocean* and Mario Carli's *Goats*.” (*Futurism* 2009: 283)

with some oneiric, even surrealist elements, many paintings of airplanes and flying reproduced passionate fascination of Futurism for war and flying, that eventually became absorbed by fascist propaganda. In this way, the painter-aviator exemplified Fascism's vitalistic temperament of bravery, future-oriented audacity, boldness, and daringness. Illustrating and documenting scenes of aerial combat, dogfights, bombing, with an increasingly sharp realism of the representation, lead to losing most of cultural connotations in favour of doctrinal and celebratory intent that, in conjunction with the death of Marinetti, decreed the end of the movement.

At the other end of Europe, following his early primitivist period and negative reception of his novel *The Mud Hut*, Russian futurist to be Vasily Kamensky temporarily leaves literature to discover the ecstasy of flying (in) an airplane. As Kamensky himself noted in *Life with Mayakovsky* (*Zhizn s Maiakovskim*), one of several memoirs by the poet, this is an era marked of intense experiences and alterations between writing and flying: "Aviation and literature grabbed me so forcefully that I lost any sense of calm I had and threw myself headlong from airplane to verse, from poetry to flight." (Harte 2009: 62) Thus in the summer of 1910 the poet travels to Paris, where Vladimir Lebedev (one of Russia's earliest pilots and aircraft constructors) takes him along to his first flight; in his memories, the writer recalls that he experienced a "divine sense" of "paradise hallucinations" so necessary for creativity of the poet (Kamensky 1918: 111). Taken by his new "passion for wings", Kamensky visits Berlin, London, and Vienna, determined to master the new art of flying, as he recollects in another account, *Put entuziasta*:

...I wanted to participate in the great discovery not merely with words, but with deeds. What are poems and novels? The airplane – that is the truest achievement of our time. [...] If we are people of the motorized present, poets of universal dynamism, newcomers and messengers of the future, masters of action and activity, enthusiastic builders of new forms of life – then we must be, we have no choice but to be flyers. (Wohl 1994 : 145)

After several months of intensive informal training under the tutelage of pilots Lebedev and Slavorosov, Kamensky had made enough progress to be able to pass the flight exam in Warsaw administered by the Imperial All-Russian Aero-Club. By the early spring of 1912, obtaining his Licence No. 69, Kamensky had joined the exclusive ranks of Imperial Russia's first licensed pilots. However, his piloting history is cut short: after the severe crash during an air show in Chenstokhov, Poland, in the Spring of 1912, pilot-poet suffered near fatal injuries and stayed in the coma for 11 hours, even being pronounced dead: "In the morning papers they published my necrology [...] under the heading 'The famous pilot and talented Poet Vasily Kamensky is dead'" (Kamensky 1918 : 116).

As a result of this accident, Kamensky leaves active flying and goes back to writing – which, in fact, he never gave up, according to his published sketch "The Airplane and First Love" and previously unknown 1911 drama, *Life of an aviator* (*Zhizn aviatorskaia*). First text relates an aviator's preference for invigorating speed over romantic love; the play, on the other hand, provides important clues on Futurist thinking about aviation and theology through a realized metaphor for

salvation and resurrection. The protagonist of *Life of an aviator* Max is an aviator obsessed with flying (“I am simply an aviator. A true aviator with the soul of a bird”, he states in act 1). Max leaves his wife, Elia, for Princess Mary, a wealthy woman who comes to him for flying lessons, boasting that she is ready to sacrifice her life for one lofty flight. Accordingly, Princess Mary dies in a plane crash, whereby Max returns to his wife. Yet he too succumbs to the velocity and danger of aviation, perishing in a plane crash at the conclusion of act 4.

Experience of flying, more tragic for the characters of Kamensky’s play than for himself, had a profound effect on his behavior, subject matter and style: in November 1913. in Moscow, Kamensky, with an image of an airplane painted on his forehead, gives lecture “Airplanes and Futurist poetry”, propagating deep influence of technical innovations – cars, steamboats, airplanes – on perception of reality, need for the new man, new forms of life and conception of beauty, along with mastery of word formation. Kamensky accomplishes described poetic premises in his poetry, especially in collection *Tango with cows*, where the opening poem “Vasia Kamensky’s Airplane Flight in Warsaw” exhibits fusion of thematic and formal elements with the intention of reflecting an aircraft taking off from an airfield, gaining speed and disappearing into the clouds. Pyramidal in structure, with verses going from the bottom upwards, Kamensky’s poem through typographical effects, syntax and semantics produces combined effect of changing perspective, simultaneism of sensory data and comprehending dynamism. In such a way, in another poem (“Vyzov”) Kamensky fuses his real person into the lyrical persona of a poet and an aviator:

This is ME this is ME
 Futurist-SONGWARRIOR
 PILOT-AVIATOR
 VASILYKAMENSKY
 With an elastic propeller
 I TWISTED the CLoUDS (Kamensky 1914: 7)

Kamensky’s Futurist comrades, as well as other avangardists, also wholeheartedly embraced the inspiration with aviation and airplanes. Severianin, Mayakovsky, Khlebnikov, Aseev, Olympovall write about airplanes and aviators, followed by creations of other Russian artists (Tatlin, Malevich). However, unlike their Italian counterparts, with the break out of war and ferocious warfare experience, primarily air bombardments, major Russian poets and writers abstained from glorifying combat aviation. Further thematization of pilots who, in their view, have turned out to be cruel, immoral creatures blithely flying over the sacred battleground and lightheartedly throwing bombs on all living things became impossible (Zheltova 2007: 176–177). In the post-war years, especially Mayakovski recognizes potential of aviation in building Soviet society.

Direct experience of Marinetti and Kamensky as prototypical avant-garde avi-authors, enthusiastic about flying, lead to different creative consequences, personal and collective – one aggressive and belligerent, of Italian Futurism, the other,

equally exhilarated by flying but aware of fragility of pilot and constant presence of death, of Russian Futurists. In this way, after the WWI, Serbian avant-garde authors had the full ideological and poetical spectrum at their disposal when positioning themselves regarding the subjects of flight and aviation.

Diversities of Flying, Going down and Going to Heaven

Sitting in an airborne transatlantic plane, in the cocktail-bar that rushes through the sun between the sky and waves, that hadn't been comprehended even by the imagination of one Jules Verne, I evoke now my first flight in the days of War.

S. Krakov

Before the First World War, there are no significant contributions on the subject of aviation in Serbian literature or art. However, as a result of modernization of Serbian society, in the first decade of the XX century there is a considerable rise of public interest for the events on the field of technical progress in the developed world, particularly in aviation. After 25th of November 1909, when a young Slovene Eduard Rusjan performed the first powered flight of South Slavs in Eda near Gorizia, several foreign aviators came to Belgrade to demonstrate both their aircrafts and flying skills. Czech pilots Simon and Chermak, Russian Maslenikov and Italian Vidmar flew by the end of 1910, at military drill field in the suburb called Banjica, to the great joy of the people; some of the aviators even flew members of the Serbian royal family.

The most astonishing – and tragic – encounter of Serbian public with airplanes was at the first Serbian air meeting, organized on 9 January 1911 in Belgrade. Following the example of spectacles in Milan and Paris, Rusjan wanted to demonstrate courageous flying to the Belgrade crowds, who had not until then seen such a thing. In difficult weather conditions he flew close to the Kalemegdan fortress, where, just before landing a strong gust of wind tore off the wing of his aircraft and he crashed from a height of 20 meters – the accident was fatal, Rusjan becoming the first victim of flying in Serbia and the 34th victim of motorized flying in the world. As did his flight, his death and funeral attracted unheard of attention – daily newspaper *Politika* covered the event on one and a half of four of its pages, and his procession was attended by approximately one sixth of the entire Belgrade population (~15.000 people of a total of 80.000 inhabitants).

Despite this dramatic event, Serbian writers became profoundly attracted to airplanes and flying only after the First World War, some through works of their literary predecessors, the others from the immediate war experience. From the poetical point of view, the avant-garde authors clearly acknowledged the Futurist origin of corresponding themes and motives. Boško Tokin, one of the editors of *Zenit* and original Zenitists from Belgrade, thus propagates Fedele Azari's "Futurist Aerial Theatre" in several of his articles, combining ideas of the Italian author with those of his own. In the first article, "Futurists and Neoprimitivs", printed in the French *Action*, Tokin gives almost complete account of Azari's manifesto,

publishing it as a letter from Italy. With the Italian Futurist, Tokin proclaims that flying airplanes is bound to become an artistic expression of even the most complex states of our souls. Aviator and his aircraft being unified, the airplane becomes the extension of pilot's body: his bones, tendons, muscles and nerves are extending into wires and cables. Thus, every pilot as a personality has its own style of flying, and, furthermore, the same flyer does not always fly in the same way. Different flying techniques: looping, spinning, somersaulting and diving, express different emotions and states of mind – impatience or anger, playfulness, nostalgia or weariness, being instantly and intuitively recognized by spectators. With the multiplication of planes and pilots in the air, dialogs and complicated relationships can be presented.

In Azari's and Tokin's conclusion, Futurist Aerial Theatre will be "wonderful national school of heroism", first democratic theatre for the poor and decisive incentive for the aviation.

In another contribution, written in Serbian, *Pozorište u vazduhu (Aero-Theatre)*, Tokin indicates that Futurism, as a precursor to Zenitism, was a movement of liberation, not only of the word but also of painting, sculpture, music and theatre – all kinds of art as well as of man-poet in general. Describing Futurism in the arts as a thing of the past, Tokin stresses new means of expression, the airplane and the Futurist theatre in the air, as an ultimate form of popular, democratic spectacle, the beginning of liberation and triumph of man over matter. According to Tokin, Futurist aerial theatre proves that novelty and creation still exist.

Planes and aviation are seen as an important poetical factor in the poetry of the new generation of Serbian authors, according to the views of Milan Dedinac, later one of the most important Belgrade surrealists. When reviewing an early work of Miloš Crnjanski, short novel *Dnevnik o Čarnojeviću (Diary About Čarnojević)*, Dedinac declares that the young generation "recite to the tune of falls and cascades, [...] to the rhythm of the clatter of aeroplane propellers in the air, with enthusiasm of speeding steamboats, the waves, the sun". As well as his reviews, early poetry of Dedinac is also noticeably influenced by futurist dynamic spirit – in his first poetic cycle *Zar zora, već? – Zora! (Is it Dawn, yet? – Dawn!)* Dedinac writes about a journey in a "flying automobile", "machine gone insane", "speed of heavenly machines", "charge through the world", etc.

Poetics of Rastko Petrović, one of the most significant Serbian avant-garde authors and writers of the XX century, displays specific and unusual fusion of futurist ideas of both Italian and Russian origin, wherein flight, airplanes and pilots have substantial role. Declaring in one of his hybrid texts written with Marko Ristić (later one of the most significant Serbian Surrealists) entitled *Helioterapija afazije* ("Heliotherapy of Aphasia"), that language has "fallen ill", being incapable of transferring meaning any more, Petrović proposes a combined method of not only of healing the language but also of searching for radical transformation of the human relationship with nature that will activate the mystery and restore entire life, time and means of expression. Petrović asserts that a cure for deadened perception can be found "in the air": rare and unusually brief sense of reversing the dimensions of space that can be "extended to the Improbable",

is characteristic for an “aviator” that is frequently liberated from the laws of gravity (Petrović 1923: 758–771).

Developing his ideas in his later works, Petrović dedicates one of his most important essays “Examples of work and heroism. Testimony of my friend, pilot A.D.” to expressing his poetical ideas about the ability of outstanding persons – heroes – to defeat natural laws and escape from their influence. In this fictionalized account of the life and destiny of Serbian Sergeant pilot Siniša Stefanović, member of allied air forces on the Macedonian Front in WW1, who died in enemy captivity after a voluntary mission in 1917, Petrović stresses the capability of heroic individuals to change dimensions of their lives and make possible for “the past to become future once more; and the future, before we even live it, can signify past for us” (Petrović 1974: 430).

Petrović’s text comprises several descriptions of war missions – air raids, dogfight, and a significantly estheticized episode of an aircraft shot from the sky and falling down to its demise.

The little machine, a piece of white paper thrown from a floor, started spinning around slowly through the air, glowing white at each turn. Only its diminution in space reminded that its distance to the ground was reducing. Slowly beneath, a handful of intensely blue water surface spread itself, little blue Doyran Lake, another breakthrough in the land between the two hemispheres of the sky, where, as in an eye, shines blue infinitely prolific fishing. Little white paper is spinning right over the lake, and as if it were not the entire building of crumpled cloth, motor gasoline, dirty oil and the frantic conscience, shuffled registers of consciousness and subconscious, wonderful incomprehensible muscle architectures, people in black leather, still living, maybe thinking, still observing, being observed, as though already completely hidden from the eyes of others, only abiding to the laws of gravity and other never stated laws of mechanics, so indifferent and constantly going down forever. (Petrović 1974: 426)

In yet another text, one of his numerous peacetime travel accounts, *Aeroplom do Carigrada* (“To Constantinople by Plane”), Petrović now gives a highly poetical account of a specific “aerial landscape”:

Over the Carpathians we left last springtime rain and over the ridge of the Balkans last heavy and dark clouds that were shaking the aircraft and playing its strings like some kind of a winged harp. We left those wonderful, white, Thracian clouds that rise from the ground upright and undulating, like some fantastic snow plants, which, gilded, rise high up in the heavens, with the sun. For three quarters of an hour we floated in an infinite blueness of the sky coated with the blaze of the sun and the Sea of Marmara, which looks like stitched on all sides with gold wires. Suddenly, dove grey islands allocated themselves, dark blueness of gardens, and molten silver of an inconceivable town on the shores of two continents and two seas. We watched the seas flow into each other like rivers, how the two worlds are interconnected with dense islands laden with sailboats, and huge golden domes of mosques and churches were growing, swaying and flying towards us, like some kind of magical phantoms. People, who have raised their heads crossing the narrow streets were suddenly cluttered with houses that were overlapping; now we see their wives take out the water in the yards, and suddenly, bouncing lightly from the ground, we encompassed the spacious airport. (Petrović 1926: 95–96)

Actual war experience also made its way into larger forms of Serbian prose – Stanislav Krakov's short novel, *Krila (Wings)*, besides its avionic title, contains several episodes of wartime combat flights; only the first one is in an ecstatic and victorious, Italian futurist-like mode:

That was a drunkenness of the air. He roared, he chased, he yelled, he poured himself on them, furious, joyous and cold. He penetrated as with discharged sharp arrows and flogged with a wide knout.

Who said anything about dizziness of abyss? He was the master of the air, and not one of those who mile down invisible. Maybe he cheered as a victorious Scythe, but the engine roared with airflow, and everything poured into a vast, contagious game. He would have jumped, but careful leather belt snapped, and tied him to the little perch.

Below was a whirlwind of mountains, walls, minarets waters and spacious marshes of Vardar. Black spiny spiders were swimming in the sea, which was perhaps blue as and someone's forgotten eyes. In the air the colours paled, only drunkenness and joy were clear. City and ships at sea were becoming increasingly smaller. Only the magic, bright circle of propellers was big.

Joyfully he leaned forward. (Krakov 1922: 11)

In later developments, pilots are experiencing an outburst of feelings of anxiety and fear, initially exposed to a sudden but temporary engine failure, furthermore facing anti-aircraft fire during a bombing mission and awaiting an imminent attack of enemy fighter planes. The changing mood announces fatal events, leading inevitably to a horrible death in flames:

The aircraft was falling down. Suddenly, with a last move of his burning hand, Bora ripped off his already scorched belt that was holding him, and soaring headlong, like a meteorite on fire, swiftly flew off to the ground, while his aircraft slowly descended in flames, stumbling down to the earth. (Krakov 1922: 105)

Fascination of Serbian authors with airplanes and flight ends in a hymnal tone, with Todor Manojlović's play *Centrifugalni igrač (Centrifugal dancer, 1931)* and Krakov's reportage *Let mašte i gvozdениh krila* ("Flight of Imagination and the wings of steel", 1931). In his theatrical work, Manojlović thematizes brief and eruptive love affair between Lillian, capricious Minister's daughter and Bill, dancer and vagabond, who wanders the Earth with his wartime friend, aviator Oleg. Central motive of this drama, flying (in) an airplane, is represented as an ultimate act of separating oneself from the common, everyday life and its banal problems and relations, either by taking place in war and dying in air combat or ascending to sky to freedom and travelling the world on a journey of no return. For those who are left behind, on the ground, however there exists nothing but longing and sorrow.

Stanislav Krakov in his late newspaper coverage also relates the wartime and peacetime experiences of flying; he shows how combat missions, rudimentary and dangerous, are surpassed with modern sophisticated peacetime ventures symbolized by the first transatlantic flight of Dornier's 12 engine, 44 tons, DO-X airplane in 1931. A rare example of introducing literary predecessors to the modern poetics of airborne elevated perspective is given – Walt Whitman's poem "Salut au monde!"

as a premonition of modern times. Krakow asserts that the technical accomplishments of modern times are by far exceeding poet's visions, raising the question whether a contemporary Whitman will ever emerge, enabling the flight of the mind to catch up with the flight of mechanical wings, already heading towards infinity.

To conclude, in the views of Serbian avant-garde writers, moments of utter exaltation are present in the descriptions of airplane flying in general, in war as well as in peace; accordingly, pilots are regarded as heroic figures bigger than life, capable of extraordinary deeds. Aviators and especially airplanes represent ultimate symbols of avant-garde inclinations, thanks to their capabilities to elevate, literary and metaphorically, man and poets, revive language through new rhythms, give new moments in the art history, particularly as a means of theatrical expression, defeat logic and laws of gravity, of space and time, renew perception and general feeling of life and reality.

On the other hand, Serbian writers are also showing the frequent tendency to use flying, airplanes and pilots for their own special poetical purposes. Heroics aside, even civilian pilots are ultimately destined to meet a tragic end, equally in war as in peace. Superhuman futurist exhilaration plays only a minor part in this experience, especially with the late feeling that the might of mechanical wings is by far exceeding human powers, even the one of the imagination.

Bibliography

- Burenina 2005: Ol'ga Dmitrievna Burenina, "Absurd i motiv vozduhoplavanija v literature i vizual'nyh iskusstvah 1900–1930-h godov", *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena*, Obshhestvennye i gumanitarnye nauki: Nauchnyj zhurnal, N. 5 (11).
- Dedinac 1922: Milan Dedinac, „Dnevnik o Čarnojeviću Miloša Crnjanskog“, *Putevi*, 1:1, January 1922, 29–32.
- Dedinac 1957: „Zar zora, već? – Zora!“, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Dimitroff 1998: James Stephan Dimitroff, *Give Russia wings: The confluence of aviation and Russian futurism, 1909-1914*, University of Southern California.
- Harte 2009: Tim Harte, *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Futurism* 2009: *Futurism an Anthology*, eds. Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, New Haven & London: Yale University Press. (F. T. Marinetti, *Let's Murder the Moonlight!* (1909): 54–61; F. T. Marinetti, *Technical Manifesto of Literature* (1912): 119–125; F. T. Marinetti, *The New Religion-Morality of Speed* (1916): 224–229; Giacomo Balla, et al, *Manifesto of Aeropainting* (1929): 283–286.)
- Ingold 1982: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*, Basel: Suhrkamp Verlag.
- Marinetti 1912: F. T. Marinetti, *Le Monoplane du Pape*, Paris: Sansot.
- Marinetti, Palazzeschi 1978: F. T. Marinetti, A. Palazzeschi, *Carteggio*, Milano: Mondadori.

- Kamenskij 1914: Vasilij Vasil'evich Kamenskij, *Tango s korovami: zhelezobetonnye po-jemy*, Moskva: Izdanie D. D. Burljuka – izdatelja 1-go zhurnala russkih futuristov.
- Kamenskij 1918: Vasilij Vasil'evich Kamenskij, *Ego-moja biografija velikogo futurista*, Moskva: Kitovras.
- Kamenskij 1931: Vasilij Vasil'evich Kamenskij, *Put' entuziasta*, Moskva.
- Kamenskij 1940: Vasilij Vasil'evich Kamenskij, *Zhizn s Maiakovskim*, Moskva: Khudozhestvennaia literature.
- Krakov 1922: Stanislav Krakov, *Krila*, Beograd: Vreme.
- Krakov 1931: Stanislav Krakov, *Let mašte i gvozdjenih krila*, Beograd: Vreme, XI/3243, 6-I.
- Manojlović 1930: Todor Manojlović, *Centrifugalni igrač*, Beograd: Geca Kon.
- Petrović, Ristić 1923: Rastko Petrović, Marko Rastko, „Helioterapija Afazije”, *Misao* 12:2, (16 May 1923), 758–771.
- Petrović 1923: Rastko Petrović, “Primeri rada i junaštva. Svedočenje mog prijatelja, pilota A. D.”, *Novi život*, 15:12 (27 October 1923); 16:1 (3 November 1923); 16: 3 (17 November 1923). Reprint in: Rastko Petrović, *Eseji i članci*, Beograd: Nolit, 1974, 419–430.
- Petrović 1926: Rastko Petrović, „Aeroplanom do Instanbula”, *Vreme* VI/1616, 19-21 VI 1926, p. 4. Reprint in: Rastko Petrović, *Putopisi*, Beograd: Nolit, 1966.
- Tokin 1920: Boško Tokin, “Futuristes and Néoprimitifs”, *Action*, 7:4, 1920, 54–57.
- Tokin 1921: Boško Tokin, „Pozorište u vazduhu”, *Zenit* 1:2. (March 1921), 11–13.
- Wohl 1996: Robert Wohl, *A Passion for Wings: Aviation and the Western Imagination, 1908–1918*, Yale : Yale University Press.
- Zheltova 2007: E. L. Zheltova, *Kul'turnye mify vokrug aviacii v Rossii v pervoj treći XX veka*, Trudy “Russkoj antropologičeskoj shkoly”: Vyp. 4 (chast' 2), Moskva: RG-GU, 163–193.

Бојан Јовић

ТРАНСКУЛТУРНИ АВИО-АУТОРИ: СРПСКИ ДОПРИНОС АВАНГАРДНОЈ
ФАСЦИНАЦИЈИ АВИОНИМА И АВИЈАЦИЈОМ

Резиме

Овај рад наглашава неколико поетских аспеката икона авангардног тематизовања авијације – Ф. Т. Маринетија и В. В. Каменског, као парадигме европског и српског писања о авионима и летењу. Разарање синтаксе, увођење брзине, динамичност, симултанizam чулних података и просторно-временска свеprisутност, специфична поетика хероизма спадају међу најважније последице фасцинације авијацијом и авионима, која се такође доживљава и као знак виталности и издржљивости футуризма. У делима српских писаца, међутим, ратоборни тонови аеро-футуризма готово да се и не могу наћи; њих одмеђује дубље разумевање трагичног стања људског лета и метафизике пилотирања/летења авионом.

УДК 821.163.41.02 ДАДАИЗАМ
821.163.41.09"1921/1926"
821.163.41.02 ЗЕНИТИЗАМ
050.488 ЗЕНИТ"1921/1926"

Предраг ТОДОРОВИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У АВАНГАРДНОМ КЉУЧУ: ВЕЗЕ ДАДАИЗМА И ЗЕНИТИЗМА¹

Апстракт: У нашем раду бавимо се везама између дадаизма и зенитизма, два битна феномена у српској књижевности периода авангарде. Појавивши се симултано почетком 1921. године, ова два покрета ће неко време, до средине 1922, деловати заједно, све до коначног разлаза својих главних актера. Ти актери су браћа Мицић, Љубомир, покретач и алфа и омега нашег најзначајнијег авангардног периодичног гласила *Зенит*, које је излазило од 1921. до 1926. године; његов брат Бранко Ве Пољански, спона између два покрета, покретач авангардних часописа *Светокрет* и *Кинофон*, који ће у Прагу упознати младог Драгана Алексића, студента славистике, већ задојеног идејама дадаизма, трећег актера наше приче. У раду пратимо токове сарадње Алексића са *Зенитом*, већ од првих бројева, и начине како је преко Мицићевог гласила промовисао идеје Даде. Све до разлаза у мају 1922. Алексић успева да себе изгради као вехементног дадаисту, и да од просечног песника експресионистичке школе, повинујући се поетичким оквирима дадаизма, створи неке од најрадикалнијих форми српске авангардне књижевности. Свесно или не, и браћа Мицић ће потпасти под Алексићев утицај, створивши занимљиве дадаистичке творевине. Увукавши у игру и неке младе, непознате песнике, он ће током 1922, све до преласка из Загреба у Београд, објављивањем ревија *Дада-Танк* и *Дада цез*, као и перформансима заједно са својом „дада-четом“ у Осијеку, Винковцима, Суботици и Новом Саду, оставити неизбрисив траг у нашој литератури. У Београду ће утицати на неке младе људе, попут Монија де Булија, покретача алманаха *Црно на бело*, Радета Драинца, оснивача хипнизма и ревије *Хитнос*, Ристе Ратковића, покретача *Беле ревије*, *Чаше воде* и *Вечности*. Утицаји Мицића, Пољанског и Алексића на авангардна кретања у нас су значајни и признати и у светским размерама.

Кључне речи: авангарда, дадаизам, зенитизам, Драган Алексић, Љубомир Мицић, Бранко Ве Пољански, *Зенит*, српска књижевност

¹ Рад је настао у склопу пројекта „Српска књижевност у европском културном кругу“ (ОН 178008) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Увод

Дадаизам као уметнички покрет преврата, зачет у зарађеној Европи, на сцену је ступио у Цириху 1916. године, ширећи се незадрживо мапом света. Главни центри његовог деловања били су, поред Цириха, Њујорк, Берлин, Хановер и Париз. Дадаизам је наставио разарачко, анархистичко дејство на уметност, започето експресионизмом, кубизмом и, нарочито, футуризмом. Године Првог светског рата су године друштвених и уметничких промена, сејања клица револуције. Иако је кратко трајао, дадаизам је оставио неизбрисив траг у уметности XX века. Несумњиво је утро пут надреализму, заправо, преточио се у њега. Утицао је на рађање конструктивизма, на покрете *Баухауса* (*Bauhaus*) и *Де Стујла* (*De Stijl*). У срцу Европе која крвари, група људи која ће заувек променити токове уметности и културе, окупљена у циришком *Кабареу Волтер* (*Cabaret Voltaire*) 1916. рашириће вирус деструкције и реконструкције постојећих естетских норми. Покрет се званично гаси 1922, иако ће се његови трагови налазити још неколико година по разним европским центрима. Исте те 1922, „зенидне године“ српске авангардне уметности, у Загребу ће агилни Драган Алексић, већ увелико сарадник Мицићевог *Зенита*, као кукавичје јаје „подметнути“ бомбу дадаизма у гнездо зенитиста, изазвати „дадатрес“, одвојити се са „дадаистичком чистокрвном четом“ и покренути даду у Југославији. *Дада-Танк* и *Дада цез* су једина два гласила овог покрета у нас. Можемо им придодати и два броја часописа *Дада-јок* Бранка Ве Пољанског који, иако антидадаистички настројени, имају све елементе даде, алманах Монија де Булија *Црно на бело* и два броја часописа *Хипнос*, уредника Радета Драинца. Трајући свега неколико месеци, и то у Загребу, и престајући са постојањем исте те године, када се Дада као покрет угасила на светском нивоу на позив самих оснивача, Тристана Царе, Раула Хаусмана, Ханса Рихтера, дадаизам је у српској књижевности периода авангарде оставио много дубљи траг но што се то код нас претпостављало и признавало у теорији књижевности и књижевној историји.

Алексићева „дада чета“: Драган Сремец, Видо Ластов, др. Славко Шлезингер, др. Антун Туна Милинковић, Џим Рад, Нац Сингер и Михајло С. Петров, одржаће и четири дада манифестације, у Осијеку, Винковцима, Новом Саду и Суботици. У Суботици је деловала дадаистичка група мађарских избеглица: Шугар, Арањмивес и, вођа им, Золтан Чука, која је објављивала часопис на мађарском језику *Ut (Пут)*.

Преласком Драгана Алексића, који ће до краја живота задржати надимак Дада, у Београд крајем 1922, дадаизам престаје да постоји као организовани покрет у нас. Међутим, његови трагови и утицаји осећаће се и у годинама после званичног нестанка покрета, како у периодици (*Хипнос*, *Црно на Бело*, *Зенит*, *Вечност*), тако и у поезији и прози појединих српских писаца (Раде Драинац, Мони де Були, Бошко Токин, Бранко Ве Пољански, Љубомир Мицић, Ристо Ратковић, Мита Димитријевић МИД, Владан Стојановић Зоровавељ). Иако ефемеран по дужини трајања у нас, дадаизам је незаобилазна појава

у авангардним превирањима у српској књижевности после Првог светског рата. Наставља кретање оним стазама утртим од стране најављивача српске модерне уочи Првог светског рата: Светислава Стефановића, Владислава Петковића Диса, Димитрија Митриновића, Пере Слијепчевића, Симе Пандуровића, а нарочито појавом, делањем и писањем Милоша Црњанског, Станислава Винавера, Љубомира Мицића, Бошка Токина, Радета Драинца, Монија де Булија, Тодора Манојловића, Станислава Кракова, Бранка Ве Пољанског и Растка Петровића у годинама непосредно после Великог рата. Рад посвећен везама дадаизма и зенитизма у српској књижевности има за циљ да покаже да су оне незаобилазне у проучавањима авангарде. Заједно са *Зенитом* браће Мицић, Винаверовом *Новом пантологијом пелепгирике*, *Откровењем* Растка Петровића, *Суматром* Црњанског, Драинчевим *Хипносом*, као и алманахом Монија де Булија *Црно на Бело*, *Дада Цез* и *Дада-Танк* су битна појава у оквиру авангардних струјања у српској књижевности.

Дадаизам у српској књижевности је у периоду после Другог светског рата дуго био прећуткиван у нашој књижевној критици. Ако је дадаизам и био спомињан, било је то у негативном контексту омаловажавања и оспоравања, умањивања његовог значаја, чак тврдњи да он као покрет није ни постојао у нас. Београдски надреалистички круг је кључно допринео таквом односу критике према дадаизму. Систематски дезавуишући готово све важне момен-те наше модерне и готово све значајне актере српског књижевног преврата двадесетих година XX века, надреалисти су били онај језичак на ваги који је превагнуо ка негацији и ниподаштавању. Тек почев од седамдесетих година прошлог века рецепција у науци и историји књижевности се постепено мења. Данас је превладало мишљење да је дадаизам, уз експресионизам, зенитизам, суматризам, хипнизам, кључно допринео авангардним преиначењима српске књижевности и уметности XX века, утирући пут свим каснијим модернистичким превирањима, надреализму пре свега, а доцније, у годинама после Другог светског рата, бројним измима који су преплавили савремену уметност: поп арту, сигнализму, мејл арту, оп арту, концептуалној уметности, видео арту, перформансу. Дадаистичка поезика негације, разарања постојећих уметничких кодова, нашла је свој прави и пуни израз годинама после нестанка даде са сцене „самогашењем“, те се може рећи да је она последњих деценија превладала светском уметничком сценом, првенствено као стање духа савременог човека, атомизованог и фрагментираног.

Дадаизам у српској књижевности још увек није довољно проучен. Упркос појединачним покушајима истраживања његове појаве у нас, дадаизам као покрет, тачније стање духа, и његове последице по нашу савремену књижевност и уметност, захтева исцрпнију студију у којој ће се пронаћи и успоставити везе са авангардним превирањима двадесетих година прошлог века као и са актуелним литерарним појавама и тенденцијама. Незаобилазна манифестација свести човека двадесетог века, припремана у алхемичарским лабораторијама Алфреда Жарија, Гијома Аполинера, Лотреамона, која досеже свој врхунац у кабаревољтеровском духу апсурда, пародије и деструкције

постојеће уметничке поетике, од стране Тристана Царе, Марсела Јанка, Хуга Бала, Курта Швитерса, Раула Хаусмана, Рихарда Хилзенбека, Мана Реја, Франсиса Пикабије, Марсела Дишана, Ханса Арпа, у српску књижевност је ушла преко радова Драгана Алексића, Монија де Булија, Бранка Ве Пољанског, Љубомира Мицића. Ова потоња двојица, иако експлицитно успротивљени „дадатресу“ који им је приређен од стране Алексића и његових присталица, својим уделом у ширењу идеја даде у нас, преко часописа *Зенит*, у чијим првим бројевима је и објављен Алексићев текст „Дадаизам“, манифестног карактера, што је, уз текст „Дада-дадаизам“, објављен у другом броју овог часописа, и била прва објава дадаизма у Југославији, и у којем су од 1921. до 1922. године објављивани радови следбеника даде, или су преко часописа *Дада јок* Пољанског из 1922. и нехотице учествовали у дадаистичким тумбањима српске уметности тога времена. Везе зенитизма и дадаизма у српској књижевности, такође, нису довољно проучене.

Почеци

Позабавићемо се хронолошким и идејно-теоретским спрегама зенитизма и дадаизма. У две кључне године за постојање Југо-Даде, 1921. и 1922, одиграли су се и најбитнији догађаји везани за постојање и деловање овог покрета. Судбински су се два покрета синхронизовано појавила на нашој књижевној сцени исте године, 1921. Док је Љубомир Мицић у Загребу покретао свој часопис *Зенит*, готово истовремено долази до сусрета двојице битних протагониста дадаизма и зенитизма код нас, Драгана Алексића и Бранка Ве Пољанског, у Прагу. Алексић се ту затекао на студијама славистике, а Пољански у својим путописима по Европи, у потрази за знаменитим уметницима и новим елементима за сопствена уметничка експериментисања. Из тог сусрета изродиће се зближавање, кратког даха, али ипак од суштинске важности за дадаизам у српским оквирима. Гласило Мицићевих *Зенит* послужиће Алексићу као полигон за лансирање сопствених идеја, импрегнираних Дадом. Од броја 2 па све до броја 13 и разлаза међу њима, *Зенит* је Драгану Алексићу омогућио да се позиционира у дадаистичким оквирима и припреми неку врсту „државног удара“ на буњишту зенитиста. Кад је дошло до званичног раздвајања два покрета, одласка Алексићевог и његове „чете“, ни ту није наступио потпуни крај спрега ова два покрета. На појаву Алексићевог *Дада-Танка*, уследио је одговор Пољанског у виду *Дада-Јока*, те се тако и он, хтео-не хтео, уплео у мрежу дадаизма, макар и негирањем Даде.

Али, вратимо се на почетке њихове сарадње. Лансирање Мицићевог гласила, „Интернационалне ревије за уметност и културу“, у Загребу, фебруара 1921, означило је појаву најутицајнијег авангардног гласила у оквирима бившег југословенског културног простора. *Зенит* је уврштен у токове европске

и светске авангарде још за свога постојања. Касније, упркос игнорисању и омаловажавању од стране домаће критике, које је трајало деценијама после Другог светског рата, он своје место у историји авангарде неће изгубити. Напротив, оно ће остати постојано и неуздрано малициозним деловањем југословенских пролеткултоваца. Већ ће други број те ревије, од марта 1921, у тексту „Дада-дадаизам“, који потписује „Зенитиста“ (један од Мицићевих псеудонима), најавити дадаизам и „првог југословенског дадаисту“ (Драгана Алексића – прим. аутора). Већ тај текст је, заправо, прва појава и уједно најаву Даде у оквирима српске књижевности. Јер, у самом чланку, заправо у фусноти, најављује се текст о Дади за следећи број часописа: „У следећем броју донећемо изворни чланак о дадаизму од првог југословенског дадаисте“ (у потпису те напомене стоји – уред. прим. П. Т.) (Зенитиста 1921, 2: 17) То је, наравно, Драган Алексић, који је већ тад препознат као дадаиста од стране других, јер се лично био декларисао као такав.

Сам текст „Дада-дадаизам“ је информативног карактера, сличан је неким другим који су се појављивали у тим првим бројевима ревије, а који су имали за циљ да обавесте читаоце о новим појавама у уметности Европе. Такви су, на пример, два чланка Анатолија Луначарског о пролеткулту, Бошка Токина о новим француским ревијама *Esprit nouveau* и *Action*, Виргила Пољанског о новој уметности у Бечу, извод из манифеста московске групе имажиниста итд.² С обзиром на пионирски значај овог оглашавања Даде у нас, доносимо текст у целини.

Дадаизам кога је неко назвао, не зна се зашто „hyperpsychie“ сматран је као револт теран до ексцеса. Дадаиста био би човек-уметник-нихилиста који је уједно неурастеничар. Дадаизам је резултат досаде и крајње реакције „несвесног“ против „свесног“. Дадаиста каже да тежи за апстрактним. Не признаје законе, логику, ни очи, ни склоп линија. Ништа, он хоће само да бележи душевна стања, да несвесно ствара. Онако како га тера *inconscient*.³ Само је то – веле – чиста уметност. „C'est hors le principe de la raison que la Verité Dada naitra, et c'est hors des lois causales que l'esthétique Dada donera de la beauté.“⁴

Дадаиста у ствари не воле уметност. Он је презири и сматра да је непотребна. Он хоће да је уништи помоћу – уметности. Ж. Кокто који је данас пристао уз њих каже за Пикабију „он не воле уметност. Не треба га гледати као уметника“.

Дадаисте су необично активни. Њихов је број приличан. Дрека је њихова огромна. Највише нападају кубисте и футуристичке чији су они – даљни, најдаљни развоји, не у боље него у лоше. Пре неколико дана спречили су у Паризу једно предавање Маринетија.

² А. Луначарски, „Пролеткулт“, *Зенит*, бр. 1, феб. 1921, стр. 11–12, и *Зенит*, бр. 2, март 1921, стр. 13–14; Бошко Токин, „Нове француске ревије“, *Зенит*, бр. 1, стр. 15; Виргил Пољански, „Wien i nova umetnost“, *Зенит*, бр. 3, април 1921, стр. 13; „Имажинисти“, *Зенит*, бр. 5, јун 1921, стр. 12.

³ Несвесно.

⁴ „Истина Даде је рођена изван разумског принципа, те естетика Даде производи лепоту изван узрочних закона.“

Има их свуда. По целој Европи и Америци. Код нас их још нема*). Дадаизам је настао у Цириху пре 4 године. Кад је њихово уништавање уметности, уништавање лоше – онда је то оправдано – и њихов револт и наш. Али они све нападају. Сезана, експресионисте, итд. Све.

Дадаизму је циљ стварање новог језика. Песма коју ћу цитирати изгледа ми најлогичнија дадаистичка песма. Зове се *Suicide*:

a. b. c. d. e. f.
g. h. i. j. k.
l. m. n. o.
p. r. s.
t. u.
v.
z.⁵

У сликарству једна дадаистичка слика то је н. пр.: једна мрља. Или две мрље. Таквих „слика“ сам највише видео. Они то зову апстракција.

Главни покретач је Тристан Цара. Поред њега Ж. Рибмон-Десењ, Пикабија, Александар Крушевич⁶ (Рус) има да се спомену у првом реду.

Примера ради ево одломка из једног чланка Рибмон-Десења:

Dieu est le grande pornographe par excellence car il a inventé l'amour...

Il n'y a que Dada qui sache faire l'amour...

Cézanne est le premier des idiots... Renoir, c'est l'idiot automatique...

Detruire ce que vous construisez. Dada dextmira Dada... итд.⁷

Дадаисте нападају сликарство зато што кажу да само репродукује или претставља. Они кажу да и кубисте и експресионисте само репродукују, а не изражавају, итд.

Дадаиста каже да ствара несвесно. То је лаж јер они врло свесно дрљају и брбљају. Цео дадаистички покрет је у ствари једна *велика комедија* коју су измислили људи иначе врло духовити и интелигентни, који хоће да се забављају а највише их забављају они који их схваћају озбиљно.

Дада је данас мода, *passe-temps*⁸. И забава, *али није религија, убеђење и нова уметност.*

*) Има! У следећем броју донећемо изворни чланак о дадаизму од првог југославнеског дадаисте. Уред. (Зенитиста 1921, 2: 17)

⁵ Louis Aragon, „Suicide“ („Самоубиство“), *Cannibale*, No. 2, mai 1920. У овом тексту нетачно се цитира. У оригиналу она је написана на следећи начин:

SUICIDE
A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

⁶ Претпостављамо да је у питању грешка ауторова, те да је мислио на Алексеја Кручонића, руског песника футуриста, који је заиста у једном периоду било близак дадаизму.

⁷ „Бог је велики порнограф пар екселанс јер је измислио љубав...

Једино Дада уме да води љубав...

Сезан је први међу идиотима... Реноар је аутоматски идиот...

Уништити оно што ви правите. Дада декмира Даду...“

⁸ Разонода.

У времену кад је писан овај текст (1921), центар Дада активности је већ увелико био премештен из Цириха у Париз, у који су се изместили и неки од битних протагониста покрета, Тристан Цара пре свих. Аутор текста га је писао из перспективе париске Даде. То говори и избор писаца који се спомињу (Жорж Рибмон-Десењ, Луј Арагон, Франсис Пикабија, Жан Кокто) – сви су Французи, све што се цитира написано је на француском језику. Занимљиво је да је текст Рибмон-Десења нека врста вербалног описа Пикабијиног „Портрета Сезана“ (*Cannibale*, 1921), на коме је приказана лутка мајмуна залепљена на картон, око које је исписано: „Портрет Сезана“; „Портрет Реноара“; „Портрет Рембранта“; „Мртве природе“. Спомињање анегдоте о спречавању предавања Маринетија од стране дадаиста говори да је аутор био упознат с тим догађајем, кад су футуристи Маринети и Русоло организовали концерт бруитистичке музике у Паризу у Театру де Шанзелизе (Théâtre des Champs-Élysées), а дадаистичка екипа их је извиждала и била избачена напоље. То је, уједно, био и један од последњих скандала који су дадаисти јавно извели, јер се крај дадаистичког покрета већ могао назрети.

Аутор текста показује одређена знања о дадаизму, али и недовољно познавање праве суштине покрета. У праву је кад каже да је дадаизам „револт теран до ексцеса“, није кад тврди да је дадаизам „резултат досаде“. Тачно је да је дадаизам „резултат крајње реакције ’несвесног’ против ’свесног’“, као и да „дадаиста не признаје законе, логику...“. Тачна је и констатација да „дадаиста... хоће да је (уметност) уништи помоћу – уметности“, као и да је „дадаизму циљ стварање новог језика“. Аутор се критички односи према, по њему, дадаистичком сликарству, кад тврди да је „у сликарству једна дадаистичка слика н. пр. једна мрља. Или две мрље. Таквих ’слика’ сам највише видео. Они то зову апстракција“. Али, очито је да писац текста није имао прилике да види довољно дадаистичких ликовних дела, јер онда не би могао тако лаконски да сведе дада сликарство на „мрљу или две“. Наравно, погрешан је и његов закључак да је „дада забава, али није религија, убеђење и нова уметност“. Дадаисти јесу кроз забаву, тачније, игру, стварали своја дела, а кроз то је рођена уметност која ће обележити двадесети век. Но, овај текст је значајан јер најављује оно што ће већ у следећем броју *Зенита* бити оглашено као принова у нашој уметности.

Број 3 часописа *Зенит* из априла 1921. године на велика врага уводи дадаизам у српску књижевност. Он доноси текст Драгана Алексића, који се још увек потписује као становник Прага, „Дадаизам“, као и две његове дада песме „Пљуштав одраз окрете ме и рекох“ и „Дада“. (Алексић 1921, 3: 5–6) Објављивањем Алексићевог програмског текста манифестног карактера и његових дада песама, дадаизам добија свог првог правог протагонисту на тадашњем југословенском културном простору.

Програмски Алексићев текст „Дадаизам“ садржи елементе манифеста, прогласа, објаве нове уметности у југословенским оквирима. Писан са младалачким жаром и одушевљењем због открића нечег толико новог и револуционарног у уметности, овај текст је добар пример да је Алексић релативно

брзо схватио неке од суштинских премиса дадаизма. Иако је, у појединим детаљима, очигледно његово недовољно познавање материје (нпр. колебање између 1916. и 1917. као године почетка Даде, или грешка у смештању Кабарера Волтер у Женеви уместо у Цирих), он је добро проникао у срж идеја овог покрета. Колебајући се између жеље да информише публику о том свом скорашњем открићу из Прага, те због тога бива приморан да се, углавном, користи устаљеним језиком и граматиком, и тога да себи потпуно да одушка у дадаистичким игријама смислом и формом, он је успео да изнедри текст хибридног карактера, који има елементе есеја, а исто тако и уметничког дела. Користећи се каламбурима, неологизмима, бројевима, ономапопејама, апострофирањем, стављањем у заграде, великим словима кад наглашава, посебно издвајајући име ДАДА-покрета, тако да се оно и визуелно лако уочава и разликује од осталих речи, употребљавајући стране језике, најчешће без икаквог видљивог смисла и сврхе, Драган Алексић се сасвим уклопио у поетички оквир дадаизма. Он је чак као део текста инкорпорирао и једну своју песму „Бризгава ризичност светломртви криж“, као илустрацију реченицама које претходе песми: „Поезија моменат. Поезија циркулус чуда промена. Поезија је бездоглед.“ Употребом свих тих графичких средстава он постиже ефекат визуализације текста, који су дадаисти често и радо користили у својим књижевним радовима. Њима се текст „разбија“, губи на „озбиљности“, добија димензију играчке с којом се може бесконачно поигравати. Наводимо неке карактеристичне примере тих оригиналних смицалица којима се Алексић послужио:

НЕОЛОГИЗМИ: Несебезнало; какотедрагост; ускотрачњавајте се; разеластичирати; секундо-апстракт; окултнервнога; пројур; дугосећај; бокс-тон; цијуциубрзоскала; цилицитира; паннервиста; секундизражај; крозфакатна; секундофактациом; изколосечени; секундсекунду и милмоменте; апликација буф!; аутомобилтрубе; прекорешетање; дугокривудаства; брзокрет; брзотрзај; тахитахидроне; рекламплоча; моменторизик; дворуконошце.

ОНОМАТОПЕЈЕ: Сјан сјан; суп суп суп; папапапапапа тритритритритити хухухухухуху; пипипипипипање; трититититити; кококо; папапапапапапапапа!; то је то је тототоје!!; сиссссс...; кикерики; клокотање; фифифифифилистеријо!; хоп хоп хоп; кукукукукуку; прррасак; кролоокроолоокроооолооо – riririririlülülühihihhi – тактактактактактактак; хахахаха ију у!

СТРАНЕ РЕЧИ: Sfinx aeterna; klinika W&CL. Pitt.; Melchior Vischer Prag Jörg Lisabon; Sacadou supérieur; bruit variété; Vive la DADA.

БРОЈЕВИ: $2 \times 2 = 5$; 400 година; $1^{\circ}-78^{\circ}$; Монт Еверест 9006.; 888 пила; 200 сиса; 200 угушеника; 45 брзостраница; 3000 м.; 300.000 циркуса; 400.000 примерака ДАДЕ; 500.000 кутона, четрдесетокатни.

КАЛАМБУР: Ротација преротација супраротација.

АСИНДЕТ: звука вика лупа галама реклама.

АЛИТЕРАЦИЈА: Устршити уснути устренути.

АПСУРД: космос фабрика самих лудости; говеђе бедро; брицнама музејима пудерници длакама; три зуја лепири крокодил.

АПОСТРОФА: Дучићу, одрежите нос!; Покријте се симболисте!; Св. Порцијункуло моли за нас!; Vischeru човече лепи!

Наравно, кад се кроз филтер разумског пропусте оне реченице текста „Дадаизам“ које имају за циљ информисање, чак и едукацију читаоца, онда се долази до програмског сегмента, који нас уводи у истински почетак историје Даде у српској књижевности. Не чуди што је почетна реченица овог текста: „Уметност беше чама, досада.“ Такве изјаве спадају у срж онога што је поетика дадаизма – све што је прошлост је превазиђено, уметност поготово. Све то би требало поништити и створити нешто потпуно ново, невиђено и нечувено. Алексић наступа са истим оним жаром и горљивошћу, борбеношћу, с којом су се јавили први циришки дадаисти. Младост (њему је тада тек 20 година!) оправдава бунтовништво и револт против успостављених норми друштва. „Уметност је оно, што је израз нерви. Нерви су примитивност (...) осећај није нерв. Нерви су исконско непоковарено несебезнало јако. Примитивизам има базу.“ Исконско и непоковарено, примитивно, то су појмови блиски дадаистима. Разум је за избегавање, уметност се рађа из спонтаности, из игре. Нерви искључују разум, мисао, осмишљавање, у стваралачком чину. Одговор на тај ћорсокак у коме се наша уметност лежи, нема сумње, по Алексићу, у Дади. Цитирамо овде неке реченице којима он потенцира ту чињеницу:

Зато ДАДА тежи за какотедрагошћу; *дадаизам* је примитивистички секундо-апстракт са некањем свега у традицији.; Експресионист је полуопћенит посматрач, ДАДАиста паннервиста абстрактивите.; Експресионист виче за удаљењем од збиљности (дозволите!) ДАДАиста за уприлепљењем употпуњења са апстракцијом.; ДАДАист не учи технике, сувишност је то досаде.; ДАДАист може сликати музичке прелуде као једну сребрену жвижданицу.; Бруизитизам ће и ДАДА адоптирати.; ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај.; ДАДА-ист живи као муха на милисекунду, јер је пренерван.; Vive la DADA.; ДАДАизам је цели свет, смисао.; ДАДА је револуционарац комунист.; ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум bruit variété.; ДАДА хоће решавање сексуалнога; ДАДА је појам разведрења.; ДАДА се развија свуда.; ДАДА је крич за МЛАДОШЋУ.; ДАДА је примитивизам и тежња. Будућност.; Све је ДАДА. (Алексић 1921, 3: 5–6)

Наравно да ће се реч Дада писати великим словима, ради наглашавања, визуелног опажања, издвајања од масе других речи које немају тај значај. Из ових карактеристичних реченица провејава Алексићево убеђење у надмоћ дадаизма над осталим актуелним покретима. Није случајно спомињање експресионизма и његово поређење са дадаизмом, наравно науштрб првог. Осим експресионизма, у тексту се спомињу и супрематизам, коме Алексић одаје признање због радикалног сликарског поступка у одбацивању чак и боје на слици, осим црно-беле, као и футуризам, такође у афирмативном контексту. Футуристи су „близу ДАДИ“ по инвенцији бруитизма, који Алексићу импонује, те тврди како ће „бруизитизам и ДАДА адоптирати“, што је тачно, то су дадаисти и урадили у својим перформансима и сценским наступима, као и у ретким музичким делима компонованим у оквирима дадаизма. Симболисти,

и Дучић као оличење тог покрета у српској уметности, су на проказаној страни уметности: „Покријте се симболисте!; Дучићу, одрежите нос!“

Апстракција је, за Алексића, решење и у сликарству и у књижевности:

Апстрактност је смисао великих битности не ситних. То је смисао уметнине.; Апстрактно дејство уметности је постулат окултнонервнога човека.; Апстракција је пренапетост и снага воље.; Поезија апстракције.; Један прелив апстракције замењује прегршт поредаба.; Апстракција живе у задњем изврискнућу форме.; Апстракција свега је боја у вијугу.

Роман као књижевна форма је превазиђен. По томе се Алексић уклапа у дадаистичку поетику. У читавом покрету само се једно дело може, а и оно условно, сматрати романом, то је књига Хуга Бала *Тендеренда сањар* (Ball 1995). Зато Алексић тврди:

Роман је погрешка. Био, Била Било). Роман је дугокривудасти тракавица. Роман мора бити бацакање, зурно прекорешетање.; ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај.; Роман ДАДА-исте је кугла бачена на чуњене.; „Секунда кроз чело“ је роман ротације у 45 брзостраница.

Алексићева песма „Бризава ризичност светломртви криж“, која је инкорпорирана у текст, пример је синестезије и синкретичности, онакве каквом су се користили протодадаисти у својим радовима, спајајући у поезији сликарство, у сликарству поезију, у речи музику: „Светломртви криж; Крстни белолоко створени; Зелена жутост смеђи; Јаркосиви јаркосиви; Тритититити.“ Боје су поезија, поезија су боје. Звук трубе најављује долазак новог, смрт старог. Јерихонске трубе руше зидове старих цивилизација: „Цивилизацију, курво стара!; Од темеља рушимо рушимо, нека се распрсне језик и остане велики ДАДА.; Тетурајте, тетурајте – култура и бестидна цивилизација пастиће, закркљаће (...).“ Радикално подразумева обрачун са свим старим вредностима, са традицијом, културом, и Алексић се осећа спремним за тај окршај. Пример за то је како он замишља партитуру дадаистичке опере, са наглашеном хиперболизацијом, што је уобичајени поступак у авангардним текстовима: „Глазба свачега за смисао Свега. Аранжирање 888 пила у граду даје симфонију прве врсти. Сирене аутомобилтрубе, фисли жвиждаљки, улевање воде кроз четиристо водовода, сисање 200 – сиса женама, клокотање 200 угушенка – све је то место у опери.“ Дакле, текст „Дадаизам“ је сложено штиво. Иако кратко садржајем, оно је богато књижевним формама. Мешање прозе и поезије, као и есејистичког и уметничког стила, дају овом тексту специфичну тежину оригиналног и новог хибридног штива у српској књижевности.

Овај манифест не најављује, међутим, више „нови стил“, не пројцира „нову умјетност“ у будућност, него такав „нови“ стил ствара. Поетика која је имплицирана у том тексту темељи се на поремећеној у односу на језичке норме синтакси, на обиљу лексичких новотворби, на парцелизираним реченицама које каткада наликују радиограмима (...) на инфантилном и примитивном језику и алогизмима, како синтактичким тако и семантичким. (Flaker 1985: 130–131)

Уз овај текст у *Зениту* објављене су и две Алексићеве „Дада песме“. Ако се Драган Алексић јавља, виђен у перспективи књижевне историје, као:

[...] *први српски песник апсурдног хумора, или хумора апсурда*, тај његов хумор рођен је управо апсолутизацијом разарачког беса који га је још 1919. узео под своје, да га (док је живео као песник) никада не напусти, линијом порицања сваког смисла, открићем бесмисла, пре свега потпуним његовим отварањем том бесмислу, његовом језику без језика, његовој лажној синтакси (која ту умире заједно с умирањем смисла или распадом симболичког поретка вредности), његовим рингишпилем слика који окреће свемоћна машина случаја. То је прва *чиста* објава случаја и, са њиме, песничког *аутоматизма* у српској култури, управо зато што је прва објава овога хуморног апсурда, неодвојивог од случаја. (Konstantinović 1983: 43)

Ове прве две његове дада-песме леп су пример онога о чему Константиновић говори – поезије апсурда, аутоматизма и хумора. Аутоматско писање природно рађа апсурд, апсурду је природан хумор, хумор је разарачко средство којим су се дадаисти радо служили у свом обрачунавању са традицијом. Годинама пре но што су то „открили“ надреалисти, дадаизам је крчио нове путеве писаној речи, интуицијом, нервом, подсвешћу.

Својом негацијом света песник се претвара у сâм тај свет. Његова негација тако није „његова“ онако како ни он сâм више није он, него тај вашар свемоћне ван-смислености када је слобода у ствари слобода ван-смислености или ван-човечанског, слобода свемоћног случаја. Ту нема више личности јер има само случаја, а биће се претвара у „немогућу галерију“, као у песми *Дада*. (Konstantinović 1983: 44)

Бесмисленост стихова Алексићеве поезије је показатељ успешности његовог уласка у свет дада-експериментисања. Дада-лабораторијум је из својих реторти изродио хомункулуса српске поезије.

Испод тих стихова нема потписа: они могу бити и неког другог песника, али исто тако могу и да су *записани* руком Драгана Алексића, који није само знао да не „треба под слику потписа“, већ који није ни могао да има „потписа“ онако како није могао да има некакву „субјективност“. Песник овде није субјективност него рука која се ставља случају. Може се рећи: „субјективан сам“, али само у стиху чија истина почиње (или се завршава) метафором као што је ова: „душа пас“: у овом рингишпилу слика и ствари које окреће рука случаја нема субјективности него само „душе пса“. То је агонија свега личног, али *радосна агонија*: велика радост због умирања субјективности која се осећа као извор сукоба са светом, тог јемства остајања *изван* света. Душа која овде пева је „душа пас“ што се рађа из умирања душе субјективности и што објављује да „около ничега иде све“ и чији покрет ће се, овога пута са Алексићевим потписом, објавити као „околосветски покрет“. (Konstantinović 1983: 44)

Говорећи о овим двама Алексићевим песмама Видосава Голубовић ће написати следеће:

У песмама које следе, а које би требало да илуструју текст Алексићевог манифеста има се утисак да се из некаквог пркоса, а помоћу комбинација супротстављених књижевних и језичких конструкција стално омета успостављање било каквог смисла,

било какве семантике. Из тих разлога мешају се у стиховној форми фингирани језик афоризама („Окамњене паролe ускотрачњују ум“, „разбебројене мисли умишљају крај“), бесмислене унутрашње риме („Триста муклих сена искурваних жена“), крајње субјективна и бесмислена метафора („Душа пас субјективан сам“) са конструкцијама типа: „окрутно крутим укрућени створ“ и „Без јасности јасног јасан живот“. (Golubović 2008: 119)

Читање Алексићеве поезије у кључу дадаистичке поетике даје одговор на све ове играније ума, на намерни бесмисао стихова, објашњава порекло и даје смисао бесмислу.

Зенит бр. 4 од маја 1921. објављује још један Алексићев прилог, такође потписан из Прага. То је песма у прози „Околосветски портрет“.

Песма 38° 20', аутоматски текст у прози, *отварање врата аутоматском писању у литератури овог језика*, с јасно наглашеним покушајем одбацивања сваке стилизације, сваке „литературе“, реченицама које су изломљене и оштре као разбијено стакло, или квргаве, хаотично изукрштане жиле и влакна неког тела које, још квргаво али разваљено, нема више облика. (Konstantinović 1983: 44)

Ова Алексићева песма у прози опремљена је свим уобичајеним „реквизитама“ дада списа: стилске фигуре – алитерација, асонанца, ономагопеја, иронија; неологизми; бројеви; blasfemiја; пародија; гротеска. Све то заједно рађа апсурд, уводи нас у свет надреалног хумора, без премца у ранијој српској књижевности: „Кемија слави желучану пасху без Пикаса удубена у репо-протоплазму.“

Али ово отварање бесмислу јесте и отварање апсолутном дада-хумору. У тренуцима када „бес би знао тко ће певати псалме финансијерима бордела“ са објавом бесмисла објављује се и дух хумора, неодвојивог од распадања смисла и језика. Апсолутни хумор је једини говор језика који више не уме да говори, али који је на говор осуђен. Рађање овог хумора је агонија језика, а снага Алексићеве поезије, која ће остати најзначајнија управо по објави дада-хумора, сразмерна је снази ове агоније: и код њега је снага хумора у обрнутој сразмери са немоћи језика (...) онако како је снага поезије бесмисла ту непосредно зависна од снаге смисла у умирању. (Konstantinović 1983: 45)

У овој песми се јављају и неки лајтмотиви које ће Алексић често користити у каснијим писанијима: бензинмотор (очигледна фасцинација производом новог времена, асоцијација на брзину, машину, нешто независно од човека, јавља се у бројним текстовима и песмама), Суматра (занимљива коинциденција и бирање истог имена егзотичног удаљеног острва, као и Црњански!), НР/4 (4 Коњске Снаге, јавиће се у наслову текста „Татлин. НР/4 + Човек“, као и у самом том тексту).

Курт Швитерс Дада

Број 5 часописа *Зенит*, од јуна 1921, познат је по томе што је у њему објављен први „Зенитистички манифест“ Ивана Гола, писан на немачком

језику. Тиме је Мицићев часопис и званично постао гласило зенитистичког покрета. На прве две стране ревије овај „Zenitistische Manifest“ је:

[...] први програмски текст обележен зенитизмом [...] Карактеришу га симултанizam новинских вести, плакатска слова, зенитистичка идеја о космизму и речи: сунце, зенит и човек. Писан је кубистичко-футуристичким поступком, у којем се поједине речи наглашавају масним слогом. (Голубовић, Суботић 2008: 85–86)

Али, у овом броју објављује се и Алексићев текст „Курт Швитерс Дада“, на странама 4–6, од подједнаког значаја као и „Дадаизам“. У њему је већ видно знатно боље познавање материје о дадаизму од стране аутора, а посвећен је највећим делом познатом дадаисти Курту Швитерсу, човеку-покрету града Хановера, једном од најдоследнијих у пропагирању Даде. И даље се Алексић потписује као становник Прага. Паралелно са пропагирањем зенитизма, јер ће од овог броја *Зенит* постати официјелно гласило покрета, Алексић успева да настави своју афирмацију дадаистичког покрета и његових идеја.

Алексићев занос Швитерсовим изумима у оквиру дада покрета је видан. Податак да се у тексту 27 пута спомиње име Швитерса довољно је илустративан! Док га је у свом првом тексту-манифесту „Дадаизам“ само споменуо, овде већ развија читаву поетичку теорију Швитерсовог *Merza*. Тотална ликовност и уметност у Швитерсовој режији подразумевала је, као и код других дадаиста, мешање техника, стилова, жанрова. *Merz* је у себи синтетисао све што је Швитерс хтео: слику, скулптуру, песму, плакат, грађевину, оглас, проглас. Алексић је, у тренутку писања овог текста, свакако био јако добро упознат са Швитерсовим радовима. Још увек боравећи у Прагу, он је, врло вероватно, био присутан на предавању, дада-вечери, коју су у том граду организовали, 6. септембра 1921, Раул Хаусман и Курт Швитерс. Хаусман ће, захваљујући Алексићу, ускоро и постати сарадник *Зенита*. На прашкој турнеји организованој под називом „*Merz und Antidada*“, Швитерс је читао поезију из збирке *Anna Blume*.

Дада-есеј Д. Алексића синтетише мишљење о уметничком стваралаштву К. Швитерса. Писан је у контексту тадашњих размимоилажења између овог уметника и берлинских дадаиста који су му, на челу са Р. Хилзенбеком пребацивали што сарађује у експресионистичком часопису *Der Sturm*. (...) У тој борби мишљења експерименталних концепата Алексић брани Швитерса у име његово изворног ауторског пројекта дадаизма (...) За њега је Швитерс „прводадаиста“, и то не би вредело ни помињати „да није Хилзенбеков дада-клуб искључио Швитерса, јер је малодадаист“. Овим исказима Алексић је, заправо, хтео да стави до знања да је устао у одбрану К. Швитерса од жестоког напада који је против њега предузео Р. Хилзенбек у *Dada Almanachu*, објављеном у Берлину 1920. године. (...) Осим тога, Алексић је открио сопствени дада концепт, доказујући да му је била страна идеја о дади као методу политичке борбе, иза које су стајали берлински дадаисти. (Golubović 2008: 122–123)

Алексићево сврставање уз Швитерса, једног од протодадаиста, не зачуђује. Дадаизму је од самих почетака била примерена аполитичност, пацифизам, борба уметношћу, а не оружјем, против поретка ствари, државе, школе.

Револуција у уметности је њихово дело. Револуцију друштва су препустили другима. У тој идеји јавља се како раскол у оквирима самог покрета, тако и клица зачетка новог покрета – надреализма. Комунизам није могао заварати правог дадаисту као што је био Швитерс.

Merz-сликарство К. Швитерса је било блиско Д. Алексићу као уметнику, с обзиром на апстракцију и колажни карактер: Швитерс не поставља „боју према боји, линију према линији, већ дрво према платну, гуму према жељезу, бетон према папиру“. То би другим речима значило да он ставља различите материјале на подлогу. (...) Апстракција Merz-поезије слична је естетици употребљеног материјала у сликарству. О томе К. Швитерс каже: „Merzпоезија је апстрактна. Она користи, аналогно Merz-сликарству, као дате, делове готових реченица из новина, плаката, каталога, разговора итд., са и без преиначења. (То је ужасно). Ти се делови не употребљавају да пристају према смислу, јер више нема никаквог смисла. (то је такође ужасно). ... постоје још само делови песме. (То је грозно).“ (Цит. према: Philipp 1980: 270) Д. Алексић је сугеришао исти принцип помоћу кога је хтео да покаже како се гради Швитерсов песнички текст. По њему, Швитерс логиком кубистичког колажа приступа језичком материјалу. Словима, речима, гласовима, реченицама, да би их поставио једне против других, да би их „обратио“. (Golubović 2008: 123–124)

Зар ово поетичко Швитерсово одређење метода стварања (јер не може више бити говора о писању) поезије не подсећа на Царино упутство младима песницима у песми „Како написати дадаистичку песму“: случај царује, њему се треба препустити, а он ће се већ побринути за креацију.

У Швитерсовој збирци *Anna Blume* Алексић је видео разраду концепције Merz-дадаизма. Главна јој је одлика превазилажење апстракције неговане у окриљу експресионизма, а то се постиже помоћу ударне снаге песничке речи, односно, „не делују речи, већ нека кулиса иза њих“. С друге стране, материјалном аспекту речи придаје се мистички колорит, поготово кад се ради о песми „Am Rande meines Welkens bin ich sanfte Nacht“. Могло би се рећи да је природа ове мистике „снижена“ код Швитерса пародијом на општеприхваћене теме романтизма; она је, из перспективе традиције Новалисових *Химни ноћи* огољена до крајњих граница. У „Песми 27“ боја, како тврди Алексић, постаје доступна у „ефектности најпотпуније апстракције“. (Golubović 2008: 124)

Зато је за Алексића Швитерс уметник који „спаја у себи све врсте уметности (...) У песмама ритмичка слика, у цртежу читање речи, упричављене слике су рељеф“. Тотални или апсолутни уметник. Дадаиста.

У броју 6 *Зенита* није објављен ниједан Алексићев прилог, али континуитет пропагирања дадаизма није ни у њему прекинут. На 8. страни објављена је песма Лајоша Кашака „Песма 8“, у преводу Бошка Токина, а на страни 12, у оквиру „Макроскопа“ текст „Ма и мађарски покрет активиста“, потписан са „Зенитиста“. Такође се, у рубрици „Уредништво је примило следеће књиге и часописе“, на 13. страни објављује белешка о Дади и Тристану Цари. Према томе, *Зенит* наставља са ширењем видика на европску модерну уметност. Лајош Кашак и група окупљена око његовог активистичког часописа *Ма*, који

је излазио у Бечу у тим годинама (1920–1925), у то време приближили су се идејама дадаизма. Иако је у почетку свог уметничког ангажмана Кашак пропагирао експресионистичке идеје, врло брзо се активно укључио у социјална превирања у Европи уочи и после Првог светског рата. Његове везе са пролеткултовцима и комунистима, као и пропагирање антимилиитаризма у годинама рата, коштале су га забрана излажење часописа *A Tett* (1915–1916), који је излазио у Будимпешти. Но, Кашак ће га поново покренути под називом *Ma*, и он ће излазити у Будимпешти 1916–1919, а потом ће се преселити у Беч. *Зенит* ће са симпатијама пратити рад Кашакове групе и часописа *Ma*. Отуда и сарадња ова два гласила и два покрета и међусобно објављивање радова.

Кашакова „Песма 8“ је у бити експресионистичка, са елементима ангажоване социјалне поезије. Међутим, већ сам наслов сугерише нешто другачију поетику. Очигледно под утицајима дадаизма, он се у појединим стиховима колеба између два песничка поступка: рационалног, смисленог и активистичког, и дадаистичких лудорија, одбацивања смисла, зачудног. Такви су стихови: „дај овамо пантљику да вежем умиваоник изнад срца“; „жабе су селе на водоскоке а жене показивале своје дивне ноге – изнад труба“ или „О и ремење најхрабријих сузавало се тада кукање киселих другова о собарице ушверцовале златне мамузе под кичмама старе господе“. Елементи нонсенса, надреалног, одбацивања препознатљивих поетских кључева, уобичајених стилских фигура, слика, о рими да и не говоримо, примерени су Дади.

У тексту „*Ma* и мађарски покрет активиста“, после уводног дела у коме је реч о почецима мађарске уметности двадесетог века, аутор се осврће на активистички покрет, пишући афирмативно о њему.

Данас, најмодернији, најближи нама мађарски активистички песници и уметници и њихов часопис *MA (Данас)*, који излази у Бечу (активисти избегли су испред данашње владе у Мађарској са десетинама хиљада других). Вођа активиста јесте: *Кашак Лајош*. Остале активисте: *Барта Шандор*, *Михаљи Еден*, *Мача Јанош*, *Кохана*, *Кудлак*. Сликари: *Виц Бела*, *Бортњик*.

Очигледна је блискост коју осећа писац текста са активистима, као и добра упућеност у деловање покрета, његове идеје и поетику. Аутор даље наставља:

Њихове су тежње сличне нашим. И они траже излазни пут. Ни њих не задовољава више експресионизам. Иду веома радикално даље. Код њих превладава све више дадаистичка нога. Група активиста је веома хомогена и то јој даје велику снагу и афирмативност. (Мицић 1921, 6: 12, истакао. П. Т.)

Свестан је Кашаковог приближавања дадаистима и превазилажења оквира експресионизма, баш као што истим излазним путем и напуштањем експресионизма иде и зенитизам. Осврћући се на Кашака као вођу покрета („Његова мисао је увек модерна“), даље је реч о часопису: „*MA* је интернационална ревија у сваком погледу, те донаша текстове и репродукције најбољих у Европи, као и *Зенит*. Између *Зенита* и *MA* има много сличности,

заједничких црта у стварању нове атмосфере“ . (Мицић 1921, 6: 12) Блискости две ревије интернационалног карактера, као и два покрета поникла у оквирима распаднутог аустроугарског царства, на тлу Средње Европе, потенцирају се овим текстом. Коначно, аутор ће напоменути и следеће: „У последњем броју (за јуни) доноси опширан чланак у *Зенитизму* кога је написао на мађарском *Б. Токин*.“ (Мицић 1921, 6: 12)

Последњи прилог који има везе са дадаизмом у овом броју часописа јесте белешка под насловом „Дада“: „Гристан Цара вођа дадаиста слао нам је више књига, албума, прогласа и каталога њихове, веома бучне, активности у Паризу. И улазнице за „Дада Салон“ у који, жалимо, не можемо доћи бар засада, јер није послао и карте за Симплон-Експрес“. Јасно је да су зенитисти били јако добро упознати са активностима и идејама дадаистичког покрета, као и са публикацијама Даде, иако нису били задојени њима попут Драгана Алексића. Коначно, *Зенит* је током свог излажења успоставио везе са готово свим најрадикалнијим и најавангарднијим покретима Европе, а Љубомир Мицић је готово непогрешиво био у стању да оцени вредности сваке њему савремене уметничке појаве, уколико није био острашћен одбраном зенитизма од измишљених или стварних противника.

Следећи дадаистички прилог појавиће се у *Зениту* број 8 од октобра 1921. То је песма Драгана Алексића „Б-песма-Б“, коју ће по први пут потписати из Винковаца. Алексић ће остати један од ретких сарадника ревије из Југославије, после демонстративног одбијања даље сарадње са *Зенитом* од стране бројних београдских писаца због објављивања „Манифеста зенитизма“ и проглашавања часописа за гласило покрета. Заправо, у овом броју, осим Мицића и Пољанског, нема ниједног домаћег аутора, ако не рачунамо репродукцију графике Мих. С. Петрова. Од овог броја ће се на насловној страни појављивати и име Ивана Гола, уз Мицићево, као уредника ревије. Тако ће бити све до броја 13, почев од којег ће се ту поново налазити само Мицићево име. Алексићев циљ је, очигледно, настављање пропагирања идеја дадаизма у оквиру већ етаблираног гласила у европским размерама. Мицић очевидно нема ништа против тога, док год се то не коси са његовим намерама. Тргуао Мицић–Гол–Пољански функционише без несугласица у оквирима зенитизма, који се стално модификују, у зависности од, можемо то рећи, тренутних расположења и осећања Љубомирових. Тако ће се, у овом броју, стићи до конфронтације „Исток против Запада!“ (Мицић 1921, 8: 2–3) , док се заборавља слоган „Исток-Запад“. Мицић се оштрим речима окреће против западњачке културе, упадајући у замку контрадикторности и недоследности. Заправо, заокрети у његовом размишљању су, показале се то током целокупне његове уметничке каријере, били чести и радикални. Бескомпромисни ставови су обично побијали једни друге, потоњи оне претходне, а да се није давало подробније разјашњење свега тога. Иако је овај текст само приказ књиге Ивана Гола *Paris brennt (Париз гори)*, изашле као друга књига *Библиотеке Зенит*, у њему се Мицић обрушава на западни свет, оптужујући га за све зло модерне Европе: за ратове, колонијализам, за шовинизам, материјализам, нечовечност.

Култура у знаку је двобоја: МОСКВА–ПАРИЗ; Данашња култура је: *мртва тачка Европе*; Почетак великог столећа обележен је најжешћом борбом између Истока и Запада: ДВОБОЈ КУЛТУРА. Став зенитиста је против западне цивилизације; *Будимо стража против Запада!*; Политичка *латинска* концепција Запада уништила је Европу и сломила идеју Човечанства. Свечовечја *славенска* концепција Истока препородиће Европу и узвисити идеју Човека; ПАРИЗ ГОРИ; ЕВРОПА УМИРЕ. (Мицић 1921, 8: 2–3)

Алексићева „Б-песма-Б“ погађа читаоца својим апсурдом. Апсурд речи сложених насумице у реченице, док бесмисао истих твори хумор. Рекло би се: уобичајен дадаистички поступак – заскочити потенцијалне потрошаче њихових уметничких изума изненађењем, шокирати их, ошамарити малограђанина, протрести га у његовој учмалости и успаваности, у његовом бесловесном задовољству благоутробијем и уштирканим шустиклама на сребрним послужавницима. Иако у овој песми изостају визуализација и игра типографијом, она није ништа мање радикална у изразу. Почев од самог наслова „Б-песма-Б“ изненађеност почиње. Апострофирање господина Метузалема неколико пута у песми: „Тко диже камен у спомен метузалемске протезе“; „Метузалем плаче у кољенима цврчи пророчански акорд о да и“; „тко ће то господине Метузалеме дигнут проклетство са сарделских шкатулица“, Алексићу служи за алузивно повезивање овог аутоматског текста са прастаром старозаветном историјом, митском и псеудоистинитом. Мит о Метузалему, једним од праотаца човечанства, легендарног рода праљуди који живљаху дуговечно, заправо је мит о златном добу човечанства. Иако изгнан из раја за сва времена, човек је још увек био у великој милости бојжјој, те су тако прве генерације људи, који су се ширили земљиним шаром, имале дар дуговечности: „А Матусал поживје сто и осамдесет и седам година, и роди Ламеха / А родив Ламеха поживје Матусал седам стотина и осамдесет и двије године, рађајући синове и кћери / Тако поживје Матусал свега девет стотина и шездесет и девет година; и умирије.“ (Библија 1985: 25–27) Иако је писана аутоматски, у „Б-песма-Б“ ипак се да наслутити смислени слој. Име Метузалемово није случајно изабрано. Сваког хришћанина асоцира на старе људе, владаре света, на нешто окоштало и вечито учмало, превазиђено а ипак постојеће и живо. Још једна библијска асоцијација јавља се у овој песми – псалм. Псалми Давидови су, такође, део Старога завета, и представљају збирку најлепше молитвене поезије у Библији: „бес би знао тко ће певати псалме финансијерима бордела; „Праска снажно небо псалм ИКС утопији“. Опет пејоративно и blasphemично Алексић користи библијске асоцијације, иначе честе у дадаиста. Напад на хришћанство за њих је представљао напад на један од стожера малограђанског поретка ствари, на лицемерје и лаж етаблишмента, који једно говори а друго ради. Асоцијација на Цркву као установу, која проповеда Христову науку, а огрезла је у богатству и греху свакојаком, па може „певати псалме финансијерима бордела“. Онда нас не чуди и спомињање нечастивог. У песми се јавља и Заратустрино име, које нас такође враћа у давну прошлост, прехришћанску, у стару Персију, асоцира на легендарног оснивача дуалистичке религије маздаизма. Кроз „топове са

Урала“ стиже нам порука из Совјетске Русије о светској револуцији, започетој на тим просторима. Тако се апсурдни бесмисао „Б-песме-Б“ усложњава асоцијативним смислом: Метузалем, псалми, сотона, Заратустра.

Татлин. НР/s + Човек

Број 9 ревије *Зенит*, од новембра 1921, посвећује доста простора Алексићевим писанијама. Уз текст есејистичког типа „Татлин. НР/s + Човек“, стр. 8–9, потписан по први пут са Драган Алексић – Загреб, на истим странама, на видном месту, преко обе стране, налази се и реклама за најављено дело Дадино: „Библиотека *Зенит* 3 ДРАГАН АЛЕКСИЋ ПРОВАЛА ГОСПОДИ-НА ХРИСТОСА романгротеска.“ Тај роман никад неће бити објављен, али је занимљива сама идеја која се из наслова дâ наслутити. Коначно, на страни 11 објављена је и Алексићева песма „Предурализам“. На странама 10–11 објављен је текст Раула Хаусмана, потписан из Берлина, у оригиналу на немачком језику „Sieg Triumph Tabak mit Bohnen“ („Тријумфална победа дувана са пасуљом“). Занимљивост у вези с овим текстом је та да у некој врсти коментара, који следи после чланка, аутор тврди да „више не припада дадаистима, што се дâ видети из сарадње са Зенитом“. Како се ради о једном од најзначајнијих протагониста дадаистичког покрета, који је био срце и душа берлинске Даде, онда не би требало сумњати у његову искреност. На крају крајева, 1921. године се већ назирало колапс покрета, бројне размирице и несугласице су доста отупеле оштрицу која је тако британско секла првих година постојања, те је Хаусман, вероватно разочаран свим тим збивањима, окренуо леђа дадаизму. Познато је да се он већ био доста ангажовао у оквиру комунистичког покрета, те да је у сарадњи са Хилзенбеком организовао конференције на којима су се подједнако пропагирале Дада и левичарске идеје. Сам текст заиста нема везе са дадаизмом, али је занимљив као допринос амбивалентним односима зенитизма и дадаизма у нас, као прилог једног важног дадаисте.

Индикативно је да, осим Алексића и, поново, Михајла С. Петрова, ни у овом броју нема прилога домаћих аутора. Истина, у оквиру „Макроскопа“ провукла се једна песма Уре Милинковића (Антуна Туне Милинковића) из Винковаца „На залеђе кино-филма“. Како ће и Туна Милинковић следеће године чинити Алексићеву „дада-чету“, прилично је јасно да је његова поезија била под утицајима његовог суграђанина Драгана. Песма је на граници експресионизма и дадаизма. Преовлађујући су елементи експресионистичке поезије, али се ту и тамо провлаче и мотиви даде, који би се лако уклопили у оно што ће постати надреалистички начин писања: „Три магнетичне речи и три кокетне стреле вас прободоше / падосте о вратове папиних кћери. / Три псића прпошна повезаше оковратнике радо / Светина ждере кино-плакате“. Мицић се већ отворено обрушава на све оне „издајнике“, који су се усудили да му окрену леђа и напусте лист, тј. њега. Тако ће, у напомени на самом крају броја, под насловом „Из редакције“, написати следеће: „Ради даљих мистификација потребно је изјавити следеће: Г. Токин нема никаквих веза са

редакцијом Зенита, и није никада био њезин члан“. Исти тај текст следи и на немачком језику! Ако се зна да је Бошко Токин у *Зениту* од његовог покретања, да су његове идеје често биле пресудне у формирању поетике зенитизма, да је он и довео у редакцију Ивана Гола, као и да је потписник „Манифеста зенитизма“, онда је јасно колика је суревњивост Мицићева, и колико му је било тешко, заправо немогуће, да се помири с другачијим мишљењима. Нетактичан до те мере да се није либио да напада *argumentum ad hominem* сваког оног појединца који се јавно изјаснио против његовог деспотизма у вођењу редакције, против његове уређивачке политике. Тако ће у истом овом броју, у рубрици „Макроскоп“, написати два отровна прилога о двома књигама из новопокренуте *Библиотеке Албатрос*. Ако се зна да је та библиотека једна од кључних за објављивање дела српске модерне књижевности, а да су те две књиге *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Громобран Свемира* Станислава Винавера, онда Мицићев напад још више добија на тежини. Цитирамо неке несувисле Мицићеве реченице из овог напада.

Библиотека нема никаквог смера. Ваљда зато што је сувишна. *Дневник о Чарнојевићу* (Приповетке за децу са сликама).; Једна је ствар јасна: Црњански пише дело које би криво тко схватио као експресионистичко.; Доље са наставцима старине! Нека се учи другачије експресионистика, а не преко реликвија.; *Громобран Свемира* (С. Винавер) књига онога и за оне који држе да је експресионизам стајање на глави а не на ногама.; (Крлежа, Црњански, Андрић заједно с Винавером немају ни труна експресионизма. Чисти импресионизам.); Винавер који има смисла за концепције, пустио је једну рђаву и скрпану књигу фељтона да преплаши малене њеним насловом.; Винавер је свој *Громобран Свемира* сигурно писао носом и устима. (Мицић 1921, 9: 12)

Кад год је био заслепљен личним анимозитетом према неком уметнику, Мицић је срљао налик бику у арени према црвеној тканини матадора, не видећи даље од свог тренутног беса и нетрпељивости. Он, који је тако непогрешиво умео да препозна велику уметност двадесетог века, грешно је кад год би га обузело то мрзитељско стање свести.

Алексићев текст „Татлин. НР/s + Човек“ је о руској авангардној уметности и показује колика је била његова фасцинација тадашњим збивањима у овој земљи прве социјалистичке револуције, у којој је друштвена промена поретка ослободила огромну акумулирану енергију у свим пољима људског стварања. Иако на први поглед овај текст нема везе са дадаизмом, он ипак има доста елемената дадаистичког начина размишљања, па и писања. Занимљивост везана за овај есеј је и та да ће у њему Алексић по први пут употребити речи Зенит и зенитизам: „Уметност треба преображење, Зенит и параболу“; и „Зенитизам га брзоакцентише, супрабрзоакцентише ррррск.“ Да ли је то значило тренутно прихватање идеја зенитизма, или само додворавање Мицићу није тешко закључити из будућих Алексићевих активности. Ипак, он прави спону између руских авангардних уметника – Татлина, Кандинског и Шагала – и дадаизма: „Дадаисти вичу: живела татлинистика, јер гротеска у најширем смислу подаје извесно нагнуће к машинској уметности“; и

„Швитерс перспективуше Татлина. Позитивно. Merz.“ Ово спајање Швитерса и Татлина и њихових волшебних радова у простору, који излазе из оквира класичне скулптуре (сам Алексић наводи Мештровића и Родена као пример превазиђених уметника, чије су форме класичне и „пребелкасте“, тј. бледе у односу на нову уметност) индигенезно је запажање младића који тек открива узбудљив свет авангарде, њена превирања на разним странама Европе. Јер и Татлин и Швитерс су створили нешто сасвим ново, тродимензионално дело препуно симбола, маште, снова, спој машине, архитектуре, рекламног стуба, песме у простору. Конструктивизам Татлина, апстрактно сликарство Кандинског и Шагалов магијски реализам, јесу три пола руске авангардне уметности везана за ликовну сцену. Наравно, ту су и, вероватно, најреволуционарнији супрематистички радови Маљевича, Родченко, Филонов, Гончарова, Архипенко и други. Но, Алексић се у овом есеју фокусирао на Владимира Татлина, на конструктивизам, те и сам пише неку врсту еклоге машинама, моторима, коњским снагама. Речником који врви од речи које асоцирају на двадесети век, на револуцију у техници и науци, он се поиграва стилем есеја.

Трипартита околионалистике; НР, односно НР/4 – Човек; јединица енергије физик – интелектне; Машина са човеком – биће креативно; Машина у: пара, електрицитет, сунчана сила, водена, ваздушна; Пренос енергијске снаге у апстрактивно дејство; Пренос синтезе дух – груба маса у апстрактивитет: нагонска метаморфоза; Ротациони стројеви, генератори, акумулатори, трансформатори, репаратори, реконструктори, кондензатори и т. д. аеро, хидро и т.д.; Ротација у ребрима помоћу четирију бензин-мотора; НОМО 435 НР; електрично подизање 200 тона 40 метара 10 секунди; итд. (Алексић 1921, 9: 8–9)

Пишући, заправо, оригинално и неспутано, Алексић ствара мало уметничко дело. И као све што су стварали дадаисти, и оно је хибридно. У њему има, осим есејистичких тежњи, критике уметности, историје уметности, и књижевних претензија. Обилато се користећи омиљеним дадаистичким литерарним изражајним средствима: колоквијалношћу, бројевима, неологизмима, бројним заградама, двома тачкама, узвицима, знацима питања, стално присутним хумором, па и пародијом, он пише истински дада-есеј. Занимљиво је још једно запажање: баш као и браћа Мицић, и он у свом језику често меша српску и хрватску варијанту језика. Иако сва тројица углавном пишу екавштином, у њиховим радовима чести су изрази из хрватског, неки пут и неправилни, па се читалац пита да ли је у питању незнање или поново шала. Алексић на два места у овом тексту каже „енержија“, иако та реч не постоји ни у српској ни у хрватској варијанти језика. Можемо рећи и да је текст „Татлин. НР/s + Човек“ најавио насловну страну *Зенита* бр. 11, на којој ће се наћи илустрација за Татлинов Споменик III интернационали.

Већ сам наслов Алексићеве песме „Предурализам“ (Алексић 1921, 9: 11) даје један од кључева за њено разумевање. Песник је очито фасцинанан Русијом, њеном новом уметношћу, али и револуцијом Октобра. Урал и Русија ће се спомињати и у другим текстовима и песмама (*Дадаизам, Б-песма-Б*).

Супремација Истока над Западом усвојена је већ и у поетици Мицићевог зенитизма. Јасно је било Мицићево одушевљавање не само Балканом већ и мајчицом Русијом. Двоброј *Зенита* 17/18, посвећен руској новој уметности, само је кулминација тог заноса. У овој Алексићевој песми јасне су конотације у вези с посрнућем Запада и његове уметности: „мачке облаче Анатоли Франса“; „весели Жил Верн у импрегнатури“, али и саме цивилизације: „Калигула сопти: бес онима: крст“; „пренеражена козмика а Парма и Рим/септе командирима брзовлака КОКО“; „Куда господо: Тулон се срзао. УУУРАЛ“. Решење треба тражити на Истоку: „Русија тепа мистичне неамериканштине“; „и ко по свету шиба трулост виче Истоку“. Тако је „Предурализам“, заправо, нека врста памфлетске песме-програма, која се уклапа у Алексићев текст „Татлин НР/s + Човек“, допуњава га и заокружује.

Ту ће се још увек дозивати „Исток“, као и пре тога, али се маглено-симболички „источни кресови“ претварају из експресионистичке његове лирике у „топове са Урала“, онако како се овај песник, изгубљен пре тога под свемирским презиром, претвара сада у песника који ће, ту где „култура гради коко-браве / мачке облаче Анатоли Франса“, објавити једном засвагда, не само другима, већ и самом себи, у овој својој ренесанси, путем ка новој епохи: „Дада туче поете.“ Исток је све више овај *Урал*, из повика којим се завршава песма „Предурализам“: „О о пуновоље. Хитропренос / Куда господо: Тулон се срзао. УУУРАЛ“, а та воља („пуно воље“), неће се задовољавати само изазовном речју, или „светогрдним“ визијама као пре тога – у којима, често, *клише* светогрђа убија и машту и дух поезије, – већ ће тражити *апсолутну револуцију*. То је воља тоталне револуције која ће, са позиције крајње левог радикализма, објавити да је Русија „ултра Дада“, тражећи *младост* као ослобођење од свега, не само од поретка једног света већ и од културе, па и од самог језика, у сну о некаквој „великој слободи“. (Konstantinović 1983: 37–38)

Алексић се овим својим ставовима, јасно политизованим, сврстава уз блок оних дадаиста који су се определили за класну борбу. То се односи нарочито на круг берлинске Даде, на Хилзенбека и Хаусмана. Ако знамо са колико је горљивости бранио Швитерса од напада истих, у тексту „Курт Швитерс. Дада“, онда су нам јасније његова недоследност и колебаљивост коме ће се царству приклонити. Дадаистичка догма циришког круга искључивала је сваку политичку ангажованост, пропагирала аполитичност, пацифизам, атеизам.

Број 10 *Зенита*, из децембра 1921, настављајући континуитет Алексићеве сарадње, објављује његову песму „Песма филма Pathé“. Алексић ће и даље бити једини домаћи књижевни сарадник. У овом броју су објављена и два ликовна прилога Јована Бијелића и Сибе Миличића, а на насловној страни Михајла С. Петрова. У њему Мицић објављује текст „Савремено ново и слућено сликарство“, у коме ће се, арбитарно, како само он то уме, бавити модерним сликарством Европе и Југославије. Признајући, осим зенитизма, још једино експресионизам као ону технику која омогућава продор духовног у форму и, донекле, кубизам, због његовог откривања тродимензионалности у сликарству, Мицић ће узред споменути и футуризам и дадаизам као два неуспела покушаја решавања ликовних проблема: „Овде се опет наслања *футуризам* јер га је издала његова немогућност *динамика* (која је у сликарству, бар онако како

су то футуристи чинили, немогућа). Спомињем и *дадаизам* (није без узрока) коме је уништавање и негација уметности коначни циљ.“ (Мицић 1921, 10: 11) Ипак, како ни експресионизам ни кубизам, по Мицићу, нису били у стању да створе синтезу у уметности, логично се намеће као решење занитизам.

Прошлог деценија доминирале су две најјаче компоненте: Борба духа и материје. Једна компонента активна – експресионизам, друга реактивна – кубизам. (Ова у чежњи за стварањем синтезе укочила се јер синтеза се не форсира него долази сама од себе.) Ни експресионизам ни кубизам (који је рекао своју последњу реч) нису је могли дати. Мора дакле доћи: ТРЕЋИ ГОСТ. (...) Експресивна снага ХОМОКОСМОСА мора подредити укочену материјалну форму кубуса и ваљка. А екстатични дух Барбарогенија ЗЕНИТЧОВЕКА мора свести електромоторну снагу свога времена у *све* акумулаторе који *воде у све* душе *свију* људи. (Мицић 1921, 10: 12)

Превиђајући намерно или не допринос дадаизма модерној уметности, Мицић нуди свој одговор оличен у зенитизму.

Такова мора бити нова култура – нова уметност – ново сликарство, за које се више неби могло и неби смело рећи да је декорација. А догле ја ћу увек бити толико слободан и дрзак да говорим о сликарству само као о декорацији. С овим стојим уједно и на граници са које би се могло прећи на једно ново поље *неоткривено и слуђено: зенитистичко сликарство*. Његова могућност (са свим позитивним елементима нове уметности) постоји. Југоисточна меланхолија и мистика, апстрактност и духовно предање. Почетак: боја, линија, реч, идеја, мисао, песма, филозофија: РЕЧ У ОКВИРУ СЛИКЕ. (Мицић 1921, 10: 11)

„Реч у оквиру слике“ је управо оно што су дадаисти остварили у својим радовима, књижевним и сликарским, преко калиграфске поезије, типографских икона, колажа и фото-монтажа укомпонованих са текстом, рејограма, Мерза, филма, фотографије. Чудно је да за то Мицић није знао, поготово што је дозвољавао једном већ декларисаном дадаисти као што је био Драган Алексић да редовно објављује своје дадаистичке прилоге у зенитистичком гласилу! Или је, можда, само затварао очи пред том чињеницом, у жељи да по сваку цену „прогура“ зенитистичке идеје као оригиналне и прве? У некој врсти додатка свом тексту, али у оквиру „Макроскопа“, Мицић се осврће и на савремено југословенско сликарство, из перспективе теза изнетих у свом есеју. Ту ће, у полуафирмативном контексту, споменути Саву Шумановића (признаје му да је кубиста, али закаснио), Сиба Миличића, „Настазијевића“ (опет хрваштина у његовом писању), који је за њега монотон, Добровића, који је промашио вокацију, Бијелића, коме ће признати да је „једини наш експресиониста“, а самим тим и добар сликар. У тексту „Зенит и наша књижевност“, опет у оквиру „Макроскопа“, Мицић наставља свој донкихотовски обрачун са комплетном београдском књижевном сценом. Немилице шибајући својим вербалним корбачем он ће ту ошинути Токина, Винавера, Растка Петровића, Тодора Манојловића, Дединца, Црњанског, Станислава Кракова, Душана Матића. Речником који је примеренији улици и кафани он ће се обрушити на литерарни Београд који му то, засигурно, никад неће заборавити, нити опростити:

Јадници! Осећате ли ви своју мизерију и подлост? Како себе мало цените и како сте ниски? (...) И певам на све то песму: „Иди кући обуци се – леле дуње ранке“ и жалим вас – бескрајно вас жалим без мржње. Ваш ми је презир под петама, а ваша част и поштење после ове изјаве – плувачница. Пљујем... (...) „Зенит“ је успешно средство за тамањење гамади и литерата. Сретна нова година! (Мицић 1921, 10: 14)

Алексићева „Песма филма Pathé“ инспирисана је филмском уметношћу чије су техничке, а самим тим и уметничко-изражајне могућности, одушевљавале све уметнике модерне: кубисте, футуристе, експресионисте, дадаисте, конструктивисте, надреалисте. Француска фирма *Pathé cinema* постоји и данас, и бави се продукцијом филмова. У време кад Алексић пише „Песму филма Pathé“, филм је још увек нем, без звука, ако се не рачуна кабаретска пијанистичка пратња уживо. То значи да је сведен на слику, и то црнобелу. Иако још увек у пионирској фази, филм је већ створио бројна ремек-дела и избрусио великане режије и глуме. Кинематограф, та чаробна мрачна пећина, камера obscura, био је прозор у другачију стварност, уводио је лако и тренутачно у свет снова, маште, фантазмагорије, водио у далеке крајеве, егзотична места, чак и на друге планете. Некима само бекство од стварности, а некима инспирација за нову уметност. То је, рекли смо, био случај и са дадаистима. Алексићева фасцинација филмом је сасвим у духу даде: „Караване светла топоћу (цвркутање жеравичји) / кроз торњеве фабрика“; „Трепет филма снажно овејане спирале / облепљују се суровом масти човјека.“ Ипак, процес разарања језика је назауостављив код њега, и тиме се он све више „дадаизује“.

Иван реченице, та реч „nigger lingue“ је, и у поезији овог песника, реч која се распада онако како се распада њена реченица, или како се рађа ова „душа пас“. Она стиже до саме неартикулације, до „варварског“ узвика, до речи блиских футуристичком *ино*-језику, с ону страну сваког тумачења. *Дадаизација* језика је рађање ове варварске реч-узвика, тог *крика усред језичке артикулације*, тог Алексићевог „Бу-бу-бу-бу и хоапке хохојају сви“ које је он нашао, као силу неартикулације, у текстовима европских дадаиста већ на самим почетцима дадаизма, али које је код њега дошло по унутрашњој, судбинској логици овог распадања језика или његове „варваризације“. (Konstantinović 1983: 49)

Дадаизација Алексићева кроз језик и помоћу њега показује нам колико је озбиљно и доследно он спроводио у дело поетичка начела Даде. Ако се изузму почетничка лутања, грешке и тражења, која се лако дају разумети и оправдати његовом јединственошћу у нашем језику и књижевности тога доба, тиме да није имао ниједног узора ни примера у нас од којег би могао учити, те да је заиста пионирски био његов подухват дисторзије речи и језичког смисла, онда се Алексић већ 1921. године може сматрати потпуним дадаистом. За непуних годину дана готово потпуно усамљен у српском језику и књижевности прешао је дуг пут, од конвенционалног песника, истина под утицајима експресионизма, до дадаистичког радикалног стила без стила, који је одбацио већину конвенција.

Најављена већ у *Зениту*, та „реч“-узвик неартикулације јавља се, у Алексићевој пемси, с тачношћу о коју се он није огрешио, у своме краткотрајном дада-писању, ни један једини пут: увек у тачки пуног пада језичке моћи или максималног слабења отпора језика: њему претходи рушење синтаксе, тако да је оно, кад се објави, *само дно језика*, та „првобитност“ коју је Алексић морао да хоће, не хтејући смисленост и језик. (Konstantinović 1983: 49–50)

Огољавањем језика, његовим обесмишљавањем, давањем примата апсурду, Драган Алексић је већ тада до крајности радикализовао српску поезију.

Језик као да је, својим порицањем, осуђен да се врати крику као првome своме дану, а песма, коју овај песник заверен конкретности, животної снази, дивљој апсолутној радости, овде тражи, јесте тражење овог крика: она као да би, у судбинској својој перспективи, имала да се отме од хартије, од слова, и да буде само један крик. Идеал Алексићев је у овој свеопштој варваризацији дозвољеној свеопштим рушењем, неки *бруитизам* до којег ће доћи, као до песме чистог певања материје, њених шумава, вике и буке (*bruit*), посвећивањем у чисту чулност, на путу ка конкретної музици, разарањем инструмената (тих *продужетака* културе, система, логике), предавањем *цезу*, али ништа мање и култу брзине. (Konstantinović 1983: 50–51)

О бруитизму Алексић је писао у тексту „Дадаизам“, признајући да су до открића примене технике буке у књижевности први дошли футуристи, али и да је Дада у њему нашла себе. Цез музика је, као новотарија која је стизала тих година из Америке, попут филма освојила модернисте. Какофонија звукова која се чула из цез оркестра, примарни ритам удараљки, асоцијације на џунглу, Африку, исконско и нагонско, било је нешто сасвим другачије од онога што је до тада познавала Европа, са својом класичном музиком. Истина, тих се година додекафонијска музика већ јавља у радионицама Хонегера и Шенберга, али она никад неће постићи ефекат цеза, који се врло брзо претворио у популарну музику, освојивши свет. Зато ће Алексић један од своја два дада-гласила и назвати *Дада цез*, као омаж тој музици. Култ брзине је, такође, примерен авангардним покретима тога доба. Појава аутомобила, авиона, целелина, возова, „бензинмотора“, како то наводи Алексић, и убрзање које су они нудили људима у кретању, уз рађање модерних мегалополиса, попут Њујорка, Лондона, Берлина, Париза, Москве, који и јесу били центри нове уметности, поспешило је размишљања уметника на урбане теме. Саобраћај, самим тим и бука која се из њега рађа, били су нешто ново и упечатљиво, поставши незаобилазни како у делима авангарде, тако и у животима људи двадесетог столећа.

Зенит манифест 1922

Зенит број 11 (фeбруар 1922), први је број ревије изашао 1922. године. Осим фамозног Татлиновог „Нацрта за споменик 1921“ на насловној страни, и литерарних прилога Иље Еренбурга, Жана Епстена, Артуша Черника, Пјера Албера-Бироа, Ивана Гола, Клер Гол, те ликовних прилога Георга Гроса, Карела

Тајгеа и А. П. Галијена, чиме је у потпуности оправдан „интернационални“ карактер ревије, ту је и незаобилазни Мицић, који ће на прве две стране писати о *Зениту* и *Зенитовим* издањима, али и објавити нови „Зенит-манифест 1922“. Још више радикализујући своје ставове о уметности и култури, пишући неком врстом слоган-реченица, згуснут на свега једној страници листа, визуелно самосвојан, мешајући латиницу и ћирилицу, овај „Манифест“ је одличан пример Мицићеве бескомпромисности и доследности. Наводимо неке карактеристичне делове. „Једини сам рођени зенитиста! (*Ја јесам* интегралан!) Ти ћеш *постати* зенитиста! Ти *мораш* постати зенитиста! Ти ћеш бити *створен*! Сви ви морате *бити* зенитисти!“ (Мицић 1921, 10: 1) Императивно се обраћајући незнанима у уводу Мицић ће се, у следећим пасусима, експресно обачунати са европском традицијом, оличеном у Молијеру („Молијеру скидамо мирисно-масну перику: остаје празна глава краљевског и дворског добављача лудости.“), Дантеу („Дантеу деремо католичанску црну мантију: остаје голотиња црквеног Луцифера који само за се жели Рај а за све друге Пакао.“), Шекспиру, Канту, Краљевићу Марку („Краљевића Марка трпамо у Видовдански Храм а Мештровића у ректорат академије за уметност. Тако их се најбоље решавамо јер у музејима они први треба да су балзамовани за вековечност.“). Наилазимо и на реченице типа: „ИСТОК против ЗАПАДА“; „МОСКВА против ПАРИЗА“; „Ми нећемо да смо Европејци. Ми смо Балканци – Источници.“; „ЗЕНИТИЗАМ је нова уметност пробуђеног Балкана и ослобођеног Барбарогенија.“ (Мицић 1921, 10: 1)

Александар Флакер је добро запазио неке постулате и константе авангардних манифеста, који су лако применљиви и на овај Мицићев.

[...] у авангардним манифестима когнитивна функција уступа мјесто експресивној с обиљем исказа који су изравно оријентирани на примаоца (конотативна функција), с учесталим вокативима и императивима: реченицама које се „битно разликују од декларативних“ јер „нису подложне истиносним текстовима“. Појачана импресивност изричаја јача тако поетску функцију која такођер не подлијеже провјери истинитости нити може пружити спознају на разини традиционалног књижевнокритичког или књижевнознанственог дискурса у којему, дакако, когнитивна функција исказа доминира чак и у случајевима када је такав дискурс естетски организиран [...] (Flaker 1985: 127)

Јачина исказа у Мицићевом „Манифесту“ је једна од битних његових одлика: „ЗАПАДУ ОКРЕНУТИ СТРАЖЊИЦУ.“; ЗА ВРАТ НОГОМ!“; „Ооој наши момци још увек за зубима носе свирале и нож У очима крв...“ Очито не хајући за естетску димензију текста, примарна му је жеља да запањи и шокира читаоце. За то је потребан дискурс провокације етаблишмента. Мицић је мајстор таквог дискурса: „Ми смо јеретици који мрзимо вашег Бога и с радостју бележимо, да је једини божји намесник на земљи папа Бенедикт XV ’мировни’ отегнуо папке или умро. Једна уш мање!“ Храброст не мањка у овим речима. Замислимо да неко нешто слично напише и објави данас, у овој такозваној демократији!?

Намјена је манифеста, за разлику од традиционалних књижевнокритичких текстова, такођер сукладна пјесничким текстовима авангарде *sensu stricto*: у њима се не истражује естетски процес, него они садржавају императивне захтјеве за мијенама унутар процеса и у том мијењању непосредно судјелују, при чему елемент естетске провокације сједињује поетске и метапоетске текстове. (Flaker 1985: 127–128)

Мицићева жеља за мењањем света слична је жељи бројних других учесника авангарде, поготово оних који су и били највише експонирани у разним покретима, намећући се као вође истих, али и аутори манифеста: Маринети у футуризму, Цара у дадаизму, Бретон у надреализму, да споменемо само оне најистакнутије и најдоследније. Мицић им се, по доследности и бескомпромисности, по радикалности ставова сасвим приближава, често их и превазилазећи.

Манифест мора не само информирати читаоца о концепцији одређене групе (или школе) пјесника и писаца, него уједно приклонити читаоце овој концепцији. Задатак да се привуку читаоци тражи примјену реторичких поступака и тумачи нам поетичност, па чак и фикционалност манифеста. (Grübel 1981: 66)

Флакер додаје да, осим „поетике персуазије“ читаоца, манифест „позоризијева сукоб с рецепијентом, па се нпр. Мицићеве ’зенистички’ манифести и данас читају с јавним згражавањем“. (Flaker 1985: 128)

Но, оно што нас највише занима у овом броју *Зенита* је чињеница да ће се у њему појавити, по први пут, осим Алексића, као аутори поезије, истина представљени као „најмлађи југославенски зенистички“, читава плејада будућих дадаиста. Алексић је објавио песму „Фабрика локота“, Туна Милинковић (једини који је већ објављивао у *Зениту*) „Етапна постаја Северни пол“, Драган Сремец „Воскресеније упитника“, Славко Шлезингер „Поглед на свету недоглед“ а Мих. С. Петров „Ритми из пустиње“. Ако знамо да ће сви они бити део Алексићеве „чистокрвне дада-чете“ у часу јавног одвајања групе од *Зенита* и Мицића, да су сви, осим Петрова, пореклом из Винковаца, баш као и Драган, онда се све ове песме могу подвести под део историје Југо-Даде. Прво наводимо Алексићеву песму „Фабрика локота“. Лако се запажа да се дадаизација Алексићеве поезије наставља и увећава. Од 25 стихова песме „Фабрика локота“ чак 10 су бруитистички, тј. лишени сваког смисла, осим звуковне димензије речи у њима: „хотакхатар“ се јавља четири, „рихатамента“ два, „акатуки“ четири пута. Декомпозиција језика још није потпуна, али семантичке функције истога више и нема: „трокут срче силабо крештања / појести сиве берзе / траверзе шепају кагуар црни / триката три ката“, итд. Нема више ни великог слова, никакве интерпункције. Ритмично понављање тих фонема има сродности са цез музиком и њеним синкопираним ритмом. Алудира на примитивизам, исконско, трибално, на обреде шаманских призивања духова, на онострано. Бројеви су у функцији те семантичке декомпозиције: „три ката“, „тисућдванаест сајмова“, „осамсто тона“, „синус деветог неба“. О стилским фигурама чини нам се да је овде бесмислено говорити,

јер иако постоје (асонанца, алитерација, апсурд) оне су нехотичне, део игре аутоматизма, а никако смислене и сврсисходне.

Од четири песме објављене на страни 6, оне Милинковића и Петрова су много ближе експресионистичком но дадаистичком песничком изразу, док су оне Сремеца и Шлезингера праве Дада-песме. Иако није радикално дадаистичка као што је то претходна Алексићева песма, Сремецова дада-творевина „Воскресеније упитника“ ипак има довољно елемената да је уврстимо у наш рад. Смисао се њен гради, чини нам се, највише на богохулности и апсурду. Стихови „Раширио мајмун руке на крсту и имитира“, „Данас је васкрсао ковач на божанској матерници“, „Жабљи профили грцају у илуминацији / Милости божје. Једу бога, богови једу њих“ садрже и једно и друго.

Постоје клишеа светогрђа, онако како постоје клишеа нормиране моралне свести. Светогрђе је ту само „негативна“ афирмација ове свести, па због тога прихватање, у побуну против моралне свести, оваквих постојећих облика светогрђа, значи у ствари остајање у њеном кругу. (...) Предумишљајна скаредност је, ништа мање од предумишљајне одбране моралног *status quo*, искључиво предумишљај против поезије. (Konstantinović 1983: 38–39)

Појачавање дадаистичког поступка Сремец постиже бесмисленим стиховима: „Урлам: о јанциг јанциг пагод/ О јанци јанциг готико“, или „Хималаја каже Мадагаскар и Папагај/ Папа + папа + папа –папа – гај“, мада игра речи у последњем стиху „Папа = папагај“, рађа још једну blasphemiju.

Шлезингерова песма „Поглед на Свету недоглед“ је још мање дадаистички радикална од Сремецове. Базирана је на нонсенсу и апсурду, но то не умањује њен значај за историју Југо-Даде. Заправо, апсурдне лудорије аутоматског писања су изузетно успеле, и врве хумором: „И рибе пецају главе/ и седе павиљони/ на фотељима од свињске коже / плачисмех се вози на аутобусу“. Дух негације је наглашен стихом „не = смисао“, то јест бесмисао је проглашен смисленим, а све то изазива „плачисмех“, тј. смех до суза, у овој комедијашкој песми, која нас може подсетити на кабаретску песму за забаву, смишљену да насмеје и орасположи публику, ништа више. И ништа мање. „Та (зашто се не би плачсмејало)“...„уз звуке марсељезе“...ој бирташу пева салонрок“.

У 12. броју *Зенита* (март 1922), налази се најдужи прилог Алексићев, колико нам је познато то је и најдужи прилог уопште који је неко објавио у часопису од спољних сарадника, ако изузмемо Љубомира Мицића. На читаве три стране ревије (стр. 9–11) сместила се прича „Луд је човек“. Позабавићемо се неким деловима текста. Ако анализирамо ову приповетку из перспективе дадаистичке поетике, у њој ћемо, свакако, наћи више елемената експресионистичке но дадаистичке прозе. Тема је честа у поратној књижевности тог доба: болница, рањени војници, делиријум главног јунака, безименог, обеженог само бројем 8, његова снарења, размишљања, сећања. С обзиром на радикализам који су дадаисти примењивали у прозном начину писања, у причи „Луд је човек“ на такве поступке наићи ћемо само у траговима. Јер:

[...] једно дадаистичко, па и прозно дело, морало би да се ослободи фикционализма и да се конституише монтажама и колажирањем грађе из свакодневног живота и отпадака фикција које се у тој смеши обеснажују и потиру. Треба ло би да буде кратко и језгровито писано, уз елиминацију појединих делова реченица или разбијањем речи у звучне низове. Служило би се парадоксима којима би се, сударом супротности и несагласности, ишло до искључивања логике и произвођења нонсенса, како би се шокирала читалачка публика. (Вучковић 2000: 169)

Тога у овој Алексићевој причи има само у фрагментима. Текст је течан, јасан, има след који је логичан, и исказује се граматички правилним реченицама. Једино у тренуцима бунцања главног јунака Алексић постиже напетост брзим, кратким исказима, дијалозима, или понављањем речи, попут: „Палац палац палац / Палац палац палац / палац паааалац. (На напев чоче: „Једна цура мала“...); или „пи пи пи пи пи / пи пи пи пи“. По Вучковићу у тексту „Луд је човек“:

[...] препознају се трагови експресионизма, што није неочекивано. Алексић је, наиме, почео с ратном прозом: са цртицама које предочавају згоде из ратних и поратних збивања, испричаним у облику записа о врбама чију песму гуши човек ратник („Утихнула песма“) или о повратнику инвалиду кога укућани дочекују с неверицом („Повратак“). Могло се зато очекивати да се и Алексић позабави темом ратне експресионистичке прозе, као што је то учинио у новели „Луд је човек“ (1922). Тема је болница и унакажена људска тела у њој. Уместо сентименталног човекољубља, у Алексићевој новели преовлађује сарказам којим се демаскира експресионистичка химера о човеку и изражава дадаистичко антиратно расположење. Местимично метафоричне конструкције ипак су експресионистичке („Месец се ишчепио из облака, као комад говедине понудио, стао на чистину и млохаво пуза“), као што понека опаска асоцира на Црњанског („Нека ми жена даде себе, јер вели имам поглед снен“). (Вучковић 2000: 170–171)

Тема болнице, рањеника, поратних рана на телу и души које не зацељују, често се јавља код писаца који су преживели страхоте Првог светског рата, попут Хемингвеја (*Збогом оружје*), Ремарка (*На западу ништа ново*), Зилахија, Бабелја (*Црвена коњица*), али и Црњанског (*Апотеоза*), Драгише Васића (*Рековалесценти*). Међутим, Вучковић тврди да је:

[...] новела „Луд је човек“ ипак дадаистичка творевина. Конструисана је, слично као и Винаверови текстови и прозна дела других дадаиста, из збира филмски монтираних дијалогских секвенци или слика, где су рањеници обележени на омиљен начин дадаиста, бројевима, па се експонирају број 8 и број 20, али без индивидуализованих облика и психолошких предиспозиција. У бројевима је изражен и ток укупне радње која тече у брзом разговорном ритму. Дадаистичко је и типографско назначивање и издвајање ударних појединости, као што су учесник са бројем 8 и кључна идеја, у којој се асоцира на Исуса Христа и подвлачи се синтагма: први човек. (Вучковић 2000: 170)

Ми бисмо овим Вучковићевим запажањима додали и Алексићев филмски проседе у другом делу приповетке, кад се из минута у минут ређају слике

бунила рањениковог, са карактеристичним фокусирањем у првој реченици на очи јунака.

ДРУГА МИНУТА: Крешчендују очи.; ТРЕЋА МИНУТА: Очи његове непрестано питају – Очи његове жегу поразно.; ЧЕТВРТА МИНУТА: Очи у уском и широком млазу. Поновно: очи у уском и широком млазу.; ПЕТА МИНУТА: Очи сузују млаз, спуштају се.; ШЕСТА МИНУТА: Очи бесније туцкају.; СЕДМА МИНУТА: Очи туку танким иглама дубље, штропоћу зраке пригушено.; ОСМА МИНУТА: Очи тиште јаким оцем.; ДЕВЕТА МИНУТА: Очи пробадају усијаним шилцима. (Алексић 1922, 12: 10)

У некој врсти истинског музичког крешенда појачава се напетост радње, стиже до кулминације бола и патње јунакове, а очи као симболи душе, огледала, сунца, интелектуланог опажања, па и заумног, видовитог, шаманског, овде су рањене, позлеђене, угасле.

Већ и из овог прозног текста Алексићевог може се уочити дадаистичка тежња да се у прози казује, уместо дескрипцијом, симболима или лирским експресијама – шифрованим знацима, како је то већ тада била пракса у комуникацијском систему индустријске цивилизације. Отуда и изостављање сувишних делова реченице и детаља приче, економисање речима и свођење исказа на битне компоненте, тј. редукција наративног материјала на крајњу меру која дозвољава какву-такву семантичку проходност. (Вучковић 2000: 171)

Осим песама Бранка Ве Пољанског „Ласо матери божјој око врата“ и „Лепота коња и лице краљице Зите“, које су на граници експресионизма и дадаизма, у овом броју *Зенита* налазимо и подужи текст Љубомира Мицића „Шими на гробљу Латинске четврти“, у чијем поднаслову стоји: „Зенитистички Радио-Филм од 17 сочиненија“. Овај текст хибридног је карактера, сједињује у себи разне литерарне поступке, технике и жанрове. Сасвим у духу дадаистичког експеримента, овај псеудосценарио за радио-филм садржи елементе дада-текстова: сједињење прозног, поетског, документарног, есејистичког, манифестног, уз додатак визуализације текста типографским средствима. Ово је, заправо, врста тоталног дадаистичког текста, у коме нема граница, у коме је слобода израза примарна, и у коме је, можемо то слободно рећи, све дозвољено. Чак је оригинална и Мицићева измишљотина „радио-филм“, нешто што је жанровски немогуће остварити, осим ако се под тим не подразумева радио-драма, која је одавно установљена као радио-жанр. Иако не напуштајући граматику и синтаксу, како су то радили дадаисти у свом најрадикалнијем издању, Мицић се, свесно или не, одаје бескрајно духовитим географским шетњама широм планете Земље, имитирајући стилове, људе, покрете, потписујући оне за које је имао респекта, чинећи од њих круг својих „истомишљеника“ – зенитиста. То још једном показује колика је била његова жеља да се зенитизам призна као светски покрет, коме ће се сви приклонити и предати му се. Занимљив је редослед и распоред тих „сочиненија“.

I. ГРОМОБРАН НА ЛЕВО! Петроград. Владимир Таглин; II. УКИДАЊЕ ЧРЕЗВИЧАЈКЕ И КОНФЕРЕНЦИЈА У ЂЕНОВИ! Москва. Владимир Мајаковски; III.

МИКАДО ИМА ЖУТИ КЉУН. Токио. Кио-То; IV. ЦРНИЦЕ СУ СЛАТКЕ КАО ГЛОГИЊЕ. Пекинг. Кинг-Пинг; V. САБЛАСТИ И ДУСИ ХРАНЕ МОЈЕ КОСТИ. Бомбај. Конрад Фајт; VI. ЛЕШ ПРУСКОГ ОФИЦИРА У ТРБУХУ СУЛТАН МЕХМЕДА. Цариград. Чарл Чаплин; VII. УНОШЕЊЕ САХАРСКЕ ПРАШИНЕ И ЕГИПАТСКЕ НОЋИ НА БАЛКАН. Александрија. Нина-Нај; VIII. ТРИ ШЕШИРА ГРАНАТОМ ПРОБОДЕНА ПЕВАЈУ. Београд. Мих. С. Петров; IX. ШИМИ НА ГРОБЉУ ЛАТИНСКЕ ЧЕТВРТИ. Загреб. Љубомир Мицић; X. ИТАЛИЈАНСКИ ШОВИНИЗАМ. Милан. Ф. Т. Маринети; XI. ЧЕШКИ КУБИСТИ ЈОШ УВЕК ИМИТУЈУ ФРАНЦУЗЕ. Праг. Карел Тајге; XII. ЛАСО СВИМА ОКО ВРАТА КОЈИ НИСУ ЗЕНИТИСТИ. Варшава. Валериј Пољански; XIII. ГРАДЊА ЛАНЧАНОГ МОСТА ИЗМЕЂУ ВЛАДИВОСТОКА И ОДЕСЕ. Рига. Иља Еренбург; XIV. ЕУКАЛИПТУС – МЕНТОЛ С ДУХАНОМ И ПИВОМ. Берлин. Раул Хаусман; XV. СЕСТРЕ ИЗ ПЛЕМЕНА ХЕРЕРО. Лондон. Клер Гол; XVI. НЕ ЧУЈЕ СЕ ЖАБОКРЕКЕТАЊЕ. Њујорк. Драган Алексић; XVII. ДЕКОЛТЕ НА ЛЕЂИМА И ВЕРА ШО ЦИПЕЛЕ. Париз. Иван Гол. (Мицић 1921, 12: 13–15)

Ови насловни слогани су типичне дада конструкције, мешајући нонсенс и изазивајући зачуђеност читаоца, они провоцирају јер су изложени погледу с обзиром на то да су писани великим масним словима. Бирање светских престоница и повезивање са њима одређених имена, измишљених (Кио–То, Кинг–Пинг) или не, која заиста имају везе са тим градовима (Москва–Мајаковски, Загреб–Мицић, Праг–Тајге, Милано–Маринети, Берлин–Хаусман, Париз–Иван Гол) или не (Цариград–Чаплин, Александрија–Нина-Нај, Варшава–Пољански, Њујорк–Алексић), део је осмишљене Мицићеве игре у постизању интернационалног духа овог најнеобичнијег манифеста кога је срочио.

У прозном тексту „Шими на гробљу Латинске четврти“ Мицић напушта фикцију и прави монтажу фингираних изјава познатих светских личности. Удео филмске монтаже у његовој структури одређен је и жанровском карактеризацијом коју даје аутор на почетку: да је реч о „зенистичком Радио-филму од 17 сочиненија“. Вероватно је за конструисање радио-филмског сочиненија Мицићу као узор послужила слична Винаверова конструкција коју је обзнанио у књизи *Громобран свемира* претходне године. Као што је то обично чинио, Мицић је туђи узор прилагодио властитој замисли, па се у уводном делу његовог текста, на врху Татлиновог споменика крај Петрограда, појављује радио-централа која прима последње вести и емитује их као зенистичке поруке. (Вучковић 2000: 179)

Замисао Мицићева о некој врсти успостављања светске мреже информација, које ће се простирати путем радио-антена из једне радио-централне, и ширити, наравно, зенинизам, блиска је идеји, много касније оствареној, светске интернет мреже. Тако овај текст има помало и карактеристике неког научнофантастичног дела. „Ориентаероплани чекају на одјурење над све континенте Глобуса. Радио-постаје у рукама зениниста. Татлин Радио-централа прима: **ПОСЛЕДЊЕ ВЕСТИ**“. (Мицић 1921, 12: 13–15) Прва је порука од Татлина команда да се громобран помакне улево и да се обзнани последња новост у култури: нова архитектура. На крају се оглашава зенистички збор у Родченковом киоску и позивају се сви зенинисти да присуствују збору, на коме су главне атракције Чарли Чаплин и Конрад Фајт.

Дакле, реч је о дадаистичкој монтажи срачунатој на провоцирање читалачког укуса – пошто су и изјаве у последњим вестима сачињене од противуречних исказа који се, симултано поређани, међусобно потиру или су смишљени да гротескним поједино-стима изазову утисак смешног и црнотуморног, како је то већ пре тога виђено у филмовима Чарлија Чаплина, међу дадаистима свесрдно прихваћеним и омиљеним. Сва та монтажна харлекијада има, међутим, један јединствени циљ, као и све остало што је тада и доцније писао Мицић: да пропагира занитизам као врхунску и јединствену филозофију и нову уметничку доктрину. (Вучковић 2000: 180)

Крај сарадње

Зенит број 13 (април 1922) уједно је и последњи у коме ће Алексић објавити своје прилоге. Разлаз између њега и браће Мицић наступиће убрзо по изласку овог броја из штампе, његовим демонстративним одласком из редакције и оснивањем Дада-централе у Загребу. Куриозитет овог броја је и то што је у њему, после низа објављених реклама у којима је најављиван излазак књиге, штампан оглас о *објављеном* Алексићевом роману *Провала господина Христоса*.

БИБЛИОТЕКА ЗЕНИТ БРОЈ 3 / Изашло: Драган Алексић, ПРОВАЛА ГОСПОДИНА ХРИСТОСА / Роман гротеска. / с предговором: ПРЕМУДРА ПОСЛАНИЦА О НАМА: песников уметнички „ВЈЕРУЈУ“ во јединога Бога оца: ЗЕНИТИЗАМ / „**Буни се све осим лубање.**“ / „Господин царински чиновник има омешана јаја и гледа за блезгавим цурицама. Христос види: моћ је знати повест Готоне Сопихло-Моријаде царевића: пиште ваздухом као продорзвезда. Он чува бога у чеоној кости као семафорска светлост. / Будите љубазни дајте хлеба.“ / „**Чему међународна коловратура свињама?**“ / Књига је штампана у 100 примерака. Опрема луксузна! Од броја 1–100 сигнирао је и власторучно потписао аутор. / **Цена: 30 динара / Цена: 30 динара**/ Књижари могу је добити само уз унапред послан новац са 30% попушта. У комисију не ће се слати. / **Наручује се: УПРАВА „ЗЕНИТ“ ЗАГРЕБ.** (*Зенит*, бр. 13, април 1922, унутрашња страна корица)

Нажалост, ових неколико реченица из романа цитираних у овом огласу једини су трагови књиге допрли до нас. Због разлаза и свађе међу актерима, браће Мицић и Алексића, колико нам је познато ниједан примерак ове књиге није сачуван. Тако ће Алексић остати, за живота, без иједне објављене књиге, ако не рачунамо ову романгротеску која је гротескно нестала.

Осим ове рекламе, број 13 доноси и „зенитистичку“ песму „Мојим докторима“ Евгенија Дундека, Загреб. Кажемо „зенитистичку“ јер је, заправо, дадаистичка, по свим премисама поезије дадаизма. Песма „Мојим докторима“ је сјајан пример зенитистичког дадаизма. Иако изјава на почетку: „ја сам зенитиста“, може збунити и навести на странпутицу читаоца, све је у овој песми позајмљено из дадаистичког арсенала: апсурд, хумор, визуализација, нонсенс, оноματοпеје, неологизми, колоквијални језик, псовка, светогрђе, каламбур, одбацивање интерпункција, коришћење геометријских симбола, бројеви, „nigger lingue“, туђице, пародија.

Драган Алексић ће у овом броју *Зенита* објавити своју прву праву дадаистичку причу „Пиштаљка иде улицом и госп. Типка“. (Алексић 1922, 13: 20–22) Ова приповетка има чак и елементе драмског дијалога. Ако пажљиво пратимо текст приче, јасно видимо издвојене и наглашене ликове: „ТИПКА, ДАМА, ПУРАН, МУЖ, СУДАЦ, БЕНЗИНПИЛА, АТЕНТАТ“, исписане великим словима. Наравно, не треба очекивати од једног дадаисте да ће у потпуности поштовати кодове драмског писања, да се неће и са њима поигравати и користити их за појачавање једног од најбитнијих циљева дадаистичке књижевности – хумора. Јер хумор у овој причи је круцијалан. Без њега она је осиромашена, готово бесмислена. Било да је то пародија, било да је то иронија, сарказам, па чак и сатира друштва и обичаја, хумор руководи током приче-драме или драмске приче. Већ смо више пута споменули да је дадаистима било потпуно нормално скрнављење жанровског у књижевности, уопште у уметности. Тако је могуће ову Алексићеву творевину назвати приповетка-драма, тачније прозна комедија. Драмско и прозно, али и лирско су се лако сјединили у овом тексту, дајући продукт оригиналан и јединствен у дотадашњој српској књижевности, текст хибридног карактера. Ако знамо да је Драган тада, кад је написао причу, имао свега двадесет и једну годину, јасно је какав се таленат већ развио у њему. Онда нам постаје још очитије колики је губитак за нашу књижевност био тај што ће је он ускоро сасвим напустити, окрећући се новинарству.

Кад се скину слојеви игре речи, намерног нонсенса, одбацивања класичног начина писања, огољен текст открива љубавну причу, ваљда најнеобичнију у свеколикој српској књижевности. Љубав г. Типке и безимене Даме, краткотрајна и бурна, завршава се браколомом (то схватамо из појаве судије), али и правим ватрометом урнебесног, монтитајтоновског, можемо рећи и слепстик хумора. Филмичне сцене смењују једна другу, као на правој филмској траци, у симултаним акцијама одвија се радња у којој се, као камером, прате ликови Типке, Даме и Суца, ускомешани, узвитлани, протресени, у једном великом крешенду који води ка крају. Ту ће се умешати и прави Атенат, напад на друштвени поредак уз помоћ „тешког аута“ који гази све пред собом: судију, суд, власт, владу, државу и, коначно, краља. Бласфемично и сатирично штиво ове приче носе у себи набој домановићевског досега: „Катедрала дроља поповска, дроља ноге горе (...) Катедрала ноге горе (...) Народ вол.“; „Типка зна (...) да је сирена близа богу, бог близ Христосу, Христос моћан син) да је он Христос, (јер Христос седи десно, десно седети Христос, он (Типка седи десно сирени, сирена близа богу) дакле јасно јасно јасно“. Уз уобичајене реквизите дада-текста, као што су: понављање речи, употреба бројева, типографски деранжмани који су сами себи циљ и чине од самог текста визуелно артистичко дело, прекрајање интерпункције и непоштовање граматике, синтаксе, уз коришћење неологизама и колоквијалних израза, туђица, оноματοпеја, каламбура, ово је прави пример дадаистичке књижевности. Идући дотле да се кроз сатиру подсмева људском умовању, филозофији, логици, свему ономе о чему човек има високо мишљење, сматрајући то врхунцем сопственог интелектуалног развоја и моћи да све појаве овога

света објасни, разврста и каталогизује, Алексић ће се сјајно забављати у појединим пасусима, исписујући неке од најбољих хумористичких реченица у нас: „(Дама види објекат. објекат носи новац. новац носити мени (јер мени новац носити могу објекти, увек носити, дакле и сада носити) носити новац срећа је, срећа је доћи објекат, мени објекат доћи јер срећа доћи објекат доћи) значи добро мени мислити – добро мени мислити значи мени дангубу платити. дангубу платити значи сигурност. сигурност дакле мени.)“ Говорећи о баналној ствари као што је значај новца у животу једне „даме“, он ће кроз праве логичке антисилогизме градити конструкцију високопарног начина размишљања, на тај начин изврћући пародији оно што човек назива логиком. Од једног студента филозофије рођен је прави дадаиста.

Као што би се и могло очекивати у једном дадаистичком делу, прича се одиграва у урбаној средини и ставља баналну купопродајну малограђанску љубавну згоду која је доспела до судије, па су главни ликови унапред задати и поменути. Нарација и драмска демонстрација се обједињују у акцији испражњеног љубавног романа, сведеног на основне изражајне обресе гротескне игре. Међусобним поигравањем смисла и бесмисла, на начин који је практиковао Курт Швитерс, Алексић успоставља изражајне опозиције и мења квалитет речи употребом инфинитивних конструкција, што појачава утисак гротеске и бласфемije. (Вучковић 2000: 171–172)

Вучковић ће се, такође, позабавити хумором код Алексића, повезујући га са суштином дадаистичких текстова.

Свођењем ликова на луткарске фигуре а радње на наивистичке вербалне игарије и извртање смисла, дадаиста Алексић производи смех и креира хумор. И једна и друга врста расположења произлази из спознаје апсурда људских односа. Сви ефекти на јавној сцени и у ликовима и песничком делу, које су дадаисти тежили да постигну, потицали су из њихове жеље да скрену пажњу на постојање апсурда. У окриљу дадаизма рођена је и драма апсурда (...) У томе и јесте првенствени значај дадаизма, као и ових Алексићевих текстова, за српску авангардну књижевност. (Вучковић 2000: 173)

Апсурдни хумор је творевина двадесетог века. Преко драмских дела претеча модерне књижевности, као што су били већ споменути Алфред Жари, патафизичар, и Гијом Аполинер, а нарочито преко нове уметности – филма – и преко тзв. слепстик комедија, дадаистима омиљеног Шарла, који је само гестом, мимиком постизао невероватне ефекте, апсурд је на велика врата ушао у уметност. Тек касније, кад филм проговори, појавиће се и мајстори вербалног хумора, дадаистичко-надреалистичког нонсенса, Браћа Маркс, и много доцније компанија Монти Пајтон. Али, дадаисти су тада већ били оставили трага и у драмском тексту и у филмском медију.

У тексту „Пиштаљка иде улицом и госп. Типка“ важно место, уз наративне и драмске, имају лирски кодови. Они се манифестују претежно у ритмичком понављању истоветних реченица, речи и гласовних склопова – што је у складу са дадаистичком поетиком звуковних какофонија и бруитистичке експлозивности, али и са њиховом жељом да шокирају читаоца уличним говорним бруталностима („хрр козо – ојок, ија

кљушче – ојок, чик мазго – ојок, гиц – прашче – ојок, циу врепче – ојок!“). Нису изостале ни графичке шаре у самом наслову текста: распоредом речи и типовима слова различите величине прави се визуелна збрка. Ту је и манипулација бројевима, омиљена дадаистичка игарија. (Вучковић 2000: 173–174)

Јасно је, из свих наведених детаља, да је ово вероватно најизразитије Алексићево дадаистичко прозно дело, самим тим и најупечатљивије у српској књижевности. Својим радикализмом оно се потпуно и савршено добро уклапало у авангардни прозор *Зенита*, најрадикалнијег часописа књижевности српске модерне. Иако је ово, рекосмо, последњи његов прилог у том гласилу, више је него јасно да је Алексићев траг у *Зениту* велик и дубок. Сарадњом од броја 2 до броја 13, у тих десетак бројева, дадаизам је преко својих текстова, есеја, прича и песама, ушао на велика врата у нашу књижевност. Терен је био припремљен за његово осамостаљивање, истина краткотрајно, као вође дадаистичког покрета у нас. Продукт тог осамостаљења су и дада-ревије *Дада-Танк* и *Дада цез*.

У истом овом, 13. броју, Мицић ће објавити још један текст манифестног карактера „Категорички императив зенитистичке песничке школе“. (Мицић 1922, 13: 17–19) У њему ће Мицић говорити о пројекту новог зенитистичког дела и о језику којим би морало бити написано.

Међутим, Мицић је по обичају говорио о симултанizmu, о парадоксу и понављао је туђе идеје, поготово кад је наглашавао важност речи и њеној улози у песни. Биле су то најчешће идеје из круга око Херварта Валдена, с којим се Мицић сусретао у Берлину, а Франца Рихарда Беренса је рачунао у своје блиске сараднике и штампао га у *Зениту*. (Вучковић 2000: 168–169)

Кроз слогане, упутства младим песницима, чак и задате вежбе, Мицић покушава да срочи поетику писања зенитистичке поезије, дајући и правила како она никако не би смела изгледати.

Звучи, на пример, као опште место следећа Мицићева изјава: „Зенитистичко песništво мора бит инфинитивно разумљиво компактно: феномен мора бити тотално израз нашег доба и тотални живот нашег времена.“ Мицић потенцира актуелизам теме као једну од суштинских одлика дадаистичке прозе. (Вучковић 2000: 169)

Заиста, све ово звучи као опште место бројних прогласа у уметности, било да су они експресионистички, футуристички или дадаистички. Оно што ће остати као Мицићев кључни допринос српској авангарди, као његова задужбина, јесу 43 броја часописа *Зенит*, његовог чеда од главе до пете, упркос помоћи и сугестијама бројних сарадника.

Следећи, 14. број *Зенита* (мај 1922) представља јасан раскид са Драганом Алексићем и дадаизмом. У „Макроскопу“ истог броја, на самом крају као напомена „Од уредништва“ даје се на знање следеће:

По нахођењу уредника овога часописа, г. Драган Алексић није више сарадник *Зенита* (јер то не може да буде ради *незадовољавања темељним принципима занитизма*)

а исто тако и г. Мих. С. Петров. Са *Зенитом* не стоје више у никаквој вези. Ова изјава је учињена по нужности и на темељу искуства које је уредник стекао у прошлој години са њиховим претечама. (Мицић 1922, 14: 32)

Слично као и у случају Бошка Токина, Алексић и Петров су брисани са „списка живих“, уз нешто мање проливане жучи Мицићеве, но у Токиновом случају. У истом „Макроскопу“ налазимо и рекламу за већ објављени одговор Пољанског на Алексићеву издају, за ревију *Дада-Јок*:

Дада-Јок. Најдуховитија сензација у нашој земљи. Загребачки *матоши* су смешни и празни а београдски *винавери* побеђени до ногу. „Бесни пас“ (тако су га назвали у Љубљани пошто је изашао *Светокрет*) г. В. Пољански који тако одлично баца „ласо матери божјој око врата“ бацио је у *Дада Јоку* безброј ласа око безброј усуканих вратова. Часопис по својој опреми је толико надмашио све досадање што је код нас штампано (заслуга иде и штампарију), а по својој *антидадаистичкој акцији помоћу самог дадаизма* заслужио је г. Пољански да посталне чланом било које југо-академије и добије колајну *Зенита* I. степена за заслуге стечене тим актом *за зенитизам*. Данас, када би желели да се највише смејемо југославенској смешности и озбиљности, и кад је трбушна пошалина закржљала, долази *Дада-Јок* као освежење и напад за трбушну пошалину која цикти од смеха и грчева читајући само „*Законик државе Дада-Јок*“ у 33 §§.

Дада-Јок доноси још зенитистичке и „дада“ песме *В. Пољанскога* као и његове нада-све успеле „Антидада“ сликарске композиције. Заступан је и *Љубомир Мицић* са „дада“ песмом „*Мернамо мернамо*“ и др. као и *Нина Нај* са „дада“ песмом „*Јественик за Даду у петак*“. Часопис је стилизован са много репродукција: бан Јелачић, Чаплин, Столна црква (на глави), В. Пољански, Љ. Мицић и т.д. а доноси и репродукцију слике *П. Баука*, која је сва учињена **од сукна** у бојама. *Дада-Јок* ту слику назива „ултра сликарство“ као и аутора „најмодернијим сликаром у Југославији“. Дакле: **бацање самог предмета на слику**, нашло је и код нас свог инстинктивног заступника. Хоће ли *П. Баук* наставити у смеру стваралачком показаће најбоље време. За сад свраћамо само пажњу коју он безуветно заслужује *Дада-Јок* и с те стране изнео је један позитиван чин који би у нашој средини а без зенитиста остао за богзна како дуго незапажен. *П. Баук* је као кројач оно исто у нас што и онај ципелар песник у *Mercure de France*, о коме сигурно ниједне новине не ће донети ни слова иако су доносиле чланке о француском песнику ципелару. Та ми смо код куће! Видимо се сваки дан. (Мицић 1922, 14а: 32)

Ова реклама за антидадаистичко гласило Пољанског (у коме је и Мицић имао свог удела) даје и тачно тумачење природе часописа. Оно је „**антидадаистичко (...) помоћу самог дадаизма**“ (нагл. П. Т). Контрадикторност која не може сакрити дадаистичку природу ревије, као ни самих прилога у њој. Иако су они наведени као „дадаистички“, значи псеудо, то не умањује и не мења њихов дадаистички дух. Коначно, пародија је примерена поетици Даде. Штавише, без ње дадаизам не би ни постојао. Тако ће се и на задњим корицама појавити реклама за *Дада-Јок*, као и за *Кинофон* Пољанског. А исти број *Зенита* објављује, потписану са Евгеније Дундек (Загреб), дадаистичку песму „Алхамбра“. Да ли се иза овог имена крије сам Љубомир Мицић?

Иако је раскид са дадаизмом и Драганом Алексићем озваничен бројем 14, то никако није значило да се *Зенит* одрекао у потпуности премиса тог покрета, његове поетике. И даље су у часопису објављивани прилози, песме, текстови, који су у суштини дадаистички. Њихови аутори су, осим Мицића и Пољанског, бројни. Навешћемо на овом месту укратко само списак аутора и њихових дела, објављиваних у *Зениту* од броја 15 до броја 20, што представља све бројеве за 1922. годину, не улазећи у њихову анализу. Број 15 (јун 1922) доноси следеће дада прилоге: В. Пољански „Нихилон“ („Фрагменти из књиге: Паноптикум путује у огледало“), стр. 33, прозни текст-прича памфлетског карактера; Стеван Живановић, Загреб, две песме „Здраво савремениче“ и „Bršadino mia ligna vieno...“; песма написана на есперанту!, стр. 35.; Евгеније Дундек, Загреб, прича-драмолет „Деконфузиада“, стр. 36; и уреднички антидада текст на крају броја, стр. 40, „Из зенитистичког криминала“, уперен против Алексића. Њега преносимо у целини.

Из зенитистичког криминала

Господине државни одветниче!

У Загребу борави Д. Алексић студент филозофије који је издао први и задњи број неког глупавог и онанистичког листића *Дада-Танк* у који је прештампао неке неверне радње без дозволе потписаних и један украо псеудоним из *Зенита*. Тај исти запретио се г. В. Пољанском у мрачном ходнику штампарије „Гај“ овим речима: „*Чувај се могао би те без сведока сад овђе уцецати.*“ Осим тога спретио „посуђује“ новац и никако га не враћа, пошто му редакција *Зенита* не враћа његове нештампане рукописе. Да ли ово спада под криминал? (Мицић 1922, 15: 40)

Мислимо да је сваки коментар овом тексту излишан.

Број 16 је објављен као немачко издање часописа. У њему су објављени текстови и песме Мицића и Пољанског у преводу на немачки Нине-Нај (августа 1922). Тако се, на пример, објављује Мицићев „Категорички императив“, прештампан из броја 13, „*Kategorischer Imperativ der zenitistischen Dichterschule*“, стр. 40–42, његове „Зенитистичке мисли“ („*Zenitistische Dichtung*“), стр. 43–44, и две дада-песме Пољанског „300.000 Schläge in einer Sekunde“ („300.000 удараца у секунди“) и „*Der Blinde N° 52*“ („Слепац број 52“). Потом ће 23. септембра 1922. изаћи ванредно издање *Зенита*. У њему ће се појавити оригинал песме Пољанског „300.000 удараца у секунди“, стр. 1, Мицићева песма „Аја Софија“, стр. 2, те коначно памфлетски текст „Политички дадаизам“, стр. 3, потписан са Зенитиста, што је један од псеудонима Мицићевих. У њему се Мицић обрушава у свом стилу, иронично-пародичном, на хрватску политичку сцену, поредећи је са њему очито неомиљеним дадаистима и њиховим „негативним“ дејством у уметности. Занимљив управо због тог поређења, које још једном показује неку врсту Мицићеве опсесије дадаизмом, чудног анимозитета према нечему што је његов лист пропагирао из броја у број, готово од самих почетака, а на овај начин наставља то и даље да чини!

Следећи *Зенит* је чувени двоброј 17/18 посвећен „Руској новој уметности“, који су уредили Еренбург и Лисицки, један од ретких у коме се на

насловној страни часописа не појављује име Мицићево. Заиста је револуционаран значај овог издања, које је пионирски пропагирало руску авангарду, међу првима у Европи, а свакако прво у нас. У њему нема дадаистичких прилога. Двоброј 19/20 (децембар 1922) последњи је који ће изаћи у 1922. години. Он је нека врста редакцијског резимеа те успешне године. У њему Пољански објављује своју дада-песму у прози „контраидиотикон“, стр. 66, једну од његових најбољих дадаистичких творевина. Ипак, у списку сарадника *Зенита* за 1922. г. који ће се појавити на крају броја, неће фигурирати Алексићево име. Још једна слатка освета Мицићева.

Од почетака Даде и најављивања у часопису *Зенит*, већ у његовом другом броју од марта 1921, па преко сарадње Драгана Алексића са тим часописом и браћом Мицић, све до броја 13 (април 1922), за тих 13 месеци дадаизам је добио у нас свог горљивог и агилног представника, који ће својим прилозима у *Зениту* изградити себе као дадаисту. Објављујући песме, приче, драмске дијалоге и есеје, Алексић је припремио терен за своје одступање од зенитизма, за формирање сопствене „Дада-централне“ и круга истомишљеника. Везе зенитизма и дадаизма су нераскидиве, иако бурне и превратничке. Тај однос три актера два покрета, Љубомира Мицића, Бранка Ве Пољанског и Драгана Алексића, амбивалентан, динамичан, сав од нерава и набоја три млада човека, изродио је неким од најавангарднијих појава у српској књижевности. Од пријатељства, дружења и сарадње, размене искустава, до раскида, непријатељства, памфлетских увреда, у кратком временском интервалу, догодио се дадаизам српске књижевности. Везе зенитизма и дадаизма у српској књижевности нису до сада подробније проучене. Бављењем тим везама открили смо да су оне много дубље, шире, обимније но што смо се и ми надали. Заправо, дадаизам је много заступљенији у *Зениту* но што смо претпостављали, и то не само у тих првих 13 бројева ревије, до кад је трајала званична сарадња Алексића с Мицићима, већ и касније, у другим бројевима, али и у издањима *Библиотеке Зенит* (у делима Пољанског, Мицића, Маријана Микца).

Загребачка фаза изродила је оним што слободно можемо назвати суштином српске Даде: то су четири ревије, у којима је сажета срж нашег дадаизма – *Дада-Танк Дада Цез*, и два броја ревије *Дада-Јок*. Алексић као уредник прве две – *Дада-Танка* и *Дада цеза* и Пољански као уредник друге две – два броја *Дада-Јока* – иако ривали, испоставило се, постали су главни протагонисти Југо-Даде. Док се за Алексића то знало, јер се он и експонирао као вођ нашега дадаизма, за Пољанског то рећи звучи контрадикторно. Али, шта је била Дада до контрадикторност? Пољански, иако бољи песник и писац, сликар свакако, од свог старијег брата Љубомира, никако није успевао да изађе из његове сенке, и да полети слободно. Увек у неком грчу услед покушаја да задовољи прохтеве, строге и диктаторске, свога брата, био је распет између хтења и смења. Тај комплекс ниже вредности, потпуно неоправдан делом, на крају га је и отерао у потуцање по туђини, у Француску. Јер, Пољански је негде у души осетио дадаизам као себи блиску причу, можда чак ближу од зенитизма, за кога је осећао обавезу да га пропагира. Доказ за то

су неке његове песме, приче, па и роман *77 самоубица*. Његов дадаизам је у појединим сегментима аутентичан, непатворен, без позе, на једнакој разини као и онај Алексићев. Није ни чудо, стога што су се њих двојица препознала у далеком Прагу, где су обојица лутала у потрази за знањима и истинама, што су удружили снаге. Сигурни смо да би Пољански био стожерни део покрета Даде у нас да није било његовог брата Љубомира.

Ове дадаистичке ревије су остале као непобитан доказ о деловању дадаизма у нас. И то не било какав доказ! Њихова радикалност садржаја и графичког изгледа ставља их равноправно у ранг са најбољим светским Дада ревијама и издањима. Њихова рецепција од стране познатих дадаиста је позитивна: Тристан Цара, Рихард Хилзенбек, Курт Швитерс, Ханс Рихтер, сви они су листом препознали истинску Даду у Алексићевим радовима. Наравно, рецепција те провокације зване Дада у наших писаца, интелектуалаца, није могла бити тако позитивна. Осим неких изузетака, који ће се и приклонити покрету, било у загребачкој било у београдској фази његовој (у првој то је Михајло С. Петров, једини познати протагониста загребачке Даде; у другој, то су Мони де Були, Раде Драинац и Ристо Ратковић), остали ће је сматрати обичним помодарством, лудилом, делом комуниста и с презрењем ће је одбацити или игнорисати. Или због неразумевања, или због приклањања главним струјањима у нашој књижевности, која су већином потицала од разних варијанти експресионизма (чак и зенитизам, суматраизам и хипнизам), готово сви су остали неми на појаву Даде. Истина, његова краткотрајност утицала је, несумњиво, на такав став. Било како било, ови материјални докази дадаизма у нас довољни су да му обезбеде место у историји српске књижевности. Таква појавност, графичко-типографски посматрано, а радикалношћу садржаја објављених прилога несумњиво, дуго ће остати нешто најавангардније у нашој књижевности. Чак ни надреалистичка издања неће донети тако радикалан, бескомпромисан став, такву визуелну играрију, таква маштовита решења. Мораћемо сачекати доба постомодерне у српској култури да бисмо дочекали неке објаве неодаде: ревије *Mixed media* и *ROK* Боре Ћосића, на пример, или сигнализам Миролуба Тодоровића, за које можемо рећи да су биле једнако уникатне, бар што се споја литературе и визуелних уметности тиче. Говоримо о временском размаку између ових двеју појава од безмало пола века!

Осим споменутих ревија, историја Даде у нас везана је и за неколико дадаистичких манифестација, одржаних те 1922. године. Оне ће се одиграти у Осијеку, Новом Саду, Винковцима и Суботици. Дуго времена је требало да се уопште утврди њихов тачан број, управо због мањкања података из архиве Алексићеве или натписа из штампе. Једно је извесно: оне су изазивале бурне реакције присутне публике. Провокација је била суштинска одлика Даде, а ње није мањкало на тим матинејама. Тако се књижевно-ликовној историји Југодаде може прикључити и перформанс, јер то и јесте била сценска инвенција дадаиста: извођење, а не рецитовање поезије, бомбастичне изјаве, кривељење, клоунијада, бескрајна шарада, костимирани извођачи, певање, вриштање, смех. Велика деца на бини. Испада да за дадаистичке представе

није било места у два града, Београду и Загребу, у којима су се, иначе, одвијале главне активности српског дадаизма. Те четири манифестације Југодаде су далека претеча уметности перформанса, који ће се у свету поново родити тек у шестој деценији двадесетог столећа. Код нас, такође, тек крајем шездесетих година. Многи уметници ће тада, несвесно или свесно, понављати оно што су дадаисти радили много пре њих (групе ОХО, Триглав, Горгона, Опус 4, Марина Абрамовић, Неша Париповић, Дамјан, Каталин Ладик).

Крајем 1922. године Драган Алексић напушта Загреб прелази у Београд. Како је те исте године угашен покрет дадаизма прогласом упућеним свим дадаистима света, Алексић ће се повиновати тој директиви. Ипак, појава таквог писца неће остати незапажена у појединим београдским круговима. Знамо да се врло брзо повезао са неким од најзначајнијих представника модернизма, а из сарадње са појединима остали су трагови у виду постдадаистичких радова у српској књижевности. То се односи, првенствено, на ревију *Хипнос* (1922–1923) и алманах *Црно на бело* (1924), и њихове уреднике Радета Драинца и Монија де Булија. Нарочито ће Були прихватити идеје дадаизма и успешно их применити у појединим својим књижевним радовима, прозним и песничким. Тако се године 1922–1924. могу подвести под историју српског постдадаизма, његове београдске фазе. Паралелно, у Загребу наставља да излази *Зенит*, све до броја 24, од маја 1923. године. То ће бити последњи број објављен у овом граду. У готово свим бројевима ревије наћи ће се по неки дадаистички прилог све до њеног коначног премештања у Београд, крајем 1923. године. Тако ће се и браћа Мицић придружити Алексићу у некој врсти унутрашњег егзила, у оквирима исте државе, али очито не и исте цивилизације. Но, београдска фаза излагања *Зенита* већ губи додир са Дадом. Међутим, то се не може рећи за издања *Библиотеке Зенит*. Управо ће у Београду, у оквирима те библиотеке, бити објављена нека дела која се могу сматрати кључним за спрегу дадаизма са српском постдадом (Маријан Микац, *Ефекат на дефекту*, 1923; Пољански, *Паника под сунцем*, 1924; Микац, *Феномен Мајмун*, 1925; Пољански, *Тумбе и Црвени петао*, 1926; Мита Димитријевић МИД, *Метафизика ничега*, 1926). Уз поједине песме и текстове Алексићеве или Булијеве, објављиване у књижевној периодици или у дневној штампи тих година, може се рећи да је Југодада потрајала чак и дуже него у неким европски државама. Истина, прелазни период 1922–1924, од нестанка дадаизма до појаве, званичне, надреализма, имао је још неких дадаистичких манифестација. Прво, поједини уметници, попут Курта Швитерса, неће се повиновати директиви о престанку рада, већ ће наставити упорно свој самачки рад. Друго, немогуће је притиском на дугме искључити нешто што је заживело у готово свим европски земљама више од пола деценије, и очекивати да ће све у трену нестати нетрагом.

Ако можемо рећи, после нашег проучавања, да је дадаизам у српској књижевности потрајао читавих пола деценије, од 1921. до 1926, онда је јасно да не може бити ни говора о некој ефемерној појави, како су то сматрали поједини истраживачи (Ханифа Капицић Османагић [1966], Јован Деретић

[1983]), чија су се књижевно-историјска истраживања српске књижевности увелико заснивала на црно-белом нијансирању писаца према њиховој политичкој опредељености – левичари су добијали пролазну оцену, чак и кад је њихово дело заиста било ефемерно за нашу културу, док су они који би били проглашени реакционарима, десничарима – такав је случај и са Драганом Алексићем – били одстрањивани. О утицају и деловању у српској култури, негативном, Марка Ристића, довољна је илустрација његова отужна „студија“ *Tri mrtva pjesnika* (Ristić 1954). Срећом, неки други истраживачи нису били истог мишљења. Рад на откривању праве вредности појединих писаца међуратне српске књижевности дело је Радомира Константиновића, на пример, или Александра Петрова, Радована Вучковића, Видосаве Голубовић. Међутим, критичарски и уреднички посао повратка многих од тих писаца у књижевну орбиту, објављивањем њихових сабраних или одабраних дела, припада највећим делом Гојку Тешићу.

Број дела који је остао иза свих ових писаца: Драгана Алексића, Љубомира Мицића, Бранка Ве Пољанског, Михајла С. Петрова, Антуна Туне Милинковића, Славка Шлезингера, Џима Рада, Наца Сингера, Вида Ластова, Драгана Сремеца, Бошка Токина, Монија де Булија, Радета Драинца, Маријана Микца и Мите Димитријевића МИДА није безначајан. Реч је о песмама, причама, хибридном текстовима жанровски тешко одредљивим, драмолетима, есејима, манифестима и програмским текстовима, чак и романима. Ако су поједини од ових набројаних писаца и били од кратког трајања у литератури, неки међу њима то свакако нису, бар не својим делом. Мислимо на Алексића, браћу Мицић, Драинца, Булија, Токина. Слика Петров ће оставити значајног трага у модерном српском сликарству. Кад се томе додају и оне ревије и алманаси које су они уређивали и приређивали (*Светокрет, Зенит, Дада-Танк, Дада цез, Дада-Јок, Хипнос, Црно на бело, Кинофон*), јасно је да се ради о, садржајем и графичким изгледом, најавангарднијим гласилима српске књижевности, док су поједина гласила која су излазила тих година била то само својим садржајем (*Путеви, Мисао, Нова Европа, Критика, Прогрес, СКГ*). Данас је ноторна чињеница да су нека од тих гласила (*Зенит, Дада-Танк, Дада-Јок*) ушла у корпус светске авангарде, те да су незаобилазна у проучавању исте. Дадаизам је уметност симултанитета, хибридног, зачудно новог, хумор Даде је разоран, пародичан, сатиричан, подругљив. Такав је био и српски дадаизам, делујући у нераскидивој спреси са зенитизмом.

Извори

Дада-танк, Загреб, 1922.

Дада цез, Загреб, 1922.

Дада јок, Загреб, 1922.

Дада јок. Зенит експрес, Загреб, 1922.

Зенит, бр. 1–20, 1921–1922, Загреб.

Mixed media, Beograd, 1970.

ROK, Beograd, 1969.

Cannibale, n° 2, mai 1920, Paris.

Алексић, Д., „Дадаизам“ и „Дада песме“, *Зенит*, 1921, 3: 5–6.

Алексић, Д., „Татлин. НР/s + Човек“, *Зенит*, 1921, 9: 8–9.

Алексић, Д., „Предурализам“, *Зенит*, 1921, 9: 11.

Алексић, Д., „Луд је човек“, *Зенит*, 1921, 12: 9–11.

Алексић, Д., „Пиштаљка иде улицом и госп. Типка“, *Зенит*, 1921, 13: 20–22.

Зенитиста, „Дада-дадаизам“, *Зенит*, 1921, 2: 17.

Мицић, Љ., „МА и мађарски покрет активиста“, *Зенит*, 1921, 6: 12.

Мицић, Љ., „Дело зенитизма“, *Зенит*, 1921, 8: 2–3.

Мицић, Љ., „Библиотека Албатрос“, *Зенит*, 1921, 9: 12.

Мицић, Љ., „Савремено ново и слућено сликарство“, *Зенит*, 1921, 10: 11.

Мицић, Љ., „*Зенит* и наша књижевност“, *Зенит*, 1921, 10: 14.

Мицић, Љ., „Зенит-манифест 1922“, *Зенит*, 1922, 11: 1.

Мицић, Љ., „Шими на гробљу Латинске четврти“, *Зенит*, 1922, 12: 13–15.

Мицић, Љ., „Категорички императив зенитистичке песничке школе“, *Зенит*, 1922, 13: 17–19.

Мицић, Љ., „Од уредништва“, *Зенит*, 1922, 14: 32.

Мицић, Љ., „Дада-Јок“, *Зенит*, 1922, 14а: 32.

Мицић, Љ., „Из зенитистичког криминала“, *Зенит*, 1922, 15: 40.

Литература

Ball 1995: Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast. Blago Bung, Blago Bung, Bosso Fatakal*, London: Atlas Press.

Библија 1987: *Свето писмо старога и новога завјета*, превод Вук Караџић и Ђура Даничић, Београд: Библијско друштво.

Вучковић 2000: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.

Golubović 2008: Vidosava Golubović, „Časopis Zenit“, doktorska disertacija, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Голубовић, Суботић 2008: В. Голубовић, И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд: ИКУМ – НБС.

Grübel 1981: R. Grübel, „К прагматике литературних манифестова русског авангардизма“, *Umjetnost riječi*, XXV, izvanredni svezak, 59–70.

Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Полит.

Kapidžić Osmanagić 1966: Hanifa Kapidžić Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo: Svjetlost.

- Konstantinović 1983: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik*, књ. 1, Beograd: Prosveta – Rad – Matica srpska.
- Philipp 1980: E. Philipp, *Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst der „Sturm“*, München: Kreises.
- Ristić 1954: Marko Ristić, *Tri mrtva pjesnika*, Zagreb: JAZU.
- Flaker 1985: Aleksandar Flaker, „Avangardni manifest kao književna vrsta“, *Književni rodovi i vrste I*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 125–133.

Predrag Todorović

SERBIAN LITERATURE IN THE AVANT-GARDE KEY:
THE RELATIONS OF ZENITHISM AND DADAISM

Summary

In this paper we intend to shed light on the liaisons between Dadaism and Zenithism, two important phenomena in the Serbian literature in the period of avant-garde. After their simultaneous emergence at the beginning of 1921 these two movements will for a while (until the middle of 1922) spread their influence in unison up to the final separation of their chief proponents. Those proponents were the Micic brothers: Ljubomir was the initiator and alpha and omega of our most influential periodical *Zenit*, which was published between 1921 and 1926, while his brother Branko Ve Poljanski acted as a link between the two movements and gave life to avant-garde magazines *Svetokret* and *Kinofon*. In Prague he got to know the young Dragan Aleksic, the student of Slavistics, who had already been inspired by the ideas of Dadaism and who will be the third character in our story. In this paper we shall follow the course of Aleksic's contributory work with *Zenit* starting with the first issues and the ways he promoted the ideas of Dadaism by means of Micic's magazine. Until the breakup in May of 1922 Aleksic managed to impose himself as a vehement Dadaist and from a stance of an average poet of expressionist background advance to the status of an author of the most radical creations of Serbian avant-garde literature, after adhering to the poetic framework of Dadaism. Consciously or not so, the Micic brothers will fall under the sway of Aleksic and produce interesting Dadaist creations. After drawing into his game some young unknown poets in the course of 1922, until his departure from Zagreb to Belgrade and after publishing the reviews *Dada-Tank* and *Dada jazz* and staging the performances with his "Dada-company" in Osijek, Vinkovci, Subotica and Novi Sad, Aleksic will leave an inerascible track in our literature. In Belgrade he will exert influence on some young people like Moni de Bulli, the initiator of *Crno na belo* (*Black on White*) almanac, Rade Drainac, the founder of the Hypnism and the *Hipnos* review, Risto Ratkovic, the primum movens of the *Bela revija* (*White Review*), *Casa vode* (*A Glass of Water*) and *Vecnost* (*Eternity*). The impact of Micic, Poljanski and Aleksic on the avant-garde in our country is immeasurable and acknowledged on a worldly scale.

Милица МУСТУР
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

НЕМАЧКЕ ФАСЕТЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Апстракт: Полазећи од увида у донекле парадоксалан статус стваралаштва Милорада Павића, чија рецепција у матичној култури слаби, док у иностраној добија на интензитету, у раду се идентификују нека од кључних места у пријему његовог дела на немачком говорном подручју. По дискрепанцији између почетног, крајње афирмативног става према стваралаштву српског писца и каснијег, наглог и потпуног раскида са њим, културни круг који описују Немачка, Аустрија и Швајцарска представља извештај изузетак у оквиру Павићеве западноевропске рецепције. Стога се прихватање његових романа овде приказује у светлу културолошког напона између „туђе“ и „своје“. Такав угао посматрања тежи да открије оне карактеристике Павићеве прозе које су могле бити гарант опстанка његовог дела у културним срединама ових земаља, као и да уђе у траг разлозима за потоње брисање Павића из јавне културне свести Немачке, Аустрије и Швајцарске.

Кључне речи: Милорад Павић, рецепција, немачко говорно подручје, академска критика, дневна критика, култура

Иностранци пријем дела Милорада Павића текао је и тече таквим интензитетом, и у знаку таквог критичког диверзитета и културно-географске распрострањености да би се с правом могло питати: Чији је писац Милорад Павић?

Питање, наравно, не треба схватити буквално, већ у смислу који подразумева писца као *сродника по избору* једне културе. И, иако би у потрази за одговором само питање требало рашчланити на низ специфичнијих елемената, главније смернице тичале би се како континуитета и адекватности критичког вредновања Павићевог дела, тако и непосредне „потражње“, потребе за делом као читалачким штивом, о којој најизразитије сведочи присуство, тј. одсуство нових издања. Један интегрални преглед пријема Павићевог стваралаштва у оквирима српске књижевности и ван ње, који би обухватио наречена поља

истраживања, предочио би – вероватно – сву меру изузетности његовог опуса као рецепцијског феномена новијег доба. Такав свеобухватни преглед у први план би изнео два питања: Из којих разлога је Павић данас, очигледно, знатно више читан у иностранству него у својој матичној књижевности? И: Чиме се може објаснити спектакуларан успех Павићеве прозе у тако бројним, а међусобно често потпуно диспаратним културним срединама?

Већ само присуство превода и поновљених издања сведочи о довољној мери културолошке отворености за једно страно дело. У Павићевом случају та начелна заинтересованост праћена је и једним рецепцијским куриозитетом везаним, додуше, највише за његов први и најпознатији роман *Хазарски речник*: реч је о несвакидашњој идентификацијској дејствености овог дела, која се у већини културних средина у које је овај роман доспео, манифестује као снажан доживљај најнепосредније блискости са његовим тематским профилем и поетичким ликом. Другим речима, од средње и западне Европе, преко Русије до далеког Истока – свуда се може наићи на исту увереност да се овај роман обраћа управо дотичној култури, да дотиче неке од њених темељних традиционалних вредности, да третира њене кључне идејне преокупације, да проговара управо о њеном могућем историјском усуду.

Павић као рецепцијски феномен: општије претпоставке

Како је већ речено, енигму Павићевог јединственог пријема у свету могла би да разреши само једна шира компаративна анализа. Мање амбициозни подухвати у истом смеру, попут овог у текућем тексту, могу да се схвате само као етапе на путу ка дешифровању те рецепцијске загонетке.

У случају *Хазарског речника* формула иностраног успеха овог дела вероватно би сажимала формалну иновативност и пријемчивост, са једне, а сижејну сложеност, херметичност и изразиту семантичку поливалентност као интерпретацијски изазов, са друге стране.

На Павићеву страну публику је најпре, без сумње, стимулативно деловао високи артизам лексиконске форме *Хазарског речника*. Реч је о формално најчудеснијем роману савремене српске књижевности, у којем је деконструкција традиционалног начина приповедања изведена до краја: у постмодернистичкој опсесији за суспендовањем класичног фабулирања, Павић разбија радњу на лексиконске одреднице о централној теми романа, питању историјске судбине Хазара. Изразито фрагментарисана нарација тражи индивидуални читалачки ход ка изградњи романескне фабуле и сналажење у густој мрежи унутартекстуалних указивања. Таква нарација – која се у свакој микроцелини успоставља из почетка и која при првом читању својом садржинском непрегледношћу саботира било какав директнији увид у значењске слојеве ове прозе – као да ослобађа од непосредне потраге за смислом и феномен приповедања ставља у службу *читања ради читања*. Због тога формалну заводљивост *Хазарског речника* свакако треба тражити у раскошном излажењу у

сусрет човековој потреби за приповедањем. И свакако није случајност да се у страним критичким прилозима тако често инсистира на безмало дестилованом доживљају чистог естетског ужитка коју пружа лектира романа-лексикона.

Сама иновативност и апартност нове романескне форме није могла бити једини гарант *Речниковог* интернационалног пробоја. У противном би прототип романа-лексикона из пера Аустријанца Андреаса Окопенка доживео једнаку или већу славу која је касније припала Павићевом роману – што се у случају аустријског писца није десило (Окоренко 1970). Могућа одгонетка *Речниковог* успеха обухвата и комплекс својстава овог дела који се, изгледа, налази на другом поетичком полу од оног који омогућује чисто естетско задовољство у тексту. *Хазарски речник* је, како је у критици често истицано, изразито поливалентна проза. Међутим, ни поливалентност сама по себи не мора да јемчи онакав степен непосредне идентификације и саживљавања са тематиком једног дела као што је то случај са Павићевим првим романом. И једно изражено вишезначно остварење може, чак и поред осведочене уметничке вредности, да се задржи у релативно уским рецепцијским границама. Можда би стога требало питати – које је врсте поливалентност *Хазарског речника*? Вишезначност која се остварује у овом роману таква је да се укупност његових семантичких зона – епистемолошких и антрополошких, историјских и културолошких, гносеолошко-езотеријских и других – обликује по једној врсти архетипског модела. Сви наречени значењски кругови поседују и један ниво апстракције и симболичко-архетипске потентности који их чини приступачним и блиским у тако хетерогеним културним срединама као што су западна Европа, блиски Исток или Кина.

Павић као рецепцијски феномен: критика на немачком језику

Павићева рецепција на немачком говорном подручју одвијала се у парадоксалном луку од одушевљеног прихватања до негаторско-осуђивачког одбацивања, уз одговарајућу промену рецепцијских критеријума – од почетних естетских до потоњих политичких.

Регулатор успона и пада Павићевог дела у књижевној јавности ових земаља била је дневна, новинска критика. У годинама у којима је немачка¹ дневна критика пратила појављивање Павићевих романа њена медијска моћ налазила се очигледно на изразито високом нивоу: као што је у само једној књижевној сезони издигла Павића у ранг најрелевантнијих аутора садашњице (тадашњице), тако га је само неколико година касније сурвала у низине књижевне проказаности. А управо на Павићевом наглом паду у немилост могли су се прочитати мрачнији механизми функционисања немачког новин-

¹ Ради веће једноставности језичког израза, без и најмање жеље за дискриминацијом аустријских и швајцарских прилога дискусији о Милораду Павићу, термин „немачки“ ће се у синтагмама везаним за књижевну критику користити у значењу „онај који припада немачком говорном подручју“ („deutschsprachig“).

ског извештавања и пратеће дневнокритичарске праксе. Преокрет у односу према Павићу долази као последица политичког преокрета, као непосредан одраз крајње хостилног става који је према српској страни у југословенском ратном расколу заузела званична политика земаља о којима је овде реч.² По истом принципу по којем је њихово медијско извештавање било лишено диференцираног погледа на узроке и развој југословенског сукоба, и Павићева проза доспела је под калуп стереотипа о *великосрпској идеји*. До промене рецепцијског критеријума долази услед очигледног, енормног медијског притиска пред којим је попустила и критичарска реч.

У овом погледу, културни круг који описују Немачка, Аустрија и Швајцарска више је представљао правило него изузетак у токовима западноевропске рецепције Павићевог дела. Међутим, изузетак он представља по даљем рецепцијском току, по ригидности којом се књижевна јавност ових земаља опирала поновном увођењу Павића у простор шире књижевне и читалачке свести. Док је у већини западних земаља након турбулентних ратних година интересовање за српског писца поново оживело, на подручју немачког језичког простора морална анатама дневне критике запечатилa је сваки даљи јавни говор о Павићу, и блокирала пут ка новим издањима и преводима његових дела.

На другом колосеку, ван непосредног додира са широм јавном свешћу текла је академска рецепција Павићевих прозних дела. Њен изузетан критички и књижевноисторијски учинак креће се од минуциозних филолошких испитивања Павићеве романескне грађе, преко укључивања *Хазарског речника* у релевантне историјскопоетичке анализе до најновијих феминистичких прилога дискусији о српском писцу.

С обзиром на тематски контекст, уместо обухватнијег прегледа целокупног рецепцијског пејзажа, овом приликом биће занимљивије представити неколико релевантних прилога дискусији о српском писцу из перспективе културолошког напона између *туђег* и *свог*. Сагледани из тог угла, немачки одзиви на Павића кретали су се од занемелости пред *сасвим другим* до препознавања сопственог културолошког лика у његовом делу; исто тако, од афирмације Павића као тумача новог глобалног сензибилитета до његове стигматизације као градитеља локално-националистичког култа.

Хазарски речник као епистемолошка метафора новог доба

Међу Павићевим романима повлашћено место у немачкој универзитетској критици припада *Хазарском речнику*. Безмало сви релевантни академски прилози о Павићу настају као одговор књижевне критике и књижевне историје управо на тај роман.

У студији *Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch“* Андреас Лајтнер Павићу имплицитно додељује место у оквирима новијих европских,

² Роман је на немачком језику изашао пре краја ратних сукоба 1995. године.

или шире, западних, књижевних и културних токова. Имплицитно, јер аутор, осим у виду успутних указивања, не реферише на неку истакнуту линију европске (тј. западне) књижевности као могућег поетичког или жанровског исходишта Павићевог романа. Уместо таквог дијахронијског позиционирања унутар западне књижевне традиције, Лајтнер открива значај *Хазарског речника* у синхронијској равни актуелног културолошког тренутка, тачније у књижевној илустрацији оних духовних стања који тим тренутком доминирају. У *Хазарском речнику* овај критичар препознаје књижевну транспозицију преовлађујућих „савремених облика свести“. Ради се о „формама свести“ артикулисаним у савременим филозофским и културно-филозофским расправама, у актуелним научнотеоријским концептима, као и у комплексу нових религиозних представа и духовних стремљења. А премда их аутор врло уопштено означава као „тренутне“, „актуелне“, духовне тенденције о којима је овде реч, ипак су у највећој мери карактеристичне за западну културну сферу.

На почетку, *Хазарски речник* региструје оно „епохално стање свести“ које Лајтнер назива *естетско-постмодерним*, а које је свој израз истовремено налазило у филозофским концептима постмодернистичке оријентације и у научнотеоријским поставкама релативистичког смера, радикално супротстављеним темељима „традиционалних“ (природних) наука. Њихов заједнички епистемолошки именитељ састоји се у порицању свега принципијелног и универзалног, сваке целовитости и једниства. Оба идејна става одраз су реговања на кризне тренутке у свакој од двеју области: кризе научних основа, са једне, и кризе легитимизације мета нарација, са друге стране. Лајтнер региструје исти елементарни покрет духа – епистемолошку скепсу – као реакцију на затечено кризно стање и у научној и културној свести, која (скепса) своје позитивно одређење проналази у афирмацији радикалног плуралитета, тог, како се вели, једниственог фокуса свих постмодерни. Правци у којима се, по Лајтнеру, идејно и практично оснажује неприкосновеност начела плуралитета бројни су (и формирају, узгред буди речено, онај канонизовани инвентар постмодернистичких мисаоних категорија који је упркос супротним хтењима у међувремену и сам попримио висок степен целовитости, јединства и једнообразности): дисконтинуитет, антагонизам и партикуларизам, паралогично, дивергенција, хетерогеност, диверзитет, конкуренција парадигми итд.

По Лајтнеру, *Хазарски речник* обилује поступцима разградње универзалног и принципијелног.

Ту је, најпре, она врста „отворености“ текста коју сугерише екстремна фрагментарисаност наративних секвенци, разбијеност фабуле у лексиконске одреднице. Њоме, сматра Лајтнер, Павић препушта довршавање и интерпретацију дела читаоцу, што је постмодернистички поетички (андер)стејтмент о немогућности аутора да каже било шта универзално обавезујуће о представљеном свету.

Лајтнер – и ту његова интерпретација романа постаје сложенија – открива сваком од побројаних видова плуралитета семантички опозит. Свака од приказаних вредности долази до својих граница, на којима се судара са дато-

стима супротног (епистемолошког, идејног) предзнака. Отвореност структуре (изостанак, тј. разградња класичног сужеа) која захтева активног читаоца није тотална, већ је ограничена управо другом структурном особином *Хазарског речника* – чврстом детерминисаношћу оличеном у тројним констелацијама у семантичком пољу романа. Павић сажима ликове и догађаје у тројне целине, и симболички подстиче свест о заокружености и савршенству, као против-принципу отворености и недовршености: *Речник* је компилација трију „књига“ извештаја о хазарском питању – црвене, зелене и жуте; у хазарској полемици учествују представници трију вероисповести; три временска нивоа романа са по три централне фигуре: три хроничара који бележе догађаје о хазарској полемици, три истраживача хазарског питања у барокном и три у двадесетовековном слоју романа; на крају, у метафизичкој равни *Речника*, ту су и три пакла са њиховим трима владарима, кнезовима таме.

Лајтнер подсећа на значај тројства као основе бројних системских представа и мисаоних конструкција попут тринитарних теологија, космологије (небо, земља, подземни свет), есхатологије (рај, чистилиште, пакао), антропологије (тело, душа, дух) и слично. А симболичка тежина тројства које доминира светом *Речника* као јемство реда, детерминисаности и савршенства ограничава интерпретацијску отвореност на коју позива и мами фрагментарност и сужејна разједињеност лексиконске форме.

Судар контрадикторних вредности изражен је у *Хазарском речнику* и у виду напоредног деловања радикалног плуралитета и његовог иронијског поткопавања. Централни топос романа, питање истине, њеног онтолошког статуса и њених сазнајно-теоријских претпоставки Павић третира у виду нерешивих конфликта и оснажује визију у којој се истина приказује искључиво као плурална. Истине трију књига о питању хазарске судбине, пре свега разрешења хазарске полемике, међусобно су сукобљене и искључују једна другу. Прихватање извора једне од трију књига за темељ истине повлачи за собом елиминацију остале две, а то је гест који логика романа не подржава. Читалац је приморан да прихвати сукобљеност и мноштеност истинâ, тј. плурални лик истине као богаћење сопственог искуства.

Још једно антагонистично двојство романа обликују принципи дисконтинуитета и (вечног) враћања. Феномени хазарског света подлежу принципу дисконтинуитета, у мери у којој се опирају рационалним могућностима сазнања. Овај принцип нарочито доводи у питање човеков идентитет: хазарски човек суштински је обележен губитком или променом идентитета. Не-идентитет суштински обликује хазарски идентитет. Лајтнер наводи неколико примера хазарске замене идентитета: У хазарској престоници Итилу, постоји такво место на којем два човека, у тренутку сусрета, тј. мимохода, преузимају име и судбину оног другог и настављају живот у замењеним улогама. А то је само одраз феномена који припада Хазарима као колективу: Црвена књига обавештава о „великом пергаменту“ који о хазарској историји бележи да поред Хазара на свету постоји још једно племе истог имена, које код путујућих људи проузрокује забуне.

Аналогно нестабилном хазарском идентитету, у *Речнику* се на широком спектру појава и догађаја демонстрира дисконтинуитет времена и свих временско-каузалних веза.

Међутим, упркос свеprisутном дисконтинуитету, хазарски свет истовремено је одређен вечним повратком догађаја и појава. Све главније фигуре романа имају свог двојника и враћају се у току приче у измењеном облику, као што се и судбоносни догађаји у протоку времена понављају у сличном виду.

У парадоксалним констелацијама попут ових, Лајтнер види Павићев специфични угао приказивања антагонизма и комплементарности између вечног и пролазног, непроменљивог и променљивог. Ликови *Хазарског речника* оличења су истих „вечних сила“ које усмеравају догађаје, и које се у различитим временима враћају у новим облицима:

Während ihre Verkörperungen dem Entstehen und Vergehen unterliegen, sind die wirkenden Prinzipien keinem Wandel unterworfen, sondern gleichbleibend und ewig. So unterliegen nicht nur alle Ereignisse einer Art ewiger Wiederkehr, sondern jede Verkörperung eines Prinzips zu einer bestimmten Zeit hat ihren Doppelgänger [...] (Leitner 1991: 27)

Само тако је, примера ради, могуће схватити зашто се о принцези Атех на једном месту каже да није могла умрети, док други извори извештавају о њеној смрти.

Једна од недоречености Лајтнерове анализе *Хазарског речника* јесте његова неодлучност да до краја јасно одреди духовну формацију коју назива *постмодерно-естетском* и чије књижевно уобличење препознаје у овом роману. Полазећи најпре од постмодерног сензибилитета као *радикално плуралног*, тј. у негативном одређењу, усмереног на порицање универзалних истина, он га у току аналитичког поступка све више карактерише као *паралогичност* или парадоксалност, која подразумева и један покрет више: ако се разградња универзалног конституише афирмацијом плуралности истине, дисконтинуитетом, отвореношћу књижевне структуре, паралогија се – како смо видели у његовој анализи – успоставља субверзијом исте те разградње.

Ако се већ први од савремених облика свести у *Хазарском речнику*, постмодерно-естетски, конституише као превласт паралогичког устројства света, може се рећи да се иста парадоксална или паралогичка релација манифестује и на вишој равни романа – у односу између *постмодерно-естетске* и *популарно-религиозне* свести, као другог духовног стремљења чије знаке Лајтнер разазнаје у Павићевом роману.

Цео један комплекс религиозно-митолошких представа, сматра аустријски критичар, нашао је места у *Хазарском речнику* као сазнајна, мисаона и

³ „Док њихова појединачна оваплоћења подлежу принципима настанка и нестајања, делотворни принципи нису подвргнути промени, већ остају исти и вечни. Тако не само да сви догађаји подлежу једној врсти вечног враћања, већ и свако појединачно оваплоћење одређеног принципа у одређеном времену поседује свог двојника“. (Сви преводи цитата са немачког језика у овом раду: Милица Мустур.)

духовна противтежа релативизму *постмодерно-естетске* свести. А како се потоња (иако не сасвим консеквентно) дефинише као паралогичка, дакле она која почива на симултаности антагонистичких начела, откриће религиозно-митолошких релација значи још један одлучнији идејни корак даље у правцу оне универзалне истине која је начелно проблематизована у свим постмодернистичким мисаоним токовима.

Најкасније на овом месту постаје јасно да аустријски критичар поље деловања постмодернистичке скепсе ограничава на неповерење према истини разума, рационалистичком концепту истине као подударности између духа и предмета. На њено место ступа паралогија, појам плуралног и изнутра контрадикторног устројства истине. Тако Лајтнер и често апострофираној мисли из *Хазарског речника* сходно којој је „истина само један трик“ придаје важење једино у оквиру рационалистичког појма истине: она указује само на непостојање подударности између теоријских поставки и стварности, на то да је појавност ствари увек паралогична и мноштвена.

Међутим, иза такве паралогичне појавности света, иза видљивих феномена у Павићевом роману помаља се једна врста „трајне истине“ у виду религиозно-митолошких оквира човекове егзистенције. Она делује као чврст епистемолошки ослонац и онтолошки стабилизатор. У већ поменутој структурној тројности открива се један вид детерминисаности хазарског света који је својом симболичком вредношћу близак митском одређењу смисла. А међу осталим Лајтнеровим примерима религиозно-митског комплекса најзанимљивије је његово указивање на легендарно-митолошке представе које сугеришу метафизичко, митско-архетипско одређење људске егзистенције. У Зеленој књизи *Хазарског речника* налази се „Повест о Адаму Руханију“, анђеоском претку човека, из које преносимо најважније делове:

Тај Адам пре Адама био је трећи разум света у почетку, али се толико занео собом да је залутао; и кад се освестио из те вртоглавице [...] врагио се небу, али је тамо сада уместо трећи постао десети ум, јер се седам небеских Керубина нашло у међувремену на анђоској лествици изнад њега. Тако је дошло до заостајања Адама претече: седам ступњева лествице, то је мера његовог кашњења за самим собом и тако је рођено време. [...] Тај анђеоски Адам, или Праадам, који је био и човек и жена истовремено [...] тежи вечно да се дочепа себе самога и у томе на тренутке успева, али поново пада, тако да и данас лута између десетог и другог ступња лествице разума. Човечији снови су, дакле, онај део људске природе који потиче од тог Адама претече [...]. Отуда ловци на снове роне по туђим сањама и починцима и из њих извлаче делиће бића Адама претече, слажу их у целине, такозване хазарске речнике, с циљем да све те књиге заједно састављене оваплоте на земљи огромно тело Адама Руханија. Уколико нашег анђеоског претка пратимо у тренутку када је у успону по небеској лествици, приближавамо се и сами Богу, уколико имамо несрећу да га пратимо кад пада, удаљавамо се од Бога. (Павић 1984: 113–114)

Лајтнер повезује причу о двополном Праадаму са другим митом о грехопату из *Хазарског речника*. Самуелу Коену се љубавница Ефросинија Лукаревић, у којој препознаје своје сопствено лице, исповеда на следећи начин: „Ја сам прва Ева, зovem се Лилит, знала сам име Јехове и посвађала сам се с

Њиме. Отада летим у његовој сенци“ (Павић 1984: 162). За казну, Ефросинија се прометнула у ђавола и живи у хебрејском паклу, Гехени.

Лајтнер идејно повезује ова два мита, мит о Адаму Руханију и мит о Лилит и Еви. Адамов пад, његов „занос“ и сагрешење, може се посматрати у корелацији са губитком прве жене. Како је жена била део Праадама, овај је њеним губитком изгубио и део себе. Хазарски грехопад значио би тада одстрањивање женске душе, женског принципа у човеку. Различити ступњевни лествице означавају меру у којој је женска душа присутна у човеку. Та женска душа којој се мушкарац приближава и од које се поново удаљава јесте нешто попут аниме и анимуса у психолошкој терминологији Карла Густава Јунга. Оба су архетипови, принцип женског у несвесном мушкараца и слика мушког у несвесном жене. По Јунгу, анима и анимус јесу прави узрочници свих судбинских веза човека.

Овај митолошки колоплет *Хазарског речника* само је један од видова у којем се пројављује Павићева интегрална духовна свест.

Обе претходне форме свести увиру најзад у трећу коју Лајтнер идентификује као *интегрално-целосну*, формулисану у културнофилозофским списима Жана Гебсера и каснијих теоретичара система. Мисао теоретичара система поседује ванредан ниво општости, усмерен на описивање принципа функционисања универзума. А тај принцип се сагледава из аспекта свеопште повезаности универзалних феномена, интеграције и целовитости.

Поглед на главне поставке културнофилозофске мисли Жана Гебсера донекле појашњава како се под исти теоријски кров дају сместити постмодернистичке категорије паралогичног и популарно-религиозних импулса:

Nach Gebser gibt es kein in nur eine Richtung ablaufendes Geschehen, keinen zielgerichteten Vorgang. Alles vollzieht sich in polarer Spannung, wobei der sichtbare Teil eines Geschehens den Gegenpol zu dem für uns unsichtbaren Geschehen darstellt.⁴ (Leitner 1991: 34)

Постмодерна мисао налази извесни аналогон у слици „поларне напетости“ међу догађајима која замењује рационалну, јасно сврсисходну мисао. А (популарно)-религиозним представама одговара идеја да је одлука о свему земаљском пала изван времена и простора, пре првог дана.

Овакве поставке носе за собом и специфичну метафизику времена:

Wo die Evolution einen Nachvollzug einer Vorentscheidung darstellt, fallen Ursprung und Gegenwart zusammen, ist die Zukunft in der Gegenwart erfahrbar, wird die zugleich-Struktur allen Geschehens transparent. Die Gegenwärtigkeit der Zukunft wird zur zentralen Erfahrung des ganzheitlich-integralen Bewußtseins. Wo die linear ablaufende Zeit aufgehoben ist, gibt es auch keine logisch-kausalen Zusammenhänge mehr.⁵ (Leitner 1991: 34)

⁴ „По Гебсеру, не постоје дешавања која се одвијају у само једном правцу, нити процеси усмерени на неки циљ. Све се одвија у поларној напетости, при чему видљиви део догађајности представља супротни пол за нас невидљивог догађања.“

⁵ „Тамо где еволуција представља трасирање претходно донесене одлуке, порекло и садашњост се подударују, будућност се може искусити у савремености, а структура истовремености

Колико се ова слика света подудара са хазарском перцепцијом стварности, Лајтнер поткрепљује цитатом који доноси увид Теоктиста Никољског у природу времена:

Закључих да се ништа не збива у протоку времена, да се свет не мења кроз године него у себи и кроз простор једнодобно, у безброј облика мешајући их као карте и задујући као лекције прошлост једних за будућност или садашњицу другима. (Павић 1984: 225)

Лајтнерова анализа *Хазарског речника* која и сама тежи да оствари интерпретацијску интегралност, отвара занимљиве перспективе тумачења овог романа. Питања које она имплицитно поставља јесу: Да ли је крајњи или доминантни поетички израз *Речника* једна нова врста целовитости и интегралности света и искуства, која почива на радикализацији унутрашњих противречности? Да ли је, и, ако јесте, шта је у таквој констелацији поетички пресудно, сама нова целовитост или њена парадоксална унутрашња структурираност? Како смо видели, на делу није само постмодернистичка разградња универзалних категорија и апсолутних истина, већ и субверзија те разградње – паралогије, паралогичност и парадоксалност у оквиру интегралне визије света били би, дакле, крајњи епистемолошки и поетички постулати Павићевог прозног света.

А ако *Хазарски речник* износи једну парадоксалну визију света, тј. парадоксалну визију онтолошког устројства света у оквиру једне ипак надређене целовитости, поставља се питање да ли је таква парадоксалност модерна или постмодерна.⁶

свих догађаја постаје транспарентна. Садашњост будућности постаје централним искуством целосно-интегралне свести. Тамо где је линеарно време укинута, не постоје више ни логичко-каузалне везе.“

⁶ У књизи Светозара Кољевића *Хумор и мит* таква визија живота и света убедљиво је предочена као модерна/модернистичка. Кољевић прати феномен који открива да многа значајна дела европске књижевне традиције као своју иницијалну тематичку садрже пародијско исмевање одређеног мита – код Сервантеса то је мит о витешком херојству, код Џојса хомеровски митски свет – да би путем хуморног односа према миту или његовим елементима доспели до својеврсне парадоксалне визије живота. Та парадоксална визија настаје узајамним деловањем хумора и мита: хумор разара митску слику света и чврсте облике постојања садржане у њој. Међутим, пародијско ослобођење од митског терета тече у овим романима напоредо са жудњом да се новоосвојени простори слободе ипак подреде неком (новом) митском оквиру постојања. А ова тензија између парадоксом повезаних противречности никада се до краја не разрешава. Само тако је могуће схватити да у личности Дон Кихота данас видимо и пародију витештва и истинског трагичног јунака или објаснити утисак да Џојсов Леополд Блум „превазилази своју пародичну одисејевску димензију у бескрајној топлини и непосредности свог постојања“ (Кољевић 1968). Павићева визија света, у којој се, по Лајтнеру, разара идеја целовитости света и искуства, да би се паралогичним обртима поново афирмисала, била би најближа једном таквом, изворно модернистичком сензибилитету.

Хазарски речник као неопросветитељски наратив

Једно од првих опсежнијих тумачења *Хазарског речника* дао је управо теоретичар рецепције Ханс Роберт Јаус (Jauss 1996). Експлицитније од Лајтнера, Јаус Павићу додељује место у оквирима претпостављане европске књижевне традиције, представљајући га као ревитализатора једне тематске преокупације европске књижевности.

Јаусово тумачење до данас је остало релевантно и само по себи, као врстан академски прилог разматрању Павићеве поетике, али и у функцији контрастног медијума према читањима Павића из последње фазе немачке рецепције у којој се конструише једна фигура српског писца дијаметрално супротна оној коју представља Јаус.

Овај критичар тумачио је *Хазарски речник* као једну врсту савременог наратива о верској толеранцији. А унутар таквог разумевања *Хазарског речника* централни топос који интересује Јауса јесте религијски спор.

Јаусова интерпретација *Речника* интегрални је део шире студије са истом тематиком – религијског дијалога у европској књижевној традицији. У уводним редовима Јаус обелодањује да је непосредни импулс за актуализацију ове теме заправо политичке природе. Студија је објављена 1996. године у часопису *Poetik und Hermeneutik*, а Јаус говори са погледом на непосредно претходећи историјски хоризонт у којем је дошло до распада Совјетског Савеза и Југославије и краха одговарајућих идеолошких система. Уследио је талас нових верских и грађанских ратова, праћен повратком архаичног, националног и верског, фундаментализма. То је повод Јаусу да обнови свест о верској расправи у књижевној традицији, јер је управо то била форма кроз коју је у прошлости иницирано смиривање конфликтних страна од којих је свака веровала да је једина у поседу истине.

Тема се, дакле, наметнула политичким контекстом. А њено разматрање може последично да се схвати и као Јаусов политички ангажман у оквиру личних – критичарских – компетенција, интимни одговор на изазов непосредних историјских датости.

Јаус је заступао тезу да је верски дијалог форма која се јавља као карактеристична за завршетак епоха и великих идеологија – за времена у којима богатство, тј. плуралност идеја поставља те исте идеје у контроверзне констелације и у којима се кодификовани облици истинâ боре за превласт.

Немачки теоретичар сматра да „верски дијалог“ стоји на супротном полу од историјске ситуације настанка великих идеолошких покрета. Он се јавља као нужност или могућност када не постоји више отворен слободни простор почетка, као што је то случај у настанку нових идеолошких конструкција. Када се јавља нова идеја, она мора да инсистира на сопственој истинитости и да се избори против превласти друге идеје или других идеја. Насупрот томе, верски спор претпоставља оно што Јаус назива *хоризонтом краја*: кодификовану истину и финалну уобличеност религијских учења. Верски дијалог настаје у ситуацији у којој се више не трага за истином, већ се инсистира на њеној извесности. Када, дакле, садржаји вере постају догме. У тренутку у којем су различита религијска схватања већ догматски кодификована,

практично је већ укинут простор за међуконфесионалну полемичку расправу. Тада више није могућа полемика са намером да се аргументи друге стране схвате озбиљно, а камоли да се туђа верска уверења разумеју.

Јаус покушава да покаже како, за разлику од верске расправе у теолошкој традицији, пренесен на поље књижевности, верски дијалог губи свој догматски карактер, постаје адогматски, а како се у неким случајевима про-филише и свесно антидогматски.

Јаус – са мањом или већом уверљивошћу – најпре различите аспекте *Хазарског речника* тумачи посредством *фигуре краја* не би ли показао да суштинска устремљеност ка крају, завршетку, доминира целином романескне структуре и да битно одређује његов семантички потенцијал.

Међутим, срж његове аргументације односи се на хазарску полемику. Његова теза гласи да се у *Хазарском речнику* у једном естетски супериорном, заводљивом виду заправо свесно заобилази одговор на „последња питања“, на питање једне и једине неупитне истине, истине (једне) вере. У хазарској полемици, расправи о истинитој вери, коју у Павићевом роману воде представници трију конфесија – хришћанства, јудаизма и ислама – прави верски спор заправо не успева ни да се конституише. Разговор између три стране не води се на догматском нивоу, у њему се не претресају питања вере. Уместо тога, расправа измиче, на пример, на поље историјског хода верских традиција. Али, и то је други аспект неконституисања правог спора, ни сам ток расправе нема вид конфликтног дијалога. Уместо тога, што Јаус нарочито истиче, Павић уводи енигматични лик принцезе Атех. Принцеза Атех – сматра Јаус – лишава антагонисте у нареченом спору њиховог догматског оружја, постављајући сваком од њих нерешиву загонетку, питалицу-клопку. Тако она ток расправе увек окрене у неочекиваном смеру, чиме у свакој од три књиге неочекивано победу односи други учесник полемике. У црвеној, хришћанској књизи то је хришћански представник, у жутој јеврејској, у зеленој – исламски. Атех са својим реторичким обртима, поређењима и тамним сентенцама које у расправу уносе дух противречности представља, по Јаусу, снагу поетске речи супротстављену строгом догматизму теолошког говора.

Стога, ако је традиција верског дијалога у теологији, али и у књижевним делима попут Лесинговог *Натана мудрог* својим препознатљивим профилем дидактичка, оно што *Хазарски речник* издваја на фону такве превасходно дидактичке традиције јесте онај поетички захват који озбиљности теолошког спора о последњим истинама трију религија стално супротставља иронијски дух контрадикције, оличен у фигури принцезе Атех. Имеђу ригидности теолошке расправе и њених иронијских упадица које отварају простор противречности настаје једна врста „естетског баланса“. Атех заступа „право поезије на оспоравање теолошких тврдњи о апсолутном знању“, дакле, право да суспендује питање о несазнајљивој последњој истини и да се задовољи провизорним моралом.

Духом противречности који у теолошку расправу уноси поезија Павић сугерише да су питања о последњим стварима, на крају крајева, трансцендентна овоземаљским расправама, а да се у њиховим оквирима може одговорити

само на „претпоследња питања“. Таквим поетичким ставом он је, сматра Јаус, веома близак изворно просветитељском концепту толеранције.

На крају своје студије о верском дијалогу у књижевној традицији Јаус оцењује да се просветитељски концепт толеранције испоставио као неадекватан у сусрету са новијом историјом, под чиме вероватно подразумева националне конфликте са почетка текста, оне настале приликом распада Совјетског Савеза и оне на Балкану. У светлу тих и таквих сукоба идеја толеранције морала би – како би постала делотворна зарад суживота људи – да се трансформише у правцу који Јаус не именује дословно, али који јасно носи идејне одлике мултикултуралности – пасивни став толерисања, подношења другог морао би да еволуира у активнији однос разумевања и прихватања различитости.

У *Хазарском речнику* Јаус препознаје пре једну модерну варијацију старог, просветитељског пројекта толеранције него прелаз у актуализоване, *андејтоване* верзије тог концепта. Па ипак, у поређењу са неким другим интерпретацијама религијског дијалога и интерпретацијама оног тематског комплекса који обухвата питања истине вере и религије у *Хазарском речнику*, Јаусово тумачење и само је у великој мери просветитељски оптимистично – ведро.

Немачка дневна критика: „хазарска метафора“ између универзалности и културолошке одређености

Милорад Павић доспева у фокус немачке, аустријске и швајцарске дневне критике почев од 1988. године, након превода *Хазарског речника* на немачки језик. Попут рецепцијског пробоја у већини еропских земаља и САД, ова књига доживљена је као романескно откровење године, као сасвим апартно и интерпретацијски провокативно прозно штиво које усковитлава читалачке духове и изазива на дијалог.

Немачка дневна критика усмеравала је пажњу и на поетичко *како* и на уметничко *шта* *Хазарског речника*. За многе међу немачким критичарима у прозном свету овог дела као да дејствује некаква мистична центрифугална сила која генерише слојевитост значења и неисцрпност интерпретативних модела.

Ако би, међутим, требало издвојити један проблемски комплекс у приступу Павићевом делу који најјасније разоткрива сумњиву природу немачког критичарског заокрета од афирмативног ка негаторском ставу, било би то питање могућих историјско-политичких референци Павићеве прозе. Приступајући крајем осамдесетих година *Хазарском речнику* идеолошки неспутано и критичарски отворено, немачки аутори трагају за конкретнијим (историјским) референцама *хазарске метафоре* и/или њеним могућим симболичким значењима. Сагласни су у једноме – прича о ишчезнућу Хазара из историје плени необичном симболичком отвореношћу. Улазећи у траг неким од могућих конкретизација те отворености и немачки критичари сведоче о оном универзалном супстрату приче о Хазарима са почетка текућег текста.

Значајно за њихову оцену *Речника* је, међутим, оно што се ишчитава између редова критичких приказа: да универзалност *хазарске метафоре* и ширина њеног идентификацијског поља нису угрожене ужим значењем које је прича о ишчезлом народу имала за писца *Хазарског речника*. Године 1988. се као интерпретативно уверљиво, а притом политички сасвим непроблематично цитира Павићево аутогумачење централне метафоре романа као сведочанства историјског усуда управо српског народа: „Er [Павић, М. М.] selbst habe an die Geschichte seines Volkes, der Serben, gedacht, als er am ‚Chasarischen Wörterbuch‘ schrieb, daran, wie sie immer dem Druck der großen Ideologien, Religionen und politischen Mächten ausgesetzt gewesen seien“⁷ (Paul 1988). Или, на другом месту: „Ihn lockte die Geschichte eines kleinen Volkes, das, wie sein eigenes, seit jeher ringsum von anderen Nationen, Religionen, Kulturen bedrängt war“⁸ (Landmann 1988).

Истовремено се одређује и могуће шире историјско и политичко референтно поље романа: неки од *Речникових* коментатора у први план износе хазарску полемику – религијски диспут о истинитој вери између представника јеврејске, хришћанске и исламске вероисповести. Управо у њој се открива симболичка слика југословенског и балканског историјског хода обележеног етничким, религијским и идеолошким ривалитетима, који потичу и из незавидног геополитичког усуда Балкана као граничног простора између Истока и Запада (видети: Rumler 1988; Drews 1988).

Дневна критика радо цитира и Павићеву фасцинацију идентификацијским дејством *хазарске метафоре* које превазилази српско/југословенско/балкански простор. Прича о хазарској судбини схватана је међу малим народима, по Павићевим наводима, као метафора њиховог физичког опстанка у светскоисторијском вртлогу, док „велике“ нације у њој препознају општу, цивилизацијску угроженост (видети: Paul 1988; Wittmann 1988; Gwozdz 1988). А Илма Ракуша придаје *хазарској метафори* другачију ноту универзалности наслуђујући у њој далеку симболику отуђености човека новијег доба – Хазари су за ову критичарку „Ein rätselhafter Stamm, dem auch der entwurzelte Mensch der Moderne anzugehören scheint“⁹ (Rakusa 1988).

Хазарски речник између „сасвим другог“ и сопственог

Део немачких критичара закупљен је и питањем уже релевантности *Речника* за њихов сопствени културноисторијски и књижевноисторијски контекст: шта у *Хазарском речнику* апелује на сензибилитет и искуство читаоца

⁷ „Он [Павић, М. М.] сам мислио је на историју свог народа, Срба, док је радио на ‘Хазарском речнику’, на то како је тај народ одувек био изложен притиску великих идеологија, религија и политичких сила.“

⁸ „Привлачила га је историја малог народа, који је, као његов сопствени, одвајкада био притешњен другим нацијама, верама, културама.“

⁹ „Чудно племе, коме изгледа да припада и обескорењени човек модерног доба.“

на немачком језику, а шта му остаје непрозирно, чудно и далеко? У одговорима на ова питања, немачка критика открива тачке (не)препознавања поетичке и тематске природе. Најпре се, у чланку Антона Гусвалднера, дупло дно Павићевог прозе, његов продор до ирационалних темеља стварности оличен у понирању у различите облике оностраног – ониричко, религиозно-метафизичко, окултно, езотеријско, демонско – карактерише као својствено српском (или балканском, југо/словенском, источњачком?), а сукобљено са рационалном настројеношћу аустријског (германског?, западњачког?) бића: „Und daß etwas so Sprödes zu bannen vermag, wie die ‚chasarische Polemik‘ [...] ist [...] dem uns fremden Weltverständnis zu danken, wonach hinter der Oberfläche der Dinge eine unermesslich tiefgründige Realität verborgen ist“¹⁰ (Thuswaldner 1988).

Ову посредну етнопсихолошку (тј. културнопсихолошку) процену Аустријанаца као народа трезвености прихвата и Томас Ротшилд за сопствене сународнике, Немце, када им сугерише трагање за „овоземаљским“ интерпретативним излазима из Павићевог фантастичко-метафизичког лавиринта и препоручује тумачење *Речника* као великог алегоријског наратива о верској толеранцији, дакле читање у просветитељском, етичком кључу, блиско и драго немачком духу. А том својом страном, присуством религијско-филозофске тематике и идеје толеранције, овај би се српски роман надовезивао на лесинговску књижевну традицију „Параболе о прстену“ из *Натана Мудраца* – идеја коју је темељно образложио Јаус (Rothschild 1989).

Са сопствених културолошких позиција немачки критичари осматрају и тежину историјске проблематике Павићевог романа. Ту се у доста изоштреним цртама указује једна од законитости рецепције страног писца у матичној култури: говорећи о туђем, страном, често се разоткривају мање или више свесне опсесије сопственог националног контекста. У нашем случају је коментар *Хазарског речника* обелоданио и немачки (хипер)сензибилитет спрема историјских тема, израстао на искуству холокаустовског бешчашћа. Тако Јерг Дреус отворено изражава своју егзалтацију природом *другости* историјског предмета *Хазарског речника* (мислећи притом, вероватно, на повест о ишчезнућу народа), као предмета који својом егзотиком голица машту и радозналост, али остаје ван поља непосредне идентификације са немачким светом. Тај изостанак историјске референце у Павићевом роману која би се тицала Немаца, овај критичар доживљава као морално-психолошко растерећење читалачке позиције: „Es gibt historische Gegenstände, die einen endlich mal nicht betreffen, aber auf die man gerade deshalb neugierig ist“¹¹ (Dreus 1988). Испод овакве квалификације недвосмислено избија презасићеност свеприсутном тематиком немачке нововековне историјске кривнице. У контрасту према Дреусовој

¹⁰ „А за то да нешто тако круто попут ’хазарске полемике’ може да фасцинира има да се захвали нама страном схватању света по којем се иза површине ствари крије безмерно тајанствена реалност.“

¹¹ „Постоје историјске теме које вас се коначно не тичу, али које управо због тога буде знатижељу.“

bona fide визији *Речника* опаска Фрица Румлера делује крајње провокативно по Павићеве немачке читалачке кругове: на страну симболичка пуноћа хазарске метафоре – између Хазара и Немаца може бити да постоји управо предметна, судбинска историјска веза и то баш она која увире у најтамније поглавље новије немачке историје. Окончавајући свој приказ *Хазарског речника* указивањем на Павићеву посету Немачкој и Немцима, Румлер поентира:

Da kommt er allerdings, wenn Historiker-Hypothesen halten, zu einem Volk, das zu den Chasaren ein ganz besonderes Verhältnis hat. Die Hypothese wurde von Arthur Koestler in „Der dreizehnte Stamm“ popularisiert: Die judaisierten Chasaren, vom Ursprung her ein nomadisierender Turk-Stamm, wichen nach dem Fall ihres Reiches nach Westen aus und bildeten das Gros der Ostjuden; die Opfer Hitlers.¹² (Rumler 1988)

Политизација рецепције: немачка дневна критика о *Унутрашњој страни ветра*

Слика о Павићу коренито ће се изменити након објављивања *Унутрашње стране ветра* на немачком језику 1995. године. У дневној критици формира се цео један, идејно компактан, антипавићевски блок (видети: Staudacher 1995; Melčić 1995; Lauer 1995; Cramer 1995; Wallmann 1995; за опширније наводе видети: Цидилко 2006) окупљен око представе о српској историјској кривизи у рату у Босни и о Павићу као политичком гласнику одговарајућих српских националистичких идеологема.

Промена односа према Павићу није могла бити драстичнија. На делу је била очигледно насилна, усиљена преквалификација поетичких начела овог писца и наметање супротног интерпретацијског предзнака његовој прози: вишеслојна и поливалентна природа Павићевог књижевног универзума одједном се промеће у своју сушту супротност, у баналну и тенденциозну једнозначност. Са новим романом Павићева проза изненада је наводно засвирала на само једној жици – националистичкој. Притом су све остале познате карактеристике Павићевог приповедачког поступка, у првој линији стилско-наративна криптичност, заправо лукави видови забашуривања националистичког шифрата.

Из многих смисаоних релација *Унутрашње стране ветра* у немачкој критици изолована је једна једина, погодна за кривотворење и стављање романа под гесло национализма.

У нападима на Павића и његов роман форсиране су две до три главне оптужбе: Хера и Леандер су заправо симболичка репрезентација српског мистичног националног тела, што само по себи подразумева проблематичну

¹² „Ту он, међутим, ако је веровати хипотезама историчара, долази међу народ који према Хазарима има сасвим посебан однос. Хипотезу је популаризовао Артур Кестлер у ’Тринаестом племену’: Јудаизирани Хазари, пореклом турско номадско племе, избегли су након пада свог царства на запад и касније формирали већински елемент источних Јевреја – жртве Хитлера.“

глорификацију сопствене нације и одговарајући презрив став према осталим; Леандров градитељски чин током бежања пред Османима означава сакрализацију српског тла; споран је и сам избор епохе турско-аустријских освајања српских земаља као литерарне теме: у пару са констелацијом Хера–Леандер као метафоре континуитета српског национа тако се упире прстом на вековног непријатеља и, штавише, пружа литерарно оправдање или подстрек за његову ликвидацију.

Меру малициозности ових напада лако је послушнути и из саме реторичке заострености приказа, али се она још јасније разоткрива у противречности аргументације или потпуном одсуству аргументацијске заснованости која би ове наводе издигла изнад чисте произвољности. Корнелија Штаудахер у свом приказу *Унутрашње стране ветра* најпре истиче многострукост фбуларних елемената романа „die sich, wie immer bei Pavic (sic!), gegen vereinfachede Dechiffrierung sträuben. Vielmehr umgibt sie eine Aura des Kryptischen, Verklausulierten“¹³ (Staudacher 1995). Одмах затим ова критичарка сама бира интерпретацијски пут још погубнији по писца од поједностављивања, пут отвореног фалсификовања: „Leander mutiert zum Helden eines serbischen Nationalgedankens, der, beruhend auf der christlichen Eschatologie, alle Nichtchristen als Heiden niederzumetzeln erlaubt“¹⁴ (Staudacher 1995). Узимајући у обзир тежину моралних оптужби упућених Павићу, које обухватају и наводни отворен позив на егзекуцију иноверних, минимум критичарског поштења изискивао би од ауторке да и пред читаоцем расветли херменеутички пут којим је доспела до својих увида. Такав гест изостаје. А уместо њега, као јасан траг потребе за исхитреним осуђивањем Павића, изричу се контрадикторни судови. У горњем цитату критичарка Павићу приписује латентно геноцидне циљеве. На другим местима истог чланка циљеви су – хегемонијални: Павић је написао „српски национални еп“, чија је сврха „да пропагира владавину у бишвој Југославији под српским вођством“.

Један од најсликовитијих примера злонамерног атаковања на Павића представља чланак Дуње Мелчић „Eine Unverschämtheit“ („Бестидност“), објављен априла 1995. године у недељнику *Die Zeit*. Попут већине Павићевих нападача и Мелчићева *Унутрашњој страни ветра* утискује печат „националистичког метатекста“: „[...] der Ur-Serbe Leander, der die verschüttete Kunst seiner Vorfahren wiederbelebt, und die neuzeitliche Serbin Hero vereinigen sich als zwei Seelen eines nationalen Leibes“¹⁵ (Melčić 1995). Национално тело за ову социолошкињу само је друго име за оснаживање *великосрпског мита*, а да би успео у тој намери, Павић, наводно, отворено „кривотвори историју“.

¹³ „[...] који се, као што је код Павића увек случај, опирају поједностављеном дешифровању. Штавише, обавија их аура криптичности, замршености.“

¹⁴ „Леандер мутира у јунака српске националне мисли, која, почивајући на хришћанској есхатологији, дозвољава покољ свих нехришћана као незнабожаца.“

¹⁵ „[...] Пра-Србин Леандер, који оживљава заборављену уметност својих предака, и нововековна Српкиња Херо, сједињују се као две душе једног националног тела.“

Како он то, по схватању ове ауторке, чини? Пре свега, тако што себи дозвољава „једностраност приказивања“, а она се огледа у чињеници да Павић турску страну у повести о Хери и Леандру приказује у доследно неповољном светлу: „Bei Pavić freilich sind die Übeltäter ausschließlich die osmanischen Soldaten“¹⁶ (Melčić 1995); „Außerdem, lieben es die Türken‘ beim serbischen Autor Milorad Pavić natürlich, orthodoxe Kirchen zu zerstören“¹⁷ (Melčić 1995). Павић, дакле, „свесно фалсификује историју“ када у *Унутрашњој страни ветра* истиче мрачну страну турског деловања током аустријско-турских ратова на историјским просторима Срба. То је клеветање друге стране, смишљено да истакне супериорност српског нација над нововековним муслиманским живљем на Балкану.

Очигледно је да аристотеловска дистинкција двеју врста наратива и њихових обликовних принципа – историјског као приче о ономе што је *било* и књижевног као приче о ономе што би *могло бити* – не обавезује ову ауторку. Напротив, она лежерно антиаристотеловски, својим приговорима о „кривотворењу историје“, поетски текст третира као историјски документ. Мора се стога заједно са критичарком Мелчић накратко зажмуриати пред Аристотелом и питати да ли Павићев роман на нивоу чисте документарности фалсификује историјску стварност краја 17. и почетка 18. века. А ту је довољно бацити и летимичан поглед на историографске прилоге о овом периоду српске историје да би се закључило да ни таквог, најдословнијег, фалсификовања код Павића нема. Притешњени између две зараћене империје, турске и аустријске, Срби живе у трајној егзистенцијалној неизвесности, без државне самосталности, и, због периодичног стављања под заштиту аустријске царевине, у колективном страху од турских одмазди након аустријских војних неуспеха. У наречено време пада и Велика сеоба Срба у Аустрију под патријархом Арсенијем III Црнојевићем 1690 (Ђоровић 2004: 455–493). Исто тако, увид у релевантнија историографска сведочанства лако ће показати да турска пустошења и разарања православних храмова нису производ Павићеве фантазмагоричне имагинације, већ верификована историјска стварност (Ђоровић 2004: 458).

Штавише, сама Меличићева прибегава вештом реторичком замагљивању историјских датости, када на следећи начин скицира своју визију апострофираних догађаја из *Унутрашње стране ветра*:

Symbolische, historisch unscharfe Assoziationen bewegen Pavić seinen Roman in der dramatischen Epoche der osmanischen Herrschaft anzusiedeln, als mit den austrotürkischen Kriegen deren Niedergang begann: 200 Jahre voller Niederlagen und Siegen, gegenseitiger Vernichtung und Wiederaufbau, Exodus und Kolonisierung, Vergeltung und Massaker.¹⁸ (Melčić 1995)

¹⁶ „Код Павића су наравно зликовци искључиво османски војници.“

¹⁷ „Сем тога, код српског аутора Милорада Павића ’Турци’ наравно ’воле’ да уништавају православне храмове.“

¹⁸ „Симболичке, историјски нејасне асоцијације покрећу Павића да свој роман смести у драматичну епоху османске владавине, када је са аустријско-турским ратовима отпочео њен

Приказ Мелчићеве реторички лукаво анулира суштинску разлику између позиција трију страна у историјским сукобима. Када потенцира слику „драматичне епохе“ обележене „поразима и победама“, „егзодусом и колонијацијом“, „осветама“, стиче се утисак да је реч о три војно-политички равноправне стране конфликта. Треба ли још једном напомињати да су сукобљене стране заправо у потпуно опозитним положајима – империјално-освајачком и подјармљено-колонизованом: две царевине, аустријска и турска, боре се за територијалну превласт над просторима насељеним Србима, док се потоњи, већ вековима под османском окупацијом, боре за повољнији егзистенцијални положај. Није потребно терати историјски мак на конач да би се увидело коме је у том односу снага запао „егзодус“, а за кога треба везати „освету“ и „масакре“. Опис историјских догађаја који пружа Мелчићева је, по методи „све у исти кош“, тенденциозно мимикричан и као такав одаје управо онај гест фалсификовања историје који жели да се наметне Павићу.

Ваља се у сумирању утисака још једном осврнути на ово последње, злосрећно поглавље односа немачке дневне критике према Павићу. Премда, по тачним увидима Весне Цидилко, спољашњи политички критеријум у доба почетног сусретања са Павићем није био на снази (Цидилко 2006: 625), и те како је, од самог почетка, а нарочито поводом *Хазарског речника*, било слуха за евентуалну политичку димензију Павићеве прозе. Другим речима, иако мерила вредновања тада нису била контекстуално-политички мотивисана, тематске референце које је немачка критика изналазила припадале су и сфери идеолошког, па и политичког. Само од себе се намеће питање како је у *Хазарском речнику* могла бити откривана слика историјско-политичке и егзистенцијалне угрожености српског народа, а да се она притом схвати као естетски интегрисана и уметнички оправдана, тј. као политички непроблематична метафора ширег, универзалнијег значења; како је, дакле, у *Речнику* и оно што је у њему недвосмислено политичко, а тиче се национално-историјске „притешњености“ српског народа у југословенском државном експерименту, истовремено схватано и као естетски оправдано, док је из *Унутрашње стране ветра* исцеђен екстракт једног тематски блиског историјског паралелизма и проглашен за чисту националистичку паролу у којој се у целости исцрпљују садржај и смисао тог дела.

Могуће је, наравно, да писац вођен истим или сличним тематским преокупацијама створи једно дело универзалних домета, а да са другим склизне у тенденциозност. Тезу о оваквој тенденциозној сржи *Унутрашње стране ветра* немачка критика ригидно је бранила не понудивши никакве аргументацијске основе у прилог својим тврдњама.

Историјат пријема Павићевих дела на немачком језику открио је или потврдио како нека од својстава самог Павићевог прозног стваралаштва, тако и неке од културолошких доминанти дотичних средина. Немачка

пад: 200 година препуних пораза и победа, међусобног уништавања и поновне изградње, егзодуса и колонијације, освета и масакара.“

рецепција посведочила је поливалентност и поетичку интригантност пре свега *Хазарског речника*. Ако није извесно у ком вредносном и интерпретацијском знаку би текло евентуално даље сусретање са делима овог писца, изгледа да је било основа за то да његов најпознатији роман остане релевантан и драгоцен књижевни оријентир у културолошким меридијанима немачког језика – подједнако као епистемолошка метафора оног ширег културног круга коме наречене земље припадају, и као неопросветитељски наратив који је у дослуху са њиховим ужим културолошким и књижевним вредностима. Спремност да се под директним политичким диктатом Павићевој прози додели супротан интерпретацијски предзнак, предзнак монолошке затворености и варварске нетолерантности, доводи, међутим, у питање и истинску меру везаности ових културних средина за концепте нове толеранције и идеолошко-мисаоне плуралности.

Извори

- Павић 1984: Милорад Павић, *Хазарски речник*, Београд: Просвета.
 Павић 1997: Милорад Павић, *Unutrašnja strana vetra*, Београд: Prosveta.

Литература

- Wallmann 1995: Hermann Wallmann, „Landschaften in Blut gemalt“, *Süddeutsche Zeitung*, 8./9. 4.
 Wittmann 1988: Mirjana Wittmann, „Schreiben wie ein Schmuggler“, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 19. 6.
 Gwozdz 1988: Zdzisław P. Gwozdz, „Ökumenischer Traum“, *Die Presse*, 30./31. 1.
 Drews 1988: Jörg Drews, „Die Parabel vom verlorenen Tonkrug“, *Süddeutsche Zeitung*, 23./24. 4.
 Jauss 1996: Hans Robert Jauss, „Das Religionsgespräch oder: The last things before the last“, у: *Poetik und Hermeneutik – Das Ende: Figuren einer Denkform*, München, 384–414.
 Кољевић 1968: Светозар Кољевић, *Хумор и мит*, Београд: Полит.
 Cramer 1995: Sibylle Cramer, „Das Heilige Christliche Reich serbischer Nation“, *Frankfurter Rundschau*, 21. 3.
 Landmann 1988: Salcia Landmann, „Milorad Pavić hütet das Geheimnis der Chasaren“, *Die Welt*, 31. 3.
 Lauer 1995: Reinhard Lauer, „Angst essen Käse auf“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 8.
 Leitner 1991: Andreas Leitner, *Milorad Pavićs Roman „Das Chasarische Wörterbuch“*. *Eine poetische Signatur gegenwärtiger Bewußtseinsformen*, Klagenfurt: Verlag Carinthia.

- Melčić 1995: Dunja Melčić, „Eine Unverschämtheit“, *Die Zeit*, 7. 4.
- Okopenko 1970: Andreas Okopenko, *Lexikon Roman. Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, Salzburg: Residenz.
- Paul 1988: Werner Paul, „Alle sind wir Chasaren“, *Süddeutsche Zeitung*, 29. 6.
- Rakusa 1988: Ilma Rakusa, „Alchemistische Spiele. ‚Das Chasarische Wörterbuch‘ von Milorad Pavić“, *Neue Züricher Zeitung*, 24. 6.
- Rothschild 1989: Thomas Rothschild, „Lust am Labyrinth“, *Die Zeit*, 5. 5.
- Rumler 1988: Fritz Rumler, „Den Balkan im Auge“, *Der Spiegel*, 27. 6.
- Staudacher 1995: Cornelia Staudacher, „Die Peitsche knallt“, *Tagesspiegel*, 17. 4.
- Thuswaldner 1988: Anton Thuswaldner, „Wie vermißt man diesen Kosmos?“, *Salzburger Nachrichten*, 23. 7.
- Ђоровић 2004: Владимир Ђоровић, *Историја Срба*, Ниш: Зограф.
- Џидилко 2006: Весна Џидилко, „О књижевности у сенци политике или Милорад Павић на немачком“, *Летонис Матуце српске*, бр. 478, 609–626.

Milica Mustur

MILORAD PAVIĆ'S GERMAN FACETS

Summary

The extraordinary intensity of foreign reception of Milorad Pavić's works, together with the weakening of interest for him in Serbia, makes this author's literary work an interesting contemporary phenomenon. Within the cultural context of the German speaking countries (Austria, Germany and Switzerland), Pavić's novels have passed the paradox way from full recognition as highly relevant and aesthetically superior to stigmatization as politically unsuitable prose. In those countries, Pavić's first novel, *Dictionary of the Khazars*, has been recognized as culturally close and had all chances to become an important literary role model. This was owed to an overwhelming number of positive reviews in the leading newspapers, as well as to contributions of academic criticism which incorporated interpretations of the novel as an epistemological metaphor of the present time or as a contemporary narrative about religious tolerance. The shift in attitude towards Pavić has been caused by a homogenous group of reviewers in newspapers shortly after the German translation of the novel *The Inner Side of the Wind* was released. The turn was a direct reflection of the prevailing hostile attitude of the daily press towards the Serbian side during ethnic clashes in Yugoslavia in the nineties. Basing their thesis about the nationalistic nature of the novel on contradictory and unfounded arguments – and in rhetoric consonance with the coverage of the war – the daily press reviewers imprinted Pavić's work the opposite value sign and unfairly removed him from the wider literary life of the aforesaid countries.

Игор ПЕРИШИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ДОМАЋА КЊИЖЕВНА ЖИВОТИЊА Кратка панорама савремене српске прозе у светлу постко- лонијалних и транскултуралних контроверзи

Апстракт: У тексту се износи кратка панорама српске књижевности последње деценије протеклог и прве деценије овог века из перспективе постколонијалних теорија и транскултуралних политика. Направиће се фигурални животињски лук од **мачке** Радослава Петковића из *Огледа о мачки* (1995), преко **пса** Милете Продановића из *Пса пребијене кичме* (1993) и **пијавица** Давида Албахарија из истоименог романа (2005), до **човека-звери** Владимира Арсенијевића у роману *Предатор* (2008) и **нежног човека** из *Дневника друге зиме* (2005) Срђана Ваљаревића. Осим тога, у тексту ћу се осврнути и на још неке књиге које треба да допринесу бољем сагледавању ове развојне парадигме.

Кључне речи: савремена српска проза, постколонијалне теорије, транскултуралност, пост-модернизам, ангажман, Радослав Петковић, Милета Продановић, Давид Албахари, Владимир Арсенијевић, Срђан Ваљаревић

„Животињска парадигма“ из наслова и апстракта текста послужиће као *формална конструкција* разматрања како се оно лично, приватно, домаће, „питомо“ у савременој српској књижевности преплитало са демистификацијом великих наратива национализма па затим и либералног капитализма. На основама постколонијалних теорија и политика мултикултуралности, интеркултуралности и-или транскултуралности,¹ оцртаће се кратка панорама

¹ Мада немачки филозоф Волфганг Велш појашњава да концепт транскултуралности не подразумева униформизацију култура, већ својеврсно јединство у различитости, тј. „разноликост различитих култура и облика живота, од којих се сви рађају из транскултурних прожимања, и имају транскултурна својства“ (Велш 2001: 85), ипак није сасвим јасно, барем у Велшовом схватању овог појма, по чему се овакав концепт суштински разликује од концепата

на основу које би требало да буде јасније како су неки српски писци изашли у сусрет тим глобалним изазовима и покушали да у својим текстовима ангажовано размотре глобалне поетичке и политичке контроверзе. У том смислу Петковићева мачка (из књиге *Оглед о мачки*, од које ће почети разматрање) као метафора питомости интимног простора морала је да изађе у велики свет, и да се суочи не само са домаћим већ и глобалним питањима. У савременом свету интимна, домаћа животиња заправо мутира у човека као највећу дивљу животињу, што у исто време осведочава смрт (хуманистичке) субјективности. А на конкретном друштвеном плану видеће се кретање од етике

мултикултуралности и интеркултуралности, или је створен из прагматичких разлога академске индустрије, и у томе је главна „транскултурална контроверза“. Додуше, треба нагласити да се ова не-различитост пре свега односи на појам интеркултуралности, који такође подразумева извештај „транс“ положај, односно хибридизацију култура са утопијским потенцијалима стварања нове културе која надраста партикуларне, „острвски“ схваћене културе. За разлику од тога, Велш успева да дефинише разлику транскултуралности и мултикултуралности, јер ова потоња подразумева суживот различитих и даље традиционално схваћених култура, а не њихово превазилажење у утопијском пројекту транскултуралности. (У „Манифесту транскултуралности“ италијанског професора Арманда Њишија утопистички нејасно објављују се идеје деколонизације, креолизације и мондијализације као носиоци пројекта транскултуралности.) Осим тога, у појму транскултуралност и даље није разрешена контроверза о томе да ли се преко таквих поетика/политика опет успоставља нова универзалија хибридног идентитета као замена за онај „аутохтони“, партикуларистички. При томе, како је у свом уравнотеженом приказу политике мултикултурализма приметио Андреа Семприни, као да се дешава нова униформизација јединке, потпуно супротна слободарству и анархизму претходних генерација: „Док се претходна генерација борила за одбацивање било каквих правила и за увођење апсолутне слободе у студентским градовима, данас присуствујемо поновној појави кодова понашања које састављају и примењују управо сами студенти“ (Семприни 1999: 44). Концепти мултикултуралности и транскултуралности критиковани су и са традиционално либералних и са левичарских позиција. Наводи се по један пример. Аустралијски политички теоретичар малезијског порекла, Чандрен Кукатас, за разлику од рецимо умерених глобалиста и ревизиониста либералних теорија Вила Кимлике и Вернона ван Дајка, сматра да либералној теорији није потребна никаква модификација у мултикултуралном правцу, већ да је свако људско право већ садржано у либерализму, и да у складу с тим не постоји неко засебно „културно право“. „Далеко од тога да испољава равнодушност према захтевима мањина, либерализам ставља интерес за мањине у први план. Сам његов нагласак на индивидуалним правима и индивидуалној слободи наговештава не одбојност према интересима заједница већ предостројност због евентуалне тираније већине над мањинама. Отуда није потребно трагање за алтернативама либерализму нити за одбацивањем индивидуализма који лежи у његовом срцу. Пре ће бити да је потребно да поново потврдимо темељни значај индивидуалне слободе или индивидуалних права и да оспоримо идеју да културне мањине имају колективна права“ (Кукатас 2002: 193). С друге стране, код Славоја Жижека налазимо марксистичку и, Жижеку својствену, сензационалистичку критику мултикултуралних и транскултуралних поставки. Он износи привлачну – па самим тим и прилично дискутабилну – тезу да је позиција мултикултуралисте новоколонијална позиција: „мултикултурализам је неексплицирана, изокренута, самореференцијална форма расизма, ’расизам са дистанцом’ – он ’респектује’ идентитет Другога, схватајући Другога као самозатворену ’аутентичну’ заједницу према којој он, мултикултуралист, одржава дистанцу, што је могуће захваљујући његовој привилегованој универзалној позицији“ (Жижек 2002: 414).

побуне против колонизаторских ратних дискурса кроз извесну противречну самоинтимизацију, до схватања нужности анти-аутоколонизаторског иско-рака ка преиспитивању „дивљих“ глобалних наратива и повратка интимној атмосфери са почетка као знаку да је домаћа књижевна животиња опет на добром путу припитомљавања.

У уводу своје *Критике постколонијалног ума* – капиталне књиге пост-колонијалне теорије – Гајатри Чакраворти Спивак истиче да је нетрпељива и према колонијализму и према национализму (Спивак 2003: 7). У случају наше парадигме ово би се могло „превести“ на следећи начин: парадигма домаћих књижевних животиња хоће да прикаже на који су се начин савремени српски писци опирали с једне стране националистичким дискурсима, а с друге оним глобалистичким, одвећ глобалистичким (или вулгарно мултикултуралним, интеркултуралним или транскултуралним). А на питање како би се постколонијална теорија примењивала у контексту славистичких студија, Спивакова даје овакав одговор: конкретност колонизацијских процеса на славистичким просторима види се у утицајима великих империја (хабзбуршке и отоманске), као и совјетске империје научног социјализма. Поред тога, што је овде од већег интереса, термини колонизовани и колонизатор могу се широко схватити, као они који обухватају све случајеве када једна држава намеће своје законе и образовне системе другима, а најважније је да се преко тих процеса „колонизација у рукавицама“ остварује конкретна економска добит (Спивак 2003: 7–8). У том смислу, Спивакова експлицитно закључује: „Под неоколонијализмом увек подразумевам претежно економски, а не претежно територијални подухват империјализма“ (Спивак 2003: 22). За ову прилику сасвим једноставно протумачени ставови Спивакове пружају прилику да се српска проза осмотри у позицији између оне која би је чинила аутохтоним информатором (гласом Другог који западни колонијални субјекат увелико не разуме, па би стога и такав глас био осуђен на затвореност у своју националистичку утопију) и аутоколонизованим информатором (оним који свесно добровољно или интерпелирано пристаје на гореописане нове облике колонизације или балканистичког дискурса² који интернализују стереотипе).

² Балканистички дискурс је „ужа“ варијанта оријенталистичког дискурса о којем је први говорио Едвард Саид. Оријентализам је „стил мишљења, заснован на онтолошкој и епистемолошкој дистинкцији која се повлачи између ’Оријента’ и (најчешће) ’Окцидента’“ (Саид 2008: 11). На основу критичке разраде овог појма у контексту Балкана из књиге *Имагинарни балкан* Марије Тодорове, Милица Бакић Хејден ’спаја’ њену и Саидову теорију, сматрајући да је универзалност Саидове теорије омогућила да постколонијална критика буде применљива и на простору Балкана и Србије: „Укратко речено, како год се одређивали у односу на Саидово дело, учинак његов је неоспоран јер се врло брзо испоставило да је његов оријентализам, који је као обједињујући фактор имао ислам, далеко прерастао оквире у којима га је Саид првобитно анализирао и да је његова *логика* постала препознатљива и у другим контекстима, укључујући и балкански. [...] Преклапање оријентализма са балканизмом, на начин на који ја то видим, ниједног тренутка не умањује вредност балканизма као аутентичне анализе овог специфичног дела Европе. Штавише, издвајање и својеврсно омеђавање реторике о Балкану кроз појам

„Домаћа књижевна животиња“ тако јесте с једне стране наша, аутентична, а с друге не-дивља, односно питома животиња која не режи на стране посетиоце.

На поетичком плану, цела ова „животињска дијалектика“ настаје у преплитању и отпору према (српској) постмодернистичкој књижевности. Управо је потреба за „изласком мачке“ у свет била знак својеврсног исцрпљивања постмодернистичке поетике и хтења књижевности да проговори и (у извесном неореалистичком кључу) о дивљој стварности у којој је настајала. У том смислу, нове генерације писаца супротстављају се рецимо павићевској разбокореној фантастици, али алтернатива која у том противљењу настаје понекад одвећ попушта фељтонистичкој „стварности“ обележеној недостатком *књижевног* у књижевности. И не само то, каткада је у борби са стварношћу националистичког наратива деведесетих, и у отпору према схватању књижевности као азила за јуродиве, она доспевала у поље у којем би јој се могла пронаћи сувише конкретна функција уџбеника демократије и људских права. Постмодернистичкој поетици се тако супротставио неореализам, неоверизам или нови миметизам, а најгласовитији аутопоетички знак тог импулса за превредновањем приповедачке парадигме налази се у роману *Берлинско окно* (2005) Саше Илића. У њему су истакнути манифестан исказ против павићевске поетике и позив за приповедање у којем ће се поново трагати за некаквом приповедном истином које се постмодернизам декларативно одрицао. Трагички јунак овог романа Ариф, парафраза Андрићевог Ђоркана, одушевљава се Платоновим списом *Одбрана Сократова*:

Друге књиге су приповедале о љубави Хере и Леандра и могле су се читати са било које стране, док је Платонова прича текла неумитно као живот, у једном смеру. Док су други користили сувише епитета описујући снове својих јунака, трудећи се да докажу како је димензије стварности могуће мењати, дотле је Платонов језик био прозирно јасан, логичан а његов јунак је тежио да докаже само једно – истину. (Илић 2005: 158)

Ма колико, после постструктуралистичке објаве смрти субјекта као привилегованог интерпретатора истине, у пледирању да постоји једна и прозирна истина коју је текстом могуће евоцирати, ово могло деловати као нови световни прозелитизам, и мада се у томе могу видети трагови удољивања захтевима идеологије истине-одговорности-помирења на просторима Југосфере, овакав ‘истинократски’ обрт свакако је представљао освежење за посусталу српску прозу која се приближавала опасној граници учауривања у поноре сопственог језика који нико са стране више не би разумео. Дакле,

балканизма, потекао од једне врсне балканске интелектуалке као што је Марија Тодорова, од изузетног је значаја као прилог само-представљању Балкана, као облик аутентичног балканског гласа, насупротив туђих представа о њему. Због чега је битно то само-представљање (*self-representation*)? Због тога што, с једне стране, критички разматра заблуде других о нама не само за њих него и за оне који их нису свесни (и стога их некритички интернализују и репродукујући их потврђују њихову „истину“), али исто тако што, с друге стране, открива наше сопствене предрасуде о себи самима (од којих су неке интернализовани балканизми и оријентализми) као и потпуно имагинарне само-представе“ (Бакић Хејден 2006: 22).

у пориву за променом парадигме било је и жеље да се књижевности врати њена традиционална читљивост, за разлику од нечитљивости мутација пост-модернизма. Али, та читљивост и популарност пре свега су наштеловане да буду приступачне оку са стране, страном читаоцу (или да буду транскултуралне!), што се понајпре очитује у поједностављивању језика. У оваквој потреби се огледало и зрело прихватање промењеног статуса књижевности у постсоцијалистичком друштву, о чему је за српске писце склоне кукумавчењу за државном потпором поучно писао Ендру Барух Вахтел³ – једноставно неки писци су се одлучили на акцију вођења књижевне битке другачијим средствима, укључивањем у токове постколонијалних и транскултуралних контроверзи. Такав можда антикњижевни поступак уродио је некаквим ванкњижевним плодовима: сажети и прозирни језик „чули“ су они којима је био намењен, другачије не би разумели сву и појединачну и колективну драму деведесетих. Уосталом, за позив у помоћ довољна су и три слова, тако да би онда један слободнији назив за неоверистичку савремену српску књижевност могао да буде и – *SOS књижевност*.

* * *

Већ у моту Петковићевог *Огледа о мачки* уводи се типична постмодернистичка ситуација; у питању су стихови Алана из Лила (1120–1203):

Сва створења овог света,
за нас јесу књига, слика
за нас су огледало.

Нашег жића, наше смрти,
положаја, наше судбе
верно јесу знамење.

И почетак есејистичког приповедања у овој књизи одвија се у истом кључу, кључу борхесовске парадигме која говори о „стварнијој“ стварности обитавајућој у књигама, тј. да можда и сасвим хегеловски или библијски књига постоји пре стварности: „Попут свих других који на тај начин доживљавају свет, књиге о мачкама сам почео да набављам пре него што сам стекао

³ Вахтел говори и о интернационализацији књижевности (са тенденцијом ка транскултуралности) као једној од стратегија преживљавања писаца из Источне Европе када су се суочили са промењеним положајем у друштву које је престало да буде „књижевноцентрично“, тј. када је источноевропска књижевност после пада Берлинског зида изгубила ауру дисиденства и због вестернизације друштва престала да буде занимљива западном читаоцу. У тој интернационализацији писма постоји, по Вахтелу, двострука опасност: „Овакве књиге увек балансирају на опасној ивици, јер – у жељи да задовоље западну публику – писци могу претерано поједностављено приказати стање код куће, што ће одбојно деловати на потенцијалне локалне читаоце. А може бити и обрнуто – у жељи да, за домаће потребе, Запад представе на егзотичан начин, могу им промаћи нијансе које постоје изван њихове земље, што ће им књиге учинити неприхватљивим за западне читаоце“ (Вахтел 2006: 150).

мачку.“ Оваква парадигма је у другој половини прошлог века подразумевала и увођење популарне културе у тај хетерокосмос: „Спадам у оне који своја искуства стечена преко књига, филмова, музике и слично, сматрају исто толико значајним и равноправним са искуствима која, уобичајено, називамо ’животним’“ (Петковић 1995: 7). У овом значењски прегнантном уводу књиге, следи затим такође карактеристично постмодернистичко проблематизовање статуса истине, у традицији Умберта Ека:

Оно што називамо сопственим искуством и чиме се повремено хвалимо као каквом мудрошћу, само је слика догађаја, начин на који их памтимо – увек нам остаје само начин, никада ствар сама, тек име руже, изговарање њеног имена – један од безбројних могућих начина памћења или причања о ономе што се збило (Петковић 1995: 8).

А да би се повезали доживљаји онтолошке упитаности над перцепцијом стварности и статусом истине, Петковић се опредељује за један од типичних постмодернистичких углова, интимни угао, који прави отклон од немогућности свеобухватног (метанаративног) погледа, потез дакле који води припитомљавању књижевности:

Не познајемо свет сам, већ само безбројне приче о њему. Зато желим да говорим о свету, поводом мачке.

Или о мачки поводом света, свеједно.

Све је огледало. (Петковић 1995: 8)

И у том огледалу исписује се жанровски тешко ухватљив текст, на граници фикције и есеја, чак и неправоврног књижевнонаучног рада како су то чинили нови истористи и Стивен Гринблат (Милутиновић 1995: 57–63). Можда би се могло рећи да је жанр ове књиге – нови историзам примењен у књижевности. Јер нови истористи јукстапонирају литерарне и нелитерарне текстове и испитују међусобно прожимање и утицај једних на друге (Thomas 1991). На основу тога долази се до закључка да се литерарни текст може испитивати као било који други текст, значи и историјски, и да се не може повући јасна граница између две привидно различите праксе дискурса, па тако и између књижевности и историје.

У гринблатовској традицији, испитује се и симболичка веза мачке и вештице (Гринблат 1995: 73–87), што је и омиљена постмодернистичка тема на основу које се иронијски реинтерпретирају средњовековна, антипрогресивистичка мњења. Довољно је у том смислу сетити се Пекићеве приче „Отисак срца на зиду“ из збирке *Нови Јерусалим* (1988). Уз то, цела идеологија увођења мачке за главног јунака књиге у вези је са антипатријархалним, еманципаторским постмодернистичким наративима. Подробно излагање економије некорисности суживота с мачком јесте прст у око идеологијама крви и тла које инсистирају на тзв. породичним вредностима, а презиру људе који љубав налазе ван (мало)грађанског Светог тројства мама–тата–деца.

Међутим, поред свих примерно постмодернистичких стратегија, књига *Оглед о мачки* кроз привидно „малу“ тему у српску књижевност уводи – уз

књиге Светислава Басаре и Милете Продановића из прве половине деведесетих – преиспитивање ратних дешавања на овим просторима. У овој књизи се и те како осећају мириси рата. Нарација и започиње последњим приповедачевим боравком у Загребу, са свим фаталистичким антиципацијама шта ће се даље дешавати. У то време, 1990–1991:

Читуље у „Политици“ су се пуниле именима младих људи – узрок смрти није смео бити помињан – који су, знали смо, гинули на десној обали Дунава.

А по граду су се делили позиви на мобилизацију који су се, званично, водили као „позиви на војну вежбу“. Неки су одлазили, неки су се крили; ноћу многи нису спавали код својих кућа, или нису палили светла, нити се одазивали звону на вратима. Звоно на вратима и телефон, који у неким тренуцима живота могу бити звуци наде, сада су постали претња (Петковић 1995: 16).

За аутора ове панораме, који је у то време смишљао стратегије како да изврда служење војске, а што ипак није избегао 1992. године, ови исечци стварности јесу веристичка сведочанства о оном како јесте било, а не аристотеловски како се могло одиграти, што би по античком мислиоцу имало већи уметнички квалитет. Ипак, акценат је и даље на интими, на књижевности као стварности, да би „стварна стварност“ ту срећу кварила: „Почео сам ову причу причом о почетку рата, не са жељом да будем политички актуелан – нити уопште да говорим о политици – већ зато што је рат у мом животу, као уосталом и сваког од нас, значао болан рез, после којег ништа више није било исто“ (Петковић 1995: 27). Све ово су јасни да јаснији не могу бити искази да је књижевност нужно морала да искорачи у свет, да мачка изађе из *двадесет четири зида* (синтагма Игора Маројевића, који је у истоименом роману из 1998. међу првима проговорио о стварности деведесетих, седи, али и вратио неиронизовану тему љубави у средиште интересовања), и да покуша да се ухвати укоштац са стварносним наративима и да напоследку понуди и некакав позитиван одговор или уточиште у бодлеровско-андрићевској слици мачке која преде искључиво човеку.

Изазову дивље стварности у деведесетим још отвореније ће одговорити Милета Продановић. Преко фигуре пса он ће изразити потребу за *лајањем на стварност* у домаћој књижевности. У роману *Пас пребијене кичме* (1993) читамо солилоквиј критичког интелектуалца (замаскираног у фигуру Пса) притиснутог бременим историје (пребијене кичме) који иступа са јасних идеолошких позиција. Такође, и насловна метафора сасвим је транспарентна – ради се о фигуралном транспоновању пасјег живота грађанске класе у нестајању, или не-постојању: „Немоћни да се умешамо, да потрчимо. Једино што нам је остајало у свету подивљалог примитивизма, прокључалог и до зуба наоружаног кича, било је да се споразумевамо тихо, цвиљењем“ (Продановић 1993: 288). Оваква јасна ангажованост повремено ствара утисак да је роман писан као културно-политички водич за странце, у свесном аутоколонизаторском импулсу у којем се редукује промишљање у дубину, да би се отворио простор за рецепцију у ширину. Али, с друге стране, иако се овакве

књиге пишу са јасним алузијама на конкретне догађаје, када се прочитају после двадесетак година, у њима се осећа проблем тзв. аристофанизације писма, јер као што је то случај код античког комедиографа кога после два и по миленијума једва можемо да разумемо без обимног научног апарата у којем се објашњавају конкретне сатиричке жаоке, и овде после релативно кратког времена инвективе захтевају фусноте. Ипак, дивље деведесете су наметнуле потребу за таквим, интензивно ангажованим књигама које ће проблем сопствене естетске уобличености оставити за нека боља времена. Аутопоетички приповедач овај проблем оправдава на следећи начин: раније је покушавао да пише индиректније о стварности, хуморно, под утицајем Џојса „заврнутим и претопљеним језиком“ (Продановић 1993: 196), али „све је почело да губи смисао, терет против којег сам покушавао да се борим хумором је метастазирао, умножио своју тежину и запремину и преклопио моје нејаке списе“ (Продановић 1993: 198). Књижевност, будући нејака у том времену, морала је да се набилдује са своје ангажоване стране како би се њен глас како-тако чуо.

У роману из 1996. године *Плеши чудовиште на моју нежну музику*, види се да је књижевност довољно времена провела у стварносним теретанама, те у том смислу Продановић може да се прилично дефинисаних бицепса ухвати у клинч са фигуром човека-звери (с којом ће најрадикалније ући у сукоб Владимир Арсенијевић у роману *Предатор*). Наиме, храбар је био поступак да се у том времену за главног јунака постави један, по свему судећи, овејани криминалац, убица, „дебеовац“, мистериозни и-или тривијални „црни бисер“, коме ће се додати уметничка црта оличена у занимању за уметност Паула Клеа. Експериментишући са границама привлачности негативног јунака – и не успевајући баш до краја да се и структурно и идеолошки избори са високо постављеним циљем – Продановић је показао да се и у времену деведесетих могла сјединити жеља за ангажованошћу и оригинално уметничка потреба реинтерпретације традиције жанра романа. И сам наслов је аутопоетичка ознака за поступак другачији од *Пса*: књижевност симпатички (нежна музика) покушава да и негативном јунаку нађе људске стране, да га натера да плеше.

У Продановићевом роману из 2000. године, *Ово би могао бити ваш срећан дан*, објављеном дакле после НАТО бомбардовања 1999. године, у својеврсној постколонијалној еманципацији релативизује се потреба за онако идеолошки транспарентним ангажовањем какво је било присутно у *Псу пребијене кичме*. Приповедни пас из овог романа почео је да уједа на све стране, тачније и на домаће и на страну. Значајан је поднаслов романа: „Колатерална књига опште некоректности“, који указује на то да је стварност много више *књижевно некоректно*, што значи идеолошки и политички не-једносмерно, подвргнута онеобичавању, хуморној преобразби и сатиричком подривању, него што је то било раније, док грађанска Србија није усвојила свест о потреби превредновања и западних, неолибералних и глобалистичких наратива.⁴

⁴ И у томе је на пољу књижевности ваљало следити супериорни нагон за филозофском игром или игром филозофије, за шта се залаже Лешек Колаковски у уводу књиге

У нацрту развоја „животињске парадигме“ домаће књижевности, после обичних, домаћих мачке и пса, следе унеколико мистериозније пијавице, које ће фигурално осветлити својеврсну крајњу тачку исцрпљености једне парадигме, и што се тиче домаће књижевности а и самог Давида Албахарија. Албахари на почетку свог списатељског опуса историју не може очима да види. Крећући од фундаменталне претпоставке сваког аутопоетичког промишљања текста, он исписује прозу чије је доминантно обележје борба с језиком. У његовим минималистичким причама језик није посредник у комуникацији, већ препрека за самоиспољавање. Уз радикализовање метанаративних поступака, који би скоро каталошки могли да сведоче о доминантама постмодернистичке парадигме у српској књижевности, Албахари остаје веран наративима алтернативе и излази у сусрет популарној и медијској култури. Међутим, у причама из друге половине деведесетих и касније лагано почиње да у приповедање уводи историју као искуство егзила и као историју свакодневице. Што се тиче романа, већ се у *Цинку* (1988) уочава интересовање за историју, у смислу евокације аутобиографске историје која је у вези и са симболичком и са конкретном судбином јеврејског народа, што ће још већу наративну квадратуру заузети у *Мамицу* (1996), у којем већ имамо посла и са конкретном стварношћу ратних дешавања у Босни и Херцеговини. Пре тога, *Кратка књига* (1993) и *Снежни човек* (1995) почеле су да уводе, и даље из интимистичког угла и без експлицитне географске конкретизације, теме распада земље и (добровољног) избеглиштва. У овим романима из деведесетих присутно тематизовање историје Другог светског рата, своје најупечатљивије уобличење добиће у роману *Геџ и Мајер* (1998).

До најексплицитнијег уласка у Албахаријеву прозу тзв. политичке стварности, стварности деведесетих, доћи ће у роману *Пијавице* (2005). У њему се јавља приповедачка жеља да се прича о земљи, држави, и опет о Земуну, уз то и за директним увођењем теме антисемитизма у савременом друштву. Међутим, роман не би био албахаријевски да је све тако стварносно јасно: и овде постоји потреба за удвајањем приповедачких перспектива, али и за експериментисањем са мешањем жанра трилера и љубавног романа написаног из перспективе тзв. слабог маскулинитета. Али, и поред сасвим конкретне мистерије о којој се у роману приповеда, реч је пре свега о метатрилеру, јер је главно питање ове књиге Албахаријево преиспитивање сопственог заокрета ка савременој стварности. И наравно, у једном аутопоетичком исказу сведочи се да је потреба за стварношћу још увек постмодернистички

Моји исправни погледи на све. У себи својственој иронији спрам свезнања, пољски филозоф износи заправо једну од могућих, лаконских девиза сваког плодотворног промишљања које мора водити рачуна о сопственим несавршеностима и ограничењима: „Моја девиза је: кад су ствари привидно јасне и привидно разумљиве треба ширити *лековиту конфузију* и ову привидну јасноћу прикривати сенком несигурности. Знаш да је то посао који нервира“ (Жолаковски 2005: 6, курзив И. П). Ова лековита конфузија може да буде изазов али и опомена за све оне писце који мисле да се правоверно могу ухватити поетика и политика транскултуралности, да се у књижевном смислу може бити транскултурално коректан.

амбивалентна: „Никада стварност није била даље од стварности као тих година у Београду, и никада није било више инсистирања на томе да је та стварност ипак једина права стварност.“ Ова двострукоост на метаплану открива свест о постбартовској исцрпљености постмодернистичке књижевности. С једне стране, сасвим бодријаровски се дијагностификује стање хиперреалности у Србији деведесетих, заправо разоткривају се стратегије плана да се разним дистрибутивним дискурзивним праксама одржи један неодрживи симулакрум. С друге, постаје сасвим јасно да је дошло време да се против симулакрума не треба више борити његовим оружјем, тј. лудистичким постмодернистичким поступцима исмевати једну конструкцију, већ покушати да се на неки начин предочи тзв. права стварност, иако је приповедачка перспектива и даље „лелујава“, што се у овом случају „реалистички“ мотивише дејством марихуане на наратора. Ипак, треба бити опрезан кад је реч о нађеној љубави Албахарија и стварности. Његов приповедач је како-тако решио да изађе у свет, али са својеврсном антивољом, покушаји његове праве вољности испостављају се увек неуспешним, а стално присуство друге, наративно старије перспективе указује на непоузданост сећања, па преко тога и историје као записаног облика сећања. Ово би било „ка унутра“ усмерено метафоричко дејство Албахаријевих пијавица које испијају, опијају, или прецизније, омамљују приповедача који тако и даље остаје типичан нестабилни субјекат његове прозе. Али, пијавице су у *Пијавицама* фигурално усмерене и „ка споља“, указивањем на нестајање, испијање супстанце стварности које нас је снашло у деведесетим годинама, да би на концу постале и метанаративне пијавице које су показале тачку исцрпљености постмодернистичке поетике и постмодерног слабог субјекта који се нашао на раскршћу од којег воде „два пута“ – или ће се још радикалније поставити питање његове исцрпљености, заправо смрти, као у роману *Предатор* Владимира Арсенијевића, или ће се потражити начин за његову регенерацију, као што се дешава у књизи *Дневник друге зиме* Срђана Ваљаревића.

Првим од ових путева одлучио је да крене дакле Владимир Арсенијевић, исцртавајући фигуру човека-звери у *Предатору* (2008). Пошто је, за разлику од Албахарија, Арсенијевић реалполитички писац који мало везе има с постмодернистичким поетикама, његов ангажман у романима из деведесетих година (*У потпалубљу*, *Анђела*) сасвим је јасан, у смислу – као што се већини нас из генерације разних студентских и других протеста чинило – постајања свести о „блоковској“ раздељености добра и зла. Ствари се унеколико мењају, као што је то било код Милете Продановића, после бомбардовања из 1999. године. Арсенијевић 2000. године објављује књигу *Mexico*, ратни дневник у којем је, старомодно речено, храбро покушао да проникне и у становиште тада и још увек омраженог Другог, косовско-албанског Другог. Можда баш због те храбрости, ова књига је нужно морала да повлађује неким стереотипима: да би заиста постала Ледоломац, како се зове и едиција у којој је објављена, а не преиспитивање свих стереотипа из каснијег, зрелог *Предатора*. Бити храбар у том тренутку значило је ићи уз нос владајућим мњењима, намерно

се не трудећи, или бивајући довољно младим да се и нема потреба за тим, да се преиспита сопствена политика репрезентације која остаје мимикрисана у наводно чистом занимању за људске судбине.

За разлику од ове увелико аутоколонијалне књиге (у смислу прилагођавања хоризонту очекивања симболичког и реалног извора финансирања), *Предатор* би се могао назвати првим српским постколонијалним романом. На тематском нивоу, ту је читав низ за домаћу књижевност значајних иновација. Рецимо, пре њега барем посредством књижевности нисмо ништа знали о терору Ирачана над Курдима, о геноциду над Јерменима у Турској, или животу у берлинским сквотовима и бруталности тамошње полиције. Колонијални стереотипи се овде трансгресирају *алтер*глобалистичким дискурсом поп-културе, која тако постаје трансавилонски светски језик. У деловима који се дешавају на енглеском говорном подручју, на делу је скоро мешавина енглеског и српског језика, а и остали језици се мешају кад се радња пресели на друге просторе. На нивоу поступка, ту је полижанровско и полиперспективно богатство техника које се враћају изворно модернистичким наративним стратегијама; реч је о дојсовском преплитању различитих наративних свести, ликови из разних прича и са разних страна света појављују се и у другим причама (поглављима романа) и на другим странама света, а приповедањем у првом, другом, трећем лицу, преиспитује се рецимо традиција е(-)пистоларног романа, романа тока свести, реалистичког или крими романа... А „постколонијално коректно“ поред осталог јесте то што на крају романа, како је приметио Саша Ћирић, „можемо лако ишчитати својеврсну културолошку иронију – човек из земље изобиља и светске хегемоније биће дословно поједен од представника Трећег света, деградираног, обесправљеног и гладног“ (Ћирић 2008). Тај субалтерни људождер, у савршеној постколонијалној иронији, креће на концу у нови живот с намером да створи срећну породицу.

Тему, матицу, дакле чине канибализам и аутоканибализам, а реинкарнације ове теме појављују се на разним странама света. Од Филадельфије, где амерички телевизијски водитељ жели да буде поједен и за ту сврху тражи погодног предатора, до простора данашњег Ирака и приче како Нихил Бакси постаје канибал, појевши деветогодишњег Мусу, сироче које је његова породица усвојила, удвостручавајући се тако у Нихила Мусу Баксија, који своју канибалистичку одисеју наставља у Лондону. У овако представљеном тематском преплитању назире се помало банална глобална метафора да је човек човеку вук, што је основна тема књиге:

Некада је Нихил Муса био само малени, наивни дечак с прашњавих киркутских улица по имену Нихил Бакси. Онда га је живот дохватио. Ово је свемир у ком се сви узајамно прождиру, велика риба једе малу рибу и све у том стилу откад је света и века, а он се само носи како зна и уме са сопственом улогом (Арсенијевић 2008: 224).

Али, баш захваљујући богатству приповедачких техника и широком захвату у све светске поретке, односно подједнаком шибању по свим, хи-пијевски речено, светским неправдама, роман успева да се уздигне изнад

површне илустрације једне отрцане фразе, и постане заиста уверљива слика човека-звери. У том смислу и приповедање у другом лицу служи стварању утиска да је читалац жртва Бога-Предатора, и тако га наводи да се запита о смислу тог читања – да ли је и сам писац предатор који му је потурио једну опасну књигу коју жив неће прочитати до краја. И у томе је највећи квалитет ове књиге, у онтолошкој јези коју изазива преко нимало безазлене игре са тим наративно-метафизичким дијалектикама. Сасвим фукоовски, преко приповедања о томе да је човек највећа дивља животиња, исписује се и лабудова песма човека као субјекта књижевности, па и потенцијална смрт читаоца као њеног реципијента јер је он овде остављен на милост и немилост Дискурса-Звери која је појела некадашњег хуман(истичк)ог субјекта.

Другачију хуманистичку визију доноси *Дневник друге зиме* (2005) Срђана Ваљаревића. Кључна реч и у наслову и у целој књизи јесте „друго“. Најпре, после *Зимског дневника* из 1995. године, прошавши сасвим конкретну животну драму, Ваљаревић је решио да поново напише дневник. Кад је реч о овој књизи у воду пада уобичајено теоријско разликовање између биографије и текста, односно између аутора и приповедача или текстуалног субјекта. За разумевање *Дневника друге зиме* од суштинског је значаја биографија аутора (односно телесност ове књиге) која је узроковала прекид у библиографији који је трајао скоро десет година. Привремена биографска и библиографска смрт аутора као да је у том смислу значила и паузу у којој је и књижевност као таква добила прилику за искупљење, да крене новим, Другим путем и Други пут, да преко овог својеврсног манифеста новоутопизма добије прилику да, сасвим растковски, нови људи другачије проговоре. (Приповедач све време говори да је он сада нови човек и да се ради о новом почетку.) Али тај новоутопизам није искључиво поново нађена наивност, мада јесте делимично и то, јер се, таутолошки речено, само једном нешто ради први пут, што је на маестралан начин у наративну поезију преточио Марсел Пруст. Мада по Слотердајку прави почетак не постоји, јер је свака егзистенција увек-већ започета чак и пре физичког рођења,⁵ у самосвесном напору виртуелног новог почетка налази се једна утопија почетка, заправо другостепена рефлексивност почетка, као зрела и меланхолична свест о нужности одрастања, самоискупљења и регенерације. Политика „другог пута“ при крају постмодерног доба морала је да има свест о сопственој теоријској основи у другој рефлексивности, али и у томе да такву саморефлексивност, сасвим слотердајковски, не треба практиковати само традиционално рефлексивно већ и телесно-филозофски.

⁵ „Може се бити само ако се било“ (Слотердајк 1991: 24). Ми се налазимо у положају људи који су „прекасно дошли у казалиште – између чинова су врата још једном напола отворена, нахрупимо унутра без даха и у тами тражимо сопствено мјесто. Пропустили смо почетак радње [...] Збиљски почетак није за нас никад друкчије ту, него у резултатима већ започетог битка“ (Слотердајк 1991: 25).

Телесна саморефлексија остварује се преко парадигме реконвалесценције. Опет слотердајковски речено, ради се ту и о културолошко-буквалној парадигми смене деценија, мобилизација деведесетих захтевала је разоружање двехиљадитих, код Ваљаревића налазећи израз у имплицитној поетици покајања. Сви ми нови људи из југосфере јесмо и морални реконвалесценти, а да би се о томе проговорило, поред експонирања генерацијског говора о старењу, било је потребно пронаћи и нову форму исповести, непатетичне искренности, у којој би питома књижевност могла да говори о – у својеврсној органској утопији – протеклим и телесним и духовним авантурама. У те сврхе иронијски постмодернизам се увелико морао сахранити, а његова интертекстуалност се другачије употребљавати. Књижевне референце овде нису унете у текст да би се умрежио у борхесовску вавилонску библиотеку, већ, могло би се рећи, у извесне телесно-терапеутске а књижевно-реконвалесцентске сврхе. Прочитане књиге у *Дневнику друге зиме* директно помажу, на делу је одушевљење књижевношћу а не разметање ерудицијом, што повремено оптерећује рецимо иначе одличне романи Владимира Тасића. „Ух, какав роман!“, каже приповедач за *Берлин Александерплац* Алфреда Деблина, а за *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског да га је сасвим опипљиво враћао у живот. Реч је о новом човеку-приповедачу, који слуша шта људи говоре, а са њима и писци, јер „добро је слушати добре људе“. Осим љубави према књижевности, он наговештава и Љубав са великим почетним словом која се овде јавља у пропламсајима и тако својом речитом одсутношћу говори о сопственој новоутопијској нужности.

При томе је, можда и у смислу Епштејновог *новог сентиментализма*, било потребно пронаћи формулу по којој ће се изражавати нова (стара) емоција: „Само у емоцији нема ничег модерног, нема ту моде. Ту никада ништа није ново, никада ништа није застарело. Ту је све како јесте.“ Иако се овим исказом пледира за једно ничеанско несавремено разматрање емоције, ипак је Ваљаревић нашао нови израз за ту стару и непроменљиву емоцију, преко нове фигуре реинтерпретиране маскулине нежности, у складу са променама у схватањима деконструисаног савременог мушкарца, ослобођеног потребе да задовољава традиционалне патријархалне стереотипе. На сасвим конкретном приповедном плану, та нова маскулина нежност види се рецимо у честој употреби оваквих реторичких обрта, за које не уем да нађем име у традиционалним реторикама, а која се огледа у својеврсном, у логици погрешном, циркуларном дефинисању:

Видим кроз излог уметничке галерије једну девојку како седи унутра за столом и чита књигу. На зидовима око ње су слике. Нема никога осим ње у тој галерији. Напољу је гужва, на улици гомила пролазника. А она сама, унутра. Седи и мирно чита, та девојка у тишини.

На делу је дакле ново, ако би се тако могло рећи, обично очуђавање, тј. преокрет је што овакво очуђавање јесте у томе да се свет види новоутопијски наивно, што у ствари и јесте право пост-постмодернистичко чудо:

Уф, што волим те банане, то је невероватно. Како тако да има нешто што има баш такав укус, а расте, и тамо неко то убере и онда ти једеш баш то што има тај укус који ти се толико свиђа? Како то? Или поморанце? Како то? Или маслине? Све извлаче из земље и сунца, и дају ти све то. Како то?

Овакви обрти су веома чести у *Дневнику друге зиме*, и не умејући да даље теоријски образложим ову фигуру, фигуру растковске једноставности и помирености с (урбаном) природом, и не налазећи одговарајући корелатив у стилским фигурама из књижевне терминологије, назваћу је једноставно Фигуром Нежности, која закључује ову зоолошку парадигму савремене домаће књижевности, указујући на то да човек и није толико лош, да постоји начин да се врати својим филозофско-хуманистичким коренима, као филозофска животиња којој треба додати телесност Нежног (Другог) човека.

Литература

- Албахари 1988: Давид Албахари, *Цинк*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Албахари 1993: Давид Албахари, *Кратка књига*, Београд: Време књиге.
- Албахари 1995: Давид Албахари, *Снежни човек*, Београд: Време књиге.
- Албахари 1996: Давид Албахари, *Мамац*, Београд: Стубови културе.
- Албахари 1998: Давид Албахари, *Геџ и Мајер*, Београд: Стубови културе.
- Албахари 2005: Давид Албахари, *Пијавице*, Београд: Стубови културе.
- Арсенијевић 2000: Владимир Арсенијевић, *Мехико: ратни дневник*, Београд: Ренде.
- Арсенијевић 2008: Владимир Арсенијевић, *Предатор*, Београд: Самиздат Б92.
- Бакић Хејден 2006: Милица Бакић Хејден, *Варијације на тему 'Балкан'*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију – „Филип Вишњић“.
- Ваљаревић 1995: Срђан Ваљаревић, *Зимски дневник*, Београд: Радио Б92.
- Ваљаревић 2005: Срђан Ваљаревић, *Дневник друге зиме*, Београд: Самиздат Б92.
- Вахтел 2006: Ендру Вахтел, *Књижевност Источне европе у доба посткомунизма: Улога писца у Источној европи*, превео Иван Радосављевић, Београд: Стубови културе.
- Велш 2001: Волфганг Велш, „Транскултуралност: Форма данашњих култура која се мења“, превела Вера Вукелић, бр. 102, *Култура*, Београд, стр. 70–89.
- Гринблат 1995: Стивен Гринблат, „Шекспир и истеривачи ђавола“, превео Срђан Вујица, *Реч*, бр. 15, Београд, стр. 73–87.
- Епштејн 1998: Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, превела Радмила Мечанин, Београд: Zepher Book World.
- Жижек 2002: Славој Жижек, „Мултикултурализам – Нови расизам?“, *Нација, култура и грађанство*, приредио и превео Слободан Дивјак, Београд: Службени лист СРЈ, стр. 409–422.

- Илић 2005: Саша Илић, *Берлинско окно*, Београд: Фабрика књига.
- Колаковски 2005: Лешек Колаковски, *Моји исправни погледи на све*, превела Ивана Ђокић, Петроварадин: Футура.
- Крстић 2008: Предраг Крстић, *Филозофска животиња: Зоографски наговор на филозофију*, Београд: Службени гласник – Институт за филозофију и друштвену теорију.
- Кукатас 2002: Чандран Кукатас, „Постоје ли културна права?“, *Нација, култура и грађанство*, приредио и превео Слободан Дивјак, Београд: Службени лист СРЈ, стр. 191–219.
- Маројевић 1998: Игор Маројевић, *Двадесет и четири зида*, Београд: Стубови културе.
- Милутиновић 1995: Зоран Милутиновић, „Поетика културе Стивена Гринблата“, *Реч*, бр. 15, Београд, стр. 57–63.
- Њиши 2012: Армандо Њиши, „Манифест транскултуралности“, превела Оливера Миок. Доступно на: <<http://pescanik.net/2012/07/manifest-transkulturalnosti/>>
- Пекић 1998: Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: Готска хроника*, Београд: Нолит.
- Петковић 1995: Радослав Петковић, *Оглед о мачки*, Београд: Време књиге.
- Продановић 1993: Милета Продановић, *Пас пребијене кичме*, Београд: Књижара „Плато“.
- Продановић 1996: Милета Продановић, *Плеши чудовиште на моју нежну музику*, Београд: Стубови културе.
- Продановић 2000: Милета Продановић, *Ово би могао бити ваш срећан дан*, Београд: Стубови културе.
- Саид 2002: Едвард Саид, *Култура и империјализам*, превела Весна Богојевић, Београд: Београдски круг.
- Саид 2008: Едвард Саид, *Оријентализам*, превела Дринка Гојковић, Београд: Библиотека ХХ век – Књижара Круг.
- Семприни 1999: Андреа Семприни, *Мултикултурализам*, превела Весна Ињац Малбаша, Београд: Сlio.
- Слотердајк 1991: Петер Слотердајк, *Тетовирани живот*, превео Милан Соклић, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Спивак 2003: Гајатри Чакраворти Спивак, *Критика постколонијалног ума*, превео Ранко Мاستиловић, Београд: Београдски круг.
- Тодорова 1999: Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан*, превеле Драгана Старчевић и Александра Бајазетов Вучен, Земун – Београд: Библиотека ХХ век – Чигоја штампа.
- Thomas 1991: Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*, Princeton: Princeton University Press.
- Ћирић 2008: Саша Ћирић, „Желудац хуманости“, *Бетон*, бр. 60, Београд. Доступно на: <<http://www.elektrobeton.net/anticement/zeludac-humanosti/>>

Igor Perišić

DOMESTIC LITERATURE ANIMAL: A SHORT PANORAMA OF CONTEMPORARY
SERBIAN PROSE IN THE LIGHT OF POSTCOLONIAL AND TRANSCULTURAL
CONTROVERSIES

Summary

This paper presents a short panorama of Serbian literature of the last decade of the previous and the first decade of this century from the perspective of postcolonial theories and transcultural politics. A figural animal arch has been created out of the **cat** from *Consider the Cat* (1995) by Radoslav Petković, the **dog** from *The Dog with the Broken Spine* (1993) by Mileta Prodanović, the **leeches** from the eponymous novel (2005) by David Albahari, the **man-beast** from the novel *Predator* (2008) by Vladimir Arsenijević and the **tender man** from *The Diary of Another Winter* (2005) by Srđan Valjarević. Besides that, the text reviews some other books from the contemporary production, which enabled a better perspective on this development paradigm. In that framework, there is a discussion on how the contemporary Serbian prose answered to challenges of social reality, sometimes bordering on the verge of journalism, while at the same time trying to overcome even the postmodern poetics. Together with that effort of poetic overcoming, an attempt of coping with the nationalistic narrative and even with globalist or transcultural politics was taking place only to, finally, maneuver this text, as well as the literature itself, back to aesthetically purposeful literature as the greatest epistemological provocation.

II

Транскултура и постструктурализам (Transculture and Poststructural Theory)

Christine SMOLEY
(University of Toronto)

TRANSCULTURAL DISPLACEMENT OF SUBTEXTS IN TYUTCHEV'S POETRY

Abstract: This paper analyses the poetic opus of Fyodor Tyutchev, with special emphasis on the poem *Silentium*, through Hegel's philosophy of language, specifically the analytic of the 'This' and 'Meaning' in *Phenomenology of Spirit*. The importance of Tyutchev's philosophical poetry as a model for the new art forms of the Russian Symbolist movement is pursued on the basis of pronouncements made by Dmitry Merezhkovsky and Viacheslav Ivanov – authors of major Russian Symbolist manifestoes. Tyutchev's poem is analysed through the notion of the intrinsic disparity between the subject of self-consciousness and the object, the limits of language as a tool for the expression of meaning, and how the subject can represent himself in language.

Key Words: Fyodor Tyutchev, *Silentium*, Russian Symbolism, Hegelian subtext, poetics of Russian Symbolism, the ineffable

While much is made of the correspondence between the poetic thought of Fyodor Ivanovich Tyutchev and the German romantic poet-philosopher Schelling, less is said of the Hegelian themes which underlie much of Tyutchev's poetic opus (Dewey 2010).¹ The line for which Tyutchev is perhaps most well known – “a thought, once uttered, is untrue”, from his 1836 poem *Silentium* (Tyutchev 2008: 236–237) – can be seen as a direct entry point to Hegel's philosophy of language. Tyutchev's poem may be interpreted as a poeticised edition of Hegel's phenomenology of perception, at the core of which is the notion of the intrinsic disparity

¹ John Dewey, in his discussion of the relationship between Tyutchev and Schelling, makes note of some of “Tyutchev's reservations concerning Schelling's... philosophy” (Dewey 2010: 127), before going on to show how Tyutchev's “verse reflected or refracted... certain elements of the general intellectual atmosphere in Germany with which he felt an affinity” (Dewey 2010: 132). Dewey makes it clear that Tyutchev and Hegel would have at very least drawn from mutual sources to develop their respective philosophies (Dewey 2010: 130).

between the subject and his self-awareness or self-consciousness. The limitations of language to express directly what is meant (and how the subject can represent himself in language) is captured in Hegel's analytic of the 'this' and 'meaning' in his dialectic of 'sense-certainty' (compare a succinct exegesis in: Rockmore 1997).

It is not surprising that a phenomenological inflection, which was embedded in German Idealist and Romantic philosophy from Hegel onwards, made its way into Tyutchev's poetic work. Before he was twenty, Tyutchev had left Russia for life abroad, spending most of the next twenty-two years in Munich, where he was connected with the German literary circles. This made Tyutchev into an agent of transmission of German Idealism, which could be transplanted onto Russian soil more easily via an indigenous Russian poet than through translations of German philosophy. Tyutchev's phenomenological approach to the world he represented in poetry thus played an important role in establishing him as a predecessor of various Russian poets of the twentieth century, particularly those identified with Russian Symbolism.

Two Russian Symbolists who were instrumental in the reception of Tyutchev's 'phenomenological' poetics are Dmitry Sergeevich Merezhkovsky and Viacheslav Ivanovich Ivanov. Merezhkovsky's Symbolist manifesto advocates the use of Tyutchev's poetry as a model for the first generation of Russian Symbolist poets. Ivanov, who represents the second generation of Russian Symbolists, also traces the birth of Russian Symbolism back to Tyutchev in a manner similar to Merezhkovsky.

In *Silentium* the lyric voice of the poem urges a Thou – an Other – to preserve his 'inner self' by leaving unspoken his feelings and thoughts, as "the magic of veiled thoughts... might / be blinded by the outer light, / drowned in the noise of day, unheard" (Tyutchev 2008: 237). Tyutchev's lyrical "I" of the poem also warns of the detriment that expression can cause to one's "inner self" or "spirit", likening the pure experience of this inner self or spirit to undisturbed water: "dimmed is the fountainhead when stirred". This valorisation of inner experience as the source of an alternative world had direct appeal to the Russian Symbolists. Tyutchev's experiencing subject of this "inner world" is thus close to the (Freudian) subject of the unconscious or the subject of Hegel's phenomenology. The declaration that "a thought, once uttered, is untrue", reflects the underlying philosophy of the poem, namely that an utterance is devoid of essence (Tyutchev 2008: 237). That which is 'essential' to the subject of Tyutchev's poem cannot be expressed or represented through language.

The discrepancy between thought and language or the inherent limitations of language to express what is thought is articulated in full in the first chapter of the *Phenomenology of Spirit*, in which Hegel introduces, in a discussion on 'sense certainty', the disparity between what he calls 'This' and 'meaning' (Meinen). He asserts that one's initial approach to any object or phenomenon must be "*immediate and receptive*"; in apprehending the object, "we must refrain from trying to comprehend it" (Hegel 1977: 58). This is the only stage during which one's sense of the object is entirely certain, as it has not yet had anything omitted. This is a

hypothetical stage in Hegel's dialectic of sense-certainty, produced by the artificially construed distinction he makes here between "knowledge" and "truth". He thus posits "an immediate knowledge" which he goes on to demonstrate to be impossible, in view of the nature of language and its relation to the object or to "truth". Hegel's argument continues: while still in its immediate form, because of its concrete content, sense-certainty is identified as "the *richest* kind of knowledge, indeed a knowledge of infinite wealth for which no bounds can be found". The very thing that causes this sense-certainty to be the richest kind of knowledge, however, also causes it to be "the most abstract and poorest *truth*". This is because the reality involved in sense-certainty is entirely reliant on its form as sheer being, "the thing *is*, and it *is*, merely because it *is*... this pure *being*, or this simple immediacy, constitutes its *truth*". Hegel calls the various particulars which are at the core of sense-certainty – as well as the 'I' which is conscious of the particulars – the 'This'. This is because one's "consciousness, for its part, is in this certainty only as a pure 'I'; or I am in it only as a pure 'This', and the object similarly only as a pure 'This'" (Hegel 1977: 58–59).

As a result of the existence of all the different 'This'-es – for everything is a 'This', the 'I' as well as the object – 'sense-certainty' realises "by experience that its essence is neither in the object nor in the 'I', and that its immediacy is neither an immediacy of the one nor of the other; for in both, what I *mean* is rather something unessential, and the object and the 'I' are universals in which that 'Now' and 'Here' and 'I' which I *mean* do not have a continuing being, or are *not*" (Hegel 1977: 62).

For Hegel, language is a universal, not a particular, and hence it cannot express the particular. What it can express is the non-essential which is constituted as the *negativity* that is the ground of all mediation of the inner and outer world. A sign of a thing or a feeling is thus always already something the feeling or thing is *not*.

The appeal to the Hegelian form of *negativity* is implicit in the poetics of Tyutchev's poem *Silentium*. Negativity is emulated – or performed – on the level of content of the poem through all the negative injunctions: "Молчи!" ('be silent' which means 'do not speak'); "скрывайся" ('be secretive', which is 'do not reveal yourself'); "и тай" ('conceal', which is 'do not disclose'). The negativity is echoed by the negative connotations of the interrogative sentences: "Как сердцу высказать себя?" ('How can the heart express itself?' – the implied subtext being: 'It can't!'); "Другому как понять тебя?" ('How can an other understand you?' – the implied subtext being: 'An other cannot'); "Поймет ли он, чем ты живешь?" ('Will he comprehend the essence which sustains your life?' – the implied subtext being: 'He cannot').

Here Tyutchev touches on another chord in Hegel's phenomenology of the subject. Not only is language the medium which cannot transmit thoughts and inner experience; there is another element which the subject can never disclose – its essence. What this essence is in Hegel's world of unessential universals is disclosed in the following paragraph of the *Phenomenology of Spirit*, in which

the relationship of self-consciousness to the sensuous world and the essence of self-consciousness is discussed:

...self-consciousness is the reflection out of the being of the world of sense and perception, and is essentially the return from *otherness*. As self-consciousness, it is movement; but since what it distinguishes from itself is *only itself as* itself, the difference, as an otherness, is *immediately superseded* for it; the difference is *not*, and *it* [self-consciousness] is only the motionless tautology of: 'I am I'; but since for it the difference does not have the form of *being*, it is *not* self-consciousness. Hence otherness is for it in the form of a being, or as a *distinct moment*; but there is also for consciousness the unity of itself with this difference as a *second distinct moment*. With that first moment, *self-consciousness* is in the form of consciousness, and the whole expanse of the sensuous world is preserved for it, but at the same time only as connected with the second moment, the unity of self-consciousness with itself; and hence the sensuous world is for it an [enduring – Miller's interpolation] existence which, however, is only *appearance*, or a difference which, *in itself*, is no being [difference – Miller's interpolation]. This antithesis of its appearance and its truth has, however, for its essence only the truth, *viz.* the unity of self-consciousness with itself; this unity must become essential (*wesentlich*) to self-consciousness, i.e. self-consciousness is *Desire* in general. (Hegel 1977: 105)

Thus self-consciousness is a movement, but not in space. Instead, it is a "return from otherness" which is a movement in negativity, against which self-consciousness defines itself as *desire*. It is as difference with itself – which is not a difference in being (or in essence) but in negativity – that self-consciousness values its own unity; it is itself but only as that which is essential to it: its desire. This is the truth of self-consciousness. Thus truth does not reside in something that is separate from self-consciousness which, thanks to desire, experiences itself as a unity.

The dialectic of desire forms the subtext of Tyutchev's poem *Silentium*. The addressee of the poem is a Self who is admonished – as if it needed to be – to preserve its autonomy by concentrating on its "inner life", its "inner experience". This "inner" self is not defined in essences but in universals: "feelings", "dreams", "heart", "thought", "the world inside your soul", "the world of mysterious, enchanted thoughts". All these 'universals' are hard to define in terms of objects of the world. In fact, they are not objects of the world, but objects of the Self, of its *desire*. They are constituted, like the Self, through difference. Yet this difference is not being for the Self – hence "thoughts" and "feelings" are not identical with self-consciousness; they are *not* self-consciousness. They are the Self's "other" from which it returns, with questions: "How will the heart express itself?" These questions point beyond the obstacle of simple inexpressibility of thought. They indicate that the Self is *an Other*: it is its own thought configured as the repressed unconscious: "Know how to live within yourself". This is an impossible injunction from the point of view of the mimetic world. No Self can live within its own Self and 'know' this 'within'. The poem's philosophical ground transcends simple Romantic irony or Romantic 'doubling'. It is indicative of a deep-seated negativity which is the essence of the Self. This is the Hegelian ground of Tyutchev's poem.

However, irony is nevertheless at work in both Tyutchev's poem and Hegel's dialectic of meaning. Tyutchev attempts to express a reality, or a thought, which turns into its dialectical opposite – a lie – the moment it is expressed. Hegel asserts that the moment the 'This' is realised, it has been mediated by the 'I' as being the 'This' and is no longer immediate sense-certainty; therefore it is no longer the 'This'. It turns into its dialectical opposite or becomes that which it is *not*. This raises the question of whether there is any sense in Tyutchev's attempt to express his thought through a poem which states that "a thought, once uttered, is untrue". To reveal how Tyutchev's work can avoid what seems like an intrinsic contradiction and to understand how Hegel's *Phenomenology of Spirit* avoids becoming a nihilistic text describing the conditions of impossibility of a stable world of meanings, one must progress through Hegel's thought to his discussion of truth as it becomes manifest in the 'I' as a result of the formation of meaning as something *appropriated* by the "I".

This disparity which Hegel uncovered between the object, or the 'This', as it is experienced, and what one *means* when one refers to the experience of the object, leads Hegel to the conclusion that "it is just not possible for us ever to say, or express in words, a sensuous being that we *mean*" (Hegel 1977: 60). What then, if no expression of what we mean is possible, do the works of Hegel and Tyutchev achieve in their dealing with 'sense-certainty', the 'This' and the unutterable thought? Hegel resolves this matter by explaining how the dual nature of the 'This' – recalling that the 'This' involves both the consciousness experiencing the object and the object itself – means that the truth of sense-certainty is manifest not only in the experience of the object but also in the 'I' which is experiencing the object. Thus sense-certainty, which initially appears through the essential element of the object, can be transferred into its opposite element which was the initially unessential element of knowing. This may happen so long as the element maintains the qualities which keep it within the realm of sheer being and immediacy: namely being 'Here' and 'Now'. The knowing 'I' can therefore become the element in which sense-certainty resides:

...its truth [comes to lie] in the object as *my* object, or in its being *mine* (*Meinen*); it is, because *I* know it. Sense-certainty, then, though indeed expelled from the object, is not yet thereby overcome, but only driven back into the 'I'.

The force of its truth thus lies now in the 'I', in the immediacy of my *seeing, hearing*, and so on; the vanishing of the single Now and Here that we mean is prevented by the fact that *I* hold them fast. 'Now' is day because I see it; 'Here' is a tree for the same reason. (Hegel 1977: 61)

In this manner, the truth of sense-certainty comes about through the experience of the 'I'; it is the experience of meaning which anchors any kind of sense-certainty for the 'I'. Meaning is thus always something internalised. While the meaning of sense-certainty and the 'This' can still not be related outside of the 'I', with sense-certainty having been transferred into the knowing 'I', the 'I' can, and according to Hegel "must", "*point to* [the certainty]; for the truth of this

immediate relation is the truth of *this* ‘I’” (Hegel 1977: 63). Hence, according to Hegel’s dialectic, Tyutchev, as the knowing ‘I’, can “point to” a reality. Pursuant to the dialectic, in *Silentium* Tyutchev does not try to describe the reality of a ‘This’ or disclose a meaning *per se*. On the contrary, the poem has no meaning or non-meaning for its content. While not pre-empting the poetics of the Absurd, the poem’s content gestures towards it. What meaning there is consists of speech acts (as opposed to acts of speech): injunctions, commands and an interrogative text. These speech acts constitute the structure of meaning, not the linear content of a message which conveys meaning. The poem’s structure embodies meaning as a structure or a potentiality which exists before or beyond language: somewhere in the interstices of thought and emotions (in the unconscious), in the “soul”. Tyutchev’s lyrical “I”, which ‘translates’ this internal structure into voice and speech act, is thus the mediating context of meaning, through the experience of meaning as an internal phenomenon of thought.

The Symbolist Assimilation of Tyutchev’s Poetics

Tyutchev’s *Silentium* is the poem which shows most clearly Tyutchev’s philosophical roots and his consonance with Hegel’s phenomenology. It is therefore not surprising that it is the poem most quoted in the various Russian Symbolist manifestoes and works which establish and define the Symbolist poetics. It was the specifically phenomenological elements manifest in such poems as Tyutchev’s *Silentium* that interested the Symbolists and led to the recognition of Tyutchev as a precursor of the Symbolist movement. This was a movement which also alluded, directly and indirectly, to the German philosophical tradition. Tyutchev’s “ability to achieve the impossible, to express the inexpressible” and through his poetry “conjure... the most contradictory insights and desires in majestic harmonies”, which allowed an individualised impression of a sensation to be conjured in the reader’s own mind, is recognised by Avril Pyman as being that which positioned Tyutchev as a predecessor of the Symbolists (Pyman 1994: 10). The major philosophical platform of the Symbolists was constituted by the belief in symbols: “symbols should arise naturally and involuntarily from the depths of reality... words only define and limit, whereas symbols express the unlimited aspect of thought” (Dmitry Merezhkovsky cited in Pyman 1994: 9). It is clear that the concept of ‘symbols’ is used here is a metaphor and an umbrella term. From the study of Symbolist poetry, it is possible to infer that the stylistic element of vagueness or mysticism was constitutive of the metaphor “symbol” and that this term was in turn a metaphor for the structure of meaning. It is not a referential meaning which is *meant*, but a symbolic meaning mediated by or through the “symbol”: what this symbolic meaning evokes is the complicity of the unconscious contents of thought in all creativity – the creativity of poetry, writing or meaning construction. The Symbolists “accepted [Tyutchev’s] precepts and tried to approach the perfection of his images” (Pyman 1994: 10). The ‘perfection’ of Tyutchev’s image can be inferred from *Silentium*: it

consists of the absence of image (or referential) meaning, constituted by a negativity which is meaning as a universal, manifested as an open-ended structure or an 'open text'. Such an open text admits of as many particular meanings as there are particular recipients – readers of the poem. Images constructed in Symbolist poetry, which do not express thought or experience, but which – when employed as symbols – build up the context of the experience, leave sense-certainty of the object to 'appear' in the reader's own mind in an individual manner. This process of perception and communication of meaning was called *theurgy* in the Symbolist manifestoes: it was close to a mystic communion of minds.

It is evident that for Tyutchev and, later, for the Symbolists, the use of symbols became a means by which to evade the exposure and subsequent corruption of the 'pure' experience of thought or the unconscious as a universal 'This' – or the pure being of signs. Using symbols, without the 'corruption' of referential meaning, Tyutchev could point towards – and attempt to simulate – an experience of meaning which would amount to sense-certainty for his reader, a phenomenon which was to be described in the decades to come by the Symbolists. In the early Symbolist manifesto '*O prichinarkh upadka i o novykh techeniakh sovremennoi russkoi literatury*' ('*On the reasons for the decline and on the new trends in contemporary Russian literature*'), Dmitry Merezhkovsky advocates the new artistic techniques used in Symbolism as a means by which to explore "the dark ocean lying beyond the limits of our knowledge" and to "search for the... inexpressible, the dark, the subconscious" (Merezhkovsky cited in Pyman 1994: 8). Merezhkovsky's interest in experience which lies outside the bounds of conscious knowledge echoes Hegel's interest in the "truth" which lies outside the bounds of sense-certainty as "the richest kind of knowledge, indeed a knowledge of infinite wealth for which no bounds can be found" (Hegel 1977: 58). For Hegel's dialectic of "truth" (as opposed to "knowledge") knows only the pure being of the "This" and the "Now". This pure being is thought. The thought of Hegel's phenomenologist is not conscious thought as we know it – it is a realm which is the laboratory of consciousness. In this 'hidden', subterranean laboratory (which Freudian psychoanalysis was to call the realm of repression), the "I" constructs "meaning" as something of its "own", something proper to it alone. Hegel does not call this laboratory by a name, nor does he speak about the unconscious in his *Phenomenology*. He does not need to: all of the 'movements' of self-consciousness described in it belong to the realm of the unconscious – Husserl would say, the realm of the phenomenological reduction. The Symbolists, however, do have a name for this realm: they call it the "dark ocean" of "the inexpressible... the subconscious". In modern psychoanalytic theory (which is born at the same time as the Russian and European Symbolism), this "dark ocean" is called the (Freudian) *unconscious*.

For Merezhkovsky, this realm which existed beyond the Kantian "pure reason" was only accessible through symbols which arose involuntarily and naturally from the depths of inner experience which is coeval with the unconscious. Symbols are thus a vehicle for the experience of the unlimited aspect of thought, which could only be limited by words. While Merezhkovsky does not use Hegelian

terminology (he was familiar with Hegel but assimilated Tyutchev's phenomenology of representation rather than Hegel's), a Hegelian reading of Merezhkovsky's Symbolist manifesto is possible and indeed necessary.

While many Symbolist themes can be traced back to earlier European movements such as German Idealism and Romanticism, Symbolism is not a backward-looking, epigonal cultural phenomenon. According to Merezhkovsky, it is "an unforgivable error to think that [these new art forms and Symbolism in particular] is some sort of a yesterday's invention of [an international] fashion. It is a return to the old, the eternal, the immortal" (Pyman 1994: 8). In his manifesto, Merezhkovsky specifies the 'return' to Russian texts – in particular Tyutchev's *Silentium* – as grounding for the new artistic model of expression in Russian poetry. Merezhkovsky quotes the famous line "a thought, once uttered, is untrue" before converting it into his poetics, which he summarises as follows:

В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. (Merezhkovsky 1893)

[In poetry it is not that which is spoken which conveys beauty, beauty is found rather though the poem's symbolic allusions. This symbolic means of conveying beauty acts upon the heart in a manner more powerful than can be achieved through words. – Translated by C. Smoley]

Tyutchev and Second Generation Symbolism

Symbolism was by no means a unified movement. The Symbolist movement that Merezhkovsky sought to outline in his early manifesto continued to evolve, and in the first decade of the twentieth century there came a second generation of Symbolists, once again with new visions and ideas of the world, informed by the increasingly tumultuous Russian cultural scene. With all of its complexities it would be a disservice to Symbolism – as it would be to the majority of intellectual and artistic movements – to make sweeping generalisations and oversimplifications about the movement's aims and philosophical heritage. However, it is possible to observe certain continuity between the first and the second generation of Russian Symbolists, especially if one focuses on the poetry of Viacheslav Ivanov, which demonstrates that Tyutchev's phenomenology maintained an essential position in the Symbolist movement.

Viacheslav I. Ivanov, considered not only a "preeminent thinker of Russia's Symbolist movement", but also one of the "seminal figures of Russian intellectual history", frequently makes reference to Tyutchev in his essays (Ivanov 2000: vii). Ivanov identified Tyutchev as being "the true forefather of our true Symbolism" and the first to develop a "consistently applied method" in his poetry which was based on symbolic allusion rather than direct expression – that is, based on phenomenological perspective rather than an attempt to express facts – a method which was to form the foundations of the Russian Symbolist poetics (Ivanov 2000: 37, 43).

In the same line which was made a Symbolist slogan by Merezhkovsky – that is, “a thought, once uttered, is untrue” – Ivanov identifies the “very root of... Symbolism” (Ivanov 2000: 36). Thus Ivanov indirectly identifies the phenomenological aspect of Tyutchev's poetry as being that which makes Tyutchev's poetic ‘method’ so pivotal to Symbolism. While he does not directly acknowledge the origin of Tyutchev's phenomenology – that is, Hegelian phenomenology – Ivanov does in effect paraphrase Hegel's call for the ‘I’ to *point towards meaning or truth*, identifying how this principle is embedded in Tyutchev's poetic method. Ivanov states that Tyutchev's poetry “does not so much *communicate* directly to his listeners his inner world of ‘mysteriously magic thoughts’, as it brings them [his listeners] to *participate* through signification in its own fundamental mysteries” (Ivanov 2000: 36). Ivanov, like Merezhkovsky, identifies Tyutchev's phenomenological poetics as being the context which positions him as a key predecessor of Russian Symbolism, which is directly concerned with the exploration of the inner realm of meaning (thought, the unconscious) which lay out of reach of the empirical.

While both of these Russian Symbolist poets, theorising about Russian Symbolism, accept Tyutchev's precepts, believing that through the use of his phenomenological poetics Symbolism could achieve its aim, “expressing the inexpressible” and “conjuring... the most contradictory insights and desires in majestic harmonies” (Pyman 1994: 10), Ivanov distances himself from Merezhkovsky's appropriation of Tyutchev's poetics in his two papers, *The Testaments of Symbolism* and *Poet i chern* (*The poet and the mob*). Ivanov saw in Tyutchev's poetry an additional element which became the focus in Ivanov's understanding of Tyutchev's relevance to Symbolism, that element being Tyutchev's “positive acceptance of loneliness” (Pyman 1994: 187). According to *The poet and the mob* – an exegesis on a Pushkin poem of the same name – in “modern times” there had formed a division “between the rhapsody and the crowd, the protagonist and the dithyramb and the chorus, which are unthinkable in division” (Pyman 1994: 187). The isolation of the poet from the people (the ‘mob’) resulted in the loss of “the language of the gods”, the loss of myth, and of the myth-making capacity in which the spiritual affirmation of the people's identity and culture reside. The people's isolation from their poet and from poetic language could only be reversed by the process captured in the call: “идем тропой символа к мифу” [let us walk the path of symbol [back] towards myth – translated by C. Smoley] (Ivanov 1904). It was therefore the duty of the Poet to maintain his art, accepting his loneliness for the time being, and await the return of the people whom he would lead back into “celebrations of the mysteries of a shared cult” (Pyman 1994: 186). Ivanov saw Tyutchev as the poet and the use of symbols in Tyutchev's poetry as the means back to myth, community and insight. Pyman puts this succinctly:

In Tyutchev's poetry, in his positive acceptance of loneliness, Ivanov heard the first stirrings ‘of the ineffable (neskazannaia) music of the spirit’. With the knowledge that the ‘spoken thought’ has become a lie came the conscious awareness that the word (*any* word) is ‘no more than sign, no more than hint, no more than symbol’; yet, precisely here lies the way

back from isolation to community. This way leads through traditional symbols ‘implanted from the beginning by the people in the souls of its singers, but capable of expressing new insights precisely because they spring from the eternal forms’. (Pyman 1994: 187)

The Symbolist movement is for Ivanov an art form which allowed the (Russian) people a way back “from isolation to community”, by means of insights springing from eternal forms which are shared through such a means as Tyutchev’s poetic language. When we recall that Tyutchev’s poetic language is grounded in Hegel’s phenomenology, and transposes the dialectic of meaning into poetic imagery, then the “truth” of Tyutchev, according to Ivanov, leads to a “universally significant reality outside of the individual and above the individual”, such as myth or, to use the symbolic and embellished language of the Symbolists themselves, to the mysteries of the shared cult (Ivanov 2000: 33).

The focal point for Ivanov’s Symbolism however has shifted; it is no longer Tyutchev’s ability to “to express the inexpressible” and “conjure... the most contradictory insights and desires in majestic harmonies” which Ivanov seeks to assimilate in his own work (Pyman 1994: 10). Ivanov specifies rather that a key purpose of Symbolism is to achieve “a real connection that brings isolated consciousnesses together into a living unity” (Ivanov 2000: 33).

This shift raises the question of what significance Tyutchev’s assimilation of Hegel’s phenomenology could maintain in the later stages of the Symbolist movement. The importance of the philosophical inheritance which Symbolism received from the German Idealists seems to be undermined almost entirely by Ivanov’s claim, according to which:

...[a] close study of our “symbolic school” will demonstrate that [any Western] influence was ultimately superficial, and that its borrowing and imitation was youthfully rash and, in essence, fruitless. It will also show that all that is genuine and vital in Russian poetry of the last one and a half decades is deeply rooted in native soil. (Ivanov 2000: 43)

The significance of Tyutchev’s – and indeed ultimately the Symbolist’s – assimilation of Hegel’s phenomenology lies precisely in the fact that it was the assimilation of a method of representation, and not a German artistic influence *per se*. This allowed phenomenology as a model of meaning and representation to be incorporated into Russian art while still allowing the content of the art to remain ‘deeply rooted’ in native Russian soil. Ivanov himself agreed that pivotal to “any evaluation of Russian ‘Symbolism’” was a *correct* understanding of “both the international nature of the Symbolist literary phenomenon” and the impact of the West upon Russian poets (Ivanov 2000: 43). While Ivanov stressed the embedded, genuine ‘Russianness’ inherent in the work of Russian Symbolists, he did not deny or oppose the universal relevance of such a phenomenon as Symbolism. Accordingly, a *correct* understanding of Tyutchev’s assimilation of Hegel’s phenomenological method of theorising meaning and truth maintains pivotal importance for an audience looking to develop insight into not only Tyutchev’s poetry, but that of the Russian Symbolists.

References

- Dewey 2010: John Dewey, *Mirror of the Soul: A Life of the Poet Fyoder Tyutchev*, Shaftesbury: Brimstone Press.
- Hegel 1977: G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press.
- Ivanov 1904: Viacheslav Ivanov, *Поэт и чернь*, Moscow: Vesy.
- Ivanov 2000: Viacheslav Ivanov, *Selected Essays: Viacheslav Ivanov*, ed. M. Wachtel, trans. Robert Bird, Evanston: Northwest University Press.
- Merezhkovsky 1893: Dmitry Merezhkovsky, "Nachala novogo idealizma v proizvedeniyah Turgeneva, Goncharova, Dostoevskogo i L. Tolstogo", in: *O prichinakh upadka i o novykh techeniakh sovremennoi russkoi literatury*, Saint Petersburg.
- Pyman 1994: Avril Pyman, *A History of Russian Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rockmore 1997: Tom Rockmore, *Cognition: An Introduction to Hegel's Phenomenology of Spirit*, Berkeley: University of California Press.
- Tyutchev 2008: Fyoder Tyutchev, "Silentium", in: *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry*, eds. Brian Boyd and Stanislav Shvabrin, trans. Vladimir Nabokov, Orlando: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.

Кристин Смоли

ТРАНСКУЛТУРАЛНО ИЗМЕШТАЊЕ ПОДТЕКСТА У ТЈУТЧЕВЉЕВОЈ ПОЕЗИЈИ

Резиме

У раду се анализира поетски опус Фјодора Тјутчева, посебно песма *Silentium*, кроз коју се уводи филозофија језика Ф. Хегела као теоријски контекст у коме се може ишчитати Тјутчевљева поетика. У аналитичи *мишљења* (Meinen), која се код Хегела изграђује на основу примера значења „Овог“ (Dieses), развија се аргумент о значају поезије Тјутчева као модел поетике за цео будући руски модернизам. Овај аргумент се заснива и на исказима у поетским манифестима руског симболизма Димитрија Мерешковског и Вјачеслава Иванова. Песма *Silentium* анализира се кроз појам раздвојености између субјекта самосазнања и његовог објекта, као и помоћу спознаје границе језика кроз који је немогуће у потпуности изразити богатство мисли. На крају се своди биланс о томе како субјект може сам себе да представља кроз језик.

Jessica DURHAM
(Monash University, Melbourne)

THE DECONSTRUCTION OF LOGOCENTRISM IN *ALICE IN WONDERLAND*

Abstract: I argue that Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* may be read as a satire of logocentric thought. This analysis focuses on three excerpts from Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865) and its sequel *Through the Looking-Glass* (1871), with a particular focus on the nonsense poem "Jabberwocky", read through Jacques Derrida's theorizing of *différance* and G. W. F. Hegel's insights into the relationality of meaning. Among the central questions posed are the following: Why do we as readers understand "Jabberwocky" despite its nonsense neologisms? What does this suggest about the role of linguistic structures in the creation of meaning? How do the absurd interpretations offered by the character Humpty Dumpty satirize the practice of logocentric literary criticism?

Key Words: Lewis Carroll, *Jabberwocky*, satire, logocentrism, dialectic, signification, *différance*, nonsense literature

I argue that Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* may be read as a satire of logocentric thought. In this essay I apply Jacques Derrida's theorizing of *différance* and G. W. F. Hegel's insights into the relational structure of meaning in a reading of excerpts from Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* (1865) and its sequel *Through the Looking-Glass* (1871), with a particular focus on the nonsense poem "Jabberwocky".

Charles Lutwidge Dodson, who published under the pseudonym of Lewis Carroll, was a mathematician and logician who taught at Oxford for much of his life. *Through the Looking-Glass* was published in 1871 as a sequel to *Alice in Wonderland*. The sequel contains the nonsense poem "Jabberwocky", which is one of the most famous nonsense-poems in English literature. I begin with a reading of an early scene from *Alice in Wonderland* which I argue exemplifies the relational structure of subjectivity, first theorised in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. I then apply a selection of insights from the work of Derrida and Hegel to the opening scenes of *Through the Looking-Glass*. I examine the way

“Jabberwocky” supports Derrida’s theorizing of meaning as the product of difference. Finally, I conclude with a reading of the character Humpty Dumpty as a satire of logocentric literary criticism.

I will begin with a definition of logocentrism. Derrida critiques what he calls the logocentrism in the systems and methods of knowledge production in the Western tradition, including philosophy and critical theory. Logocentrism relies on presence, a term for the various centers around which our knowledge systems have been built: an origin, center, truth, certainty, identity, essence, a stable point, a fixed point, a foundation (Culler 2007: 92). ‘Transcendental signified’ is Derrida’s term for this central element that does not change when its system does, that is itself the reference that grounds these systems (Derrida 1978: 280). Derrida states:

The center also closes off the play which it opens up and makes possible. As center, it is the point at which the substitution of contents, elements, of terms is no longer possible. At the center, the permutation of the transformation of elements (which may of course be structures enclosed within a structure) is forbidden. (Derrida 1978: 279)

The other elements of a system can be substituted or altered, yet the center remains: this is the way in which logocentric systems of knowledge operate. Previous knowledge systems produced ontologies, taxonomies, and hierarchies. Each system was intended to solve the problems emerging in the previous systems by producing better, more inclusive taxonomies, and new sets of more useful hierarchies. Derrida comments:

The entire history of the concept of structure, before the rupture of which we are speaking, must be thought of as a series of substitutions of center for center, as a linked chain of determinations of the center. Successively, and in a regulated fashion, the center receives different forms or names. The history of metaphysics, like the history of the West, is the history of these metaphors and metonymies. Its matrix... is the determination of Being as *presence* in all senses of this word. (Derrida 1978: 279, emphasis in the original)

The history of literary theory exemplifies this. The contemporary study of literature has its origins in the study (exegesis) of Biblical texts to determine their meaning. Prior to the twentieth century, the primary methods of textual analysis were by reference to the author’s biography or the historical conditions of the author’s society (Rivkin and Ryan 2004: 3). With the rise of Russian formalist literary theory and New Criticism in the early twentieth century, meaning was thought to be best determined through a close-reading of the language of the text alone (Rivkin and Ryan 2004: 6). In each of these systems we find emerging a desire to fix the meaning of a text, to quell its alarmingly infinite readings, to find the definitive reading with reference to the stability of an authority, successively: God, the author’s life, or linguistic devices.

Among the great insights of deconstruction, and poststructuralism, is the idea that discourse produces the effects it apparently describes. What this means is that the way we frame a question, an issue, or a body of knowledge – the exclusions we perform in order to constitute that body of knowledge – create the knowledge

that is contained, the knowledge we have ostensibly “found.” Previous thought systems did not acknowledge this. Exclusions and acts of framing were performed, then denied. Exclusions were made blindly, without a corresponding self-critical function. Insides and outsides were created, both of whose objects these systems would comprise, and which were privileged within their hierarchies. It was then argued that what remained inside had the prediscursive features of a logocentric center: truth, origin, reality, stability, and so on. Deconstruction as a method is a critique of these kinds of systems for the production of knowledge.

The constant themes in *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* are substitution, instability, and the insufficiency of language – which are among the characteristic concerns of poststructuralist thought. In *Alice in Wonderland*, one of Alice’s initial and ongoing problems is that her identity erodes; she is no longer sure who she is. Early in the plot of *Alice in Wonderland*, Alice has changed size so many times that she begins to worry that she might be another child she knows. She argues that she is not Ada, because Ada has curly hair but Alice does not (Carroll 2009: 18). She then worries she might be Mabel, and is concerned as Mabel is a rather incompetent student. Alice tries to recite her school-knowledge – as she does many times in *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* – in order to ground herself with reference to texts. She states:

Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is – oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication-Table doesn’t signify: let’s try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome – no, *that’s* all wrong, I’m certain! I must have been changed for Mabel! I’ll try and say “*How doth the little—*” (Carroll 2009: 19, emphasis in the original)

Alice tries to recite a pedagogical rhyme, popular in nineteenth-century England, which begins: “How doth the little busy Bee...” (Hunt 2009: 259). However, when Alice speaks this rhyme to prove her identity, it emerges as “How doth the little crocodile” (Carroll 2009: 19). Alice’s statement that the different kinds of disciplinary knowledge through which she tries to ground herself do not *signify*, can be understood in the context of the general problems of signification: the failure of knowledge in Alice’s school room is central to the critique of logocentrism formed by Carroll’s text. Alice constantly tries to halt the exhausting, infinite substitution and instability surrounding her. She tries to ground herself with reference to texts. What she discovers, however, is that the text she is trying to use already contains substitution; crocodile in place of busy bee.

Alice is an artless or *ingénue* character through whom the text is focalized. What her ignorance facilitates is an ironic distance between her own knowledge and the satirical features of the text, which is a structural irony formed in the space between the levels of character and abstract author. Alice’s artlessness allows a space for acts of interpretation. Thus while Alice is frustrated to find substitution in texts but cannot account for this phenomenon, the interpretive space opened up by her naïveté allows the reader a reflection upon substitution as the nature of texts, signs, and meaning.

Alice fears her inessential identity, that she might be Mabel. Alice's failure to confirm her essential identity allows the reader a knowledge of her place in a relational system. A logocentric system uses its center, its logos, whatever that may be, in a particular system, and then grounds itself with reference to the logos, creating hierarchies and taxonomies. It splits things into A and B, and sees them as stable and distinct. In contrast, a relational system has no center. It recognizes that all distinctions are provisional, which is why taxonomies and hierarchies are impossible. Instead of A and B, a relational system sees A and not-A. Hegel's *Phenomenology of Spirit* (1807) includes the chapter "Lordship and Bondage," sometimes referred to as the "Master-Slave" dialectic, in which Hegel argues that "self-consciousness... exists only in being acknowledged", that the self requires recognition by another self (Hegel 1977: 111). Subjectivity and identity are therefore relational, not essential, and Hegel's theorizing of (what succeeding theorists would term) the relational structure of subjectivity is foundational to the later traditions of psychoanalytic and structuralist theory. When Alice defines herself through negativity – not-Ada – she comes to embody the principle of the Hegelian relational structure of subjectivity.

The opening scenes of the sequel *Through the Looking-Glass* may also be read as an expression of the problem inherent in signification. The text begins with Alice sitting in a lounge-room containing a large fireplace with a mirror on the mantel. Alice begins to describe to her cat the looking-glass room, that is, the room reflected in the mirror. She can see all of the room reflected except the fireplace, as the mirror sits on top of it. Alice speculates as to whether the looking-glass room *has* a fire, because it is the only part of the room denied to her in the reflection. We are reminded of our burning desire as spectators to know the contents of the painter's easel in Velasquez's *Las Meninas*. Overcome with curiosity, Alice climbs onto the mantelpiece to find she can slide right through the surface of the mirror to the room beyond. Everything there is the same, but reversed. Alice picks up a book whose lettering she cannot read. She says to herself: "It's all in some language I don't know" (Carroll 2009: 133). Alice remembers she is in the looking-glass room, thus it is a looking-glass book; the words are backwards. They look like so:

*JABBERMOCKY
'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Alice holds the looking-glass book up to the mirror, at which point the book becomes legible to her, and to Carroll's reader. This may be read as a metaphor

for signification: for language to have meaning, it must be already a reflection of a reflection, a representation of a representation. This moment may be illuminated through an application of Derrida's notion of *différance* as deferral in time. In mobilizing the semantic ambiguity of *différer*, to differ and to defer, Derrida states that meaning takes place within a system of difference, and is deferred in time (Culler 2007: 97). He is countering the idea that if only we find the right language or the right tool, if only we trace signs of signs back, we will find something that refers to nothing before itself, that is itself an origin. No text can have meaning only in the present, since if a text has meaning, if we understand it, it is already intertextual – it already looks back to the past, to another text. In the looking-glass book we find an expression of these features of signification. Holding the book up to the mirror, Alice proceeds to read the text of "Jabberwocky":

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

"And, has thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe. (Carroll 2009: 134–136)

The prose text returns with Alice's reflections:

"It seems very pretty," she said when she had finished it, "but it's *rather* hard to understand!" (You see she didn't like to confess, even to herself, that she couldn't make it out at all.) "Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don't exactly know what they are! However, *somebody* killed *something*: that's clear, at any rate—" (Carroll 2009: 136, emphasis in the original)

"Jabberwocky" is populated by neologisms, which means there are no denotations and no definitions for these words. Alice is right: somehow we understand what has happened, and how it is being reported. How does this poem have meaning when it has no definitions? Consider the distinction in English literature between nonsense and gibberish. Nonsense maintains at least some of the existing systems of difference in English, gibberish does not. With a system of difference we already understand; gibberish cannot be understood, it is meaningless. One can *bend* the rules of syntax, of difference, but one cannot *break* them if intending to be understood. We understand "Jabberwocky" because it adheres to English linguistic norms. It obeys the rules of English syntax, which is a syntagmatic structural relation involving combination. These neologisms obey the rules of English morphology and word-classes – they resemble sets of words we already know – which is a paradigmatic structural relation involving selection. The poem cites the conventions of the heroic epic genre of poetry, which is why the original title is so interesting: the first verse of "Jabberwocky" was previously published in 1855 titled "Stanza of Anglo-Saxon Poetry" (Hunt 2009: 276). Nonsense literature retains structures of meaning while emptying out denotation. For example, *gyre* and *gimble* function as we expect verbs to, and they are located in English syntax where we expect verbs to be placed. In this case they are actions performed by the plural subject *slithy toves*, and which are succeeded by the locational adjunct *in the wabe*. Although we cannot say what these verbs *are*, we can say what they *do* – this is a relational structure at work.

The use of neologisms in "Jabberwocky," and the fact that we understand this poem in certain ways, undermines the logocentric notion that the irreplaceable, essential part of a sign is the signified (meaning). The relationship between signifier and signified may be understood through an application of Hegel's theorizing in "Lordship and Bondage." Indeed, Hegel's theorizing of the dialectic may be seen to be a philosophical influence upon and precursor to the method of deconstruction practiced by Derrida, as well as poststructuralist thought more widely. Hegel explores as metaphor the positions of master and slave. He begins with the notion that the master is distinct from the slave and oppresses him; then Hegel inverts this, arguing that the slave, by virtue of work, becomes more essential than the master. The slave thus acquires power over the master. This is because the slave does not need the master, nor the oppression; but to *be* master, the master requires the slave's oppression and the slave's work, as well as the slave's recognition of his mastery. In this way, the master needs something from the slave; it is a form of power the slave has over the master (Hegel 1977: 115–119). One finds a parallel

between Hegel's dialectic and the method of deconstruction. Deconstruction as a method involves proving that the subordinated, excluded secondary term of a binary relation within logocentric thought actually *creates* the primary term. Judith Butler refers to this as the constitutive outside (Butler 2011: x, xvii). There is no longer an "ontological thereness" (Butler 2011: xvii) an outside that is stable; there is only the outside that actually *constitutes* the inside of these structures. Hegel's dialectic in "Lordship and Bondage" establishes the principle that meaning is relational, and can be taken to ground Derrida's arguments about supplementarity. In "Structure, Sign and Play," Derrida deconstructs the signifier/signified binary, stating: "The *overabundance* of the signifier, its *supplementary* character, is thus the result of a finitude, that is to say, the result of a lack which must be supplemented" (Derrida 1978: 290). Derrida was writing against logocentric thought which considered signifiers to be replaceable, imperfect substitutions standing in for the signified. Jonathan Culler delineates this logocentrism within the philosophical tradition:

The ideal would be to contemplate thought directly. Since this cannot be, language should be as transparent as possible. The threat of nontransparency is the danger that, instead of permitting direct contemplation of thought, linguistic signs might arrest the gaze and, by interposing their material form, affect or infect the thought. Worse still, philosophical thinking, which should lie beyond the contingencies of language and expression, might be affected by the forms of the signifiers of a language, which suggest, for example, a connection between the desire to write and getting it right. (Culler 2007: 91)

Logocentric thought maintains that, even though our languages may be partial, relational and imperfect, there are signifieds that are not. That there is something that cannot be substituted, that is present to itself, an origin or essence, and if only we find the right language, the right tool, we can access it. For example, in the tradition of Bible scholarship from which literary studies emerged, God's meaning was considered the centring reference and our partial understandings can move closer and closer towards it.

Signifiers have been considered the imperfect, replaceable, expendable device through which we access signifieds; the signified is the stability ensuring the replaceability of the signifier. The fallacy of logocentrism is the assumption that if only we could get rid of this problematic medium, or perfect it, we could have immediate – unmediated – access to meaning. Derrida's deconstruction of the signifier/signified binary involved demonstrating that the signified *requires* the subordination of the signifier in order to retain its status in logocentric thought as the complete, original, stable, grounding part of the relation. The signified's possessing these qualities is facilitated only by the subordination of the signifier as the derivative, imperfect, mediated, partial, replaceable addition. However, according to this dialectic – so poststructuralism's critique of logocentrism – if the signifier is considered parasitic on the signified or becomes its expendable addition, then its being posited as the partiality actually has the reverse effect: the signifier comes to *constitute* the signified as the whole, without which the signified cannot signify.

Logocentric thought sought to describe that which comprises the world; poststructuralism argues contrapuntally that discourse actually *produces* the phenomena it has ostensibly found. There are no essential qualities to a signified. Instead we have only the multitude of its signifiers, and the signifiers we circulate do not merely *describe* their signifieds; they *constitute* them, creating them. The signified is not something external to language that may be reached only through the impure medium of language; instead it is the sum of all our acts of reaching into the world through language. These characteristics of signification are exemplified in “Jabberwocky.” We recognize word-classes in “Jabberwocky” because they fit our expectations of what each class should do. We recognize the conventions of the heroic epic genre, and so we know what has happened. Despite the fact that no definition exists for any of these neologisms, by the end of the poem we still know what was slain, and where, and how it was reported. What nonsense literature like “Jabberwocky” reveals is that meaning in language is the product of difference. It demonstrates that, contrary to logocentric thought, the irreplaceable part of the sign is *not* the signified; it is the structure. It is difference itself that is the minimal requirement for meaning.

I have argued that the opening scenes of *Through the Looking-Glass* and the nonsense poem “Jabberwocky” may be seen to demonstrate the relational structure of meaning. Meaning emerges through *différance* – difference and deferral – in contradiction to the claims of logocentric thought. This can be patently illustrated through an examination of the character Humpty Dumpty. Carroll worked at Oxford most of his life, and was already a published author by the time *Through the Looking-Glass* was released, which means he was familiar with contemporary literary debates. Thus the character of Humpty-Dumpty may be read as a satirical critique of logocentric literary criticism.

Alice meets Humpty Dumpty in *Through the Looking-Glass*. He is an anthropomorphic egg-man, sitting precariously upon a very thin wall. He is pedantically literal in speech, and insists that everything he says has *exactly* the meaning he intends. Alice introduces herself:

“My *name* is Alice, but—”

“It’s a stupid name enough!” Humpty Dumpty interrupted impatiently.

“What does it mean?”

“*Must* a name mean something?” Alice asked doubtfully.

“Of course it must,” Humpty Dumpty said with a short laugh: “*my* name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.” (Carroll 2009: 186, emphasis in the original)

Alice asks Humpty to explain “Jabberwocky” to her:

“You seem very clever at explaining words, Sir,” said Alice.

“Would you kindly tell me the meaning of the poem called ‘Jabberwocky?’”

“Let’s hear it,” said Humpty Dumpty. “I can explain all the poems that ever were invented – and a good many that haven’t been invented just yet.” (Carroll 2009: 191)

Humpty Dumpty as literary critic performs an interpretive reading of “Jabberwocky.” There are, in fact, definitions offered in *Through the Looking-Glass* for some of the portmanteau and nonsense words in “Jabberwocky,” in the reading Humpty provides. Consider:

“Well, ‘*toves*’ are something like badgers – they’re something like lizards – and they’re something like corkscrews.”

“They must be very curious-looking creatures.”

“They are that,” said Humpty Dumpty: “also they make their nests under sun-dials – also they live on cheese.” (Carroll 2009: 193, emphasis in the original)

It is fitting that Humpty’s explanations are even more confusing than the poem, because literary criticism does not simplify the meanings of a text, nor should it – it expands them. No reading can be definitive because a reading is, after all, only another text. Humpty’s assertion that a name *must* mean something exemplifies the privileging of the signified as the arbiter of meaning in logocentric thought. In his self-assured confidence in his ability to produce the definitive reading of a text, we find emerging a satire on literary logocentrism. Humpty Dumpty and Alice converse:

“I don’t know what you mean by ‘glory,’” Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. “Of course you don’t – till I tell you. I meant ‘there’s a nice knock-down argument for you!’”

“But ‘glory’ doesn’t mean ‘a nice knock-down argument,’” Alice objected.

“When *I* use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean – neither more nor less.”

“The question is,” said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.”

“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master – that’s all.” (Carroll 2009: 190, emphasis in the original)

Humpty’s use of *master* is an immediately obvious intertextual allusion to Hegel’s “Master-Slave” dialectic. Humpty Dumpty is right – the question is, which is to be master: signifier or signified? Word or meaning? Hegel’s dialectic may be read as a metaphor for the tension between signifier and signified in the production of meaning; one of Derrida’s great insights was to deconstruct the logocentric privileging of signified over signifier. The master requires the slave’s labour and oppression; the slave thereby constitutes the master just as the signifier constitutes the signified. Humpty’s statement also suggests the larger question: which is to be master, subject or language? Just like master and slave, language use and subjectivity do not precede each other; they are mutually constitutive (Butler 1997: 33).

Alice and Humpty’s exchange may be read as a critique of the logocentric desire for *mastery*. American scholar Donna Haraway has stated that there is an idea maintained throughout the history of Western thought: that if only we could stand in the right position, we could have full knowledge of a system, that it would reveal itself to us, in what Haraway calls the “cyclopean, self-satiated eye of the master subject” (Haraway 1988: 586). This is the belief in the possibility of mastery.

This belief is critiqued by Haraway, and by Derrida in his explanation of the myth of the engineer. Bricoleur and engineer are two terms Derrida cites from the work of Lévi-Strauss. The bricoleur uses parts of existing systems, puts them together in whichever combination works for their purposes, discarding them if necessary. The engineer, by contrast, creates the totality of a system. Derrida's argument is that in the production of meaning, in knowledge systems, the engineer is a myth made by bricoleurs, and we are *all* bricoleurs (Derrida 1978: 285).

It is important to note that deconstruction does not argue that logocentric systems of total knowledge and their engineer-creators existed and sufficed, only to recently fail and be overthrown. The critiques made within deconstruction are retroactive; we were *always* in systems of difference instead of logocentrism, we were always bricoleurs, but we wished to be engineers. We as subjects want to ground ourselves with reference to something. We have a desire to fix meaning, to find one meaning and have it remain stable. So in the systems of knowledge in Western culture, the center that could not be substituted was successively God, truth, reason, origin. We kept recreating logocentric systems, what Derrida calls "a series of substitutions of center for center" (Derrida 1978: 279) as each proved insufficient. It is a characteristic of Western knowledge systems that we seek mastery, and we thought we could achieve it. Thus the master-engineer of knowledge systems was not a possibility that is no longer feasible; it is a myth towards which we bricoleurs strove.

Yet not all systems involve binaries, taxonomies, categorizations. We do not have to use these tools; we can produce knowledge in other ways. What is an alternative to a logocentric system? A system which is relational, a system of differences, with no origins, no center, no essence; that is radically fluid and unstable, provisional, ironic and paradoxical without considering these qualities to be flaws. A body of self-critiquing, intertextual, partial knowledges. These are the features of poststructuralist thought.

In this paper I have applied Hegel's theorizing of the relational structure of the self to Alice's struggle to ground her identity with reference to texts. Through an analysis of the nonsense poem "Jabberwocky," I have asserted that meaning in language is the product of difference, and that contrary to logocentric thought the minimal requirement for meaning in the sign is not the signified, but the structure. Finally, I have examined the character Humpty Dumpty as an expression of logocentric literary criticism. Together, this is how *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* may be read as satirical critiques of what Derrida calls Western metaphysics.

References

- Butler 1997: Judith Butler, "On Linguistic Vulnerability", in: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1–41.
- Butler 2011: Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.

- Carroll 2009: Lewis Carroll, *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Oxford: Oxford University Press.
- Culler 2007: Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press.
- Derrida 1978: Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", in: *Writing and Difference*, translated by Alan Bass, London: Routledge, 278–293.
- Haraway 1988: Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, no. 3, 575–599.
- Hegel 1977: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Lordship and Bondage", in: *Phenomenology of Spirit*, translated by A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 111–119.
- Hunt 2009: Peter Hunt, Explanatory notes to *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Oxford: Oxford University Press.
- Rivkin and Ryan 2004: Julie Rivkin and Michael Ryan (eds), *Literary Theory: An Anthology*, Malden: Blackwell.

Цесика Дурхам

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ЛОГОЦЕНТРИЗМА У АЛИСИ У ЗЕМЉИ ЧУДА

Резиме

Рад се концентрише на анализу три одломка из књиге Луиса Керола *Алиса у земљи чуда* (1865) и њеног наставка у књизи *Кроз огледало* (1871), посебно на бесмислену песму "Jabberwocky". Анализа показује да *Кроз огледало* може да се схвати као сатира на логоцентризам, ако се чита кроз теорију „разлике“ (*difference*) Жака Дерида и на основу Хегеловог увида у релациони карактер значења. Питања која се постављају су: како је могуће да ми као читаоци бесмислице у песми „Jabberwocky“ ипак разумемо о чему се ради у њеним апсурдним неологизмима? Шта нам ово говори о улози структуре језика у производњи смисла? Да ли апсурдне интерпретације Хампти-Дамптија могу да се схвате као сатира на практиковање логоцентричне књижевне критике?

Nikolai GLADANAC
(Monash University, Melbourne)

**“TRANSCULTURAL” PERSPECTIVISM
AND THE FAILURE OF (NATIONAL) IDENTITY
IN GOMBROWICZ’S *DIARY [DZIENNIK]***

Abstract: The following paper analyses *The Diary* of Witold Gombrowicz through an ‘archaeology’ of difference, positioning the work as an instrument of self-overcoming. The examination is grounded in an elaboration of concrete universality, which arises in Hegel’s critique of sensory consciousness. The implications of the concrete universal are then marshalled towards a triple methodological cynsure comprising structuralism, psychoanalysis and phenomenology. The focus on a small but crucial aspect of Hegel’s dialectic as a guiding thread allows for the Hegelian presuppositions of these three fields of inquiry to come into relief.

Key Words: Witold Gombrowicz, G. W. F. Hegel, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis, phenomenology, identity

MEYNERT. Betray us. Find the secret. Expose it to the light of day,
even if it means revealing your
own [...] Does that frighten you?

FREUD. Yes. I... I’m not an angel

MEYNERT. So much the better. Angels don’t understand men.

Sartre, *The Freud Scenario*

ONE: Narrative Form of *Dziennik*

Comprising some eight hundred odd pages and written in exile in Argentina between 1953 and 1969, Witold Gombrowicz’s *Diary (Dziennik)* was first serialized in *Kultura* (Paris), a Polish émigré literary journal edited by Jerzy Giedroyc. Publication of the *Diary* in unexpurgated book form was banned in Poland until shortly after the first complete edition of Gombrowicz’s work in 1988. Although it was generally received at the time as a sometimes waggish, sometimes splenetic

impression of a writer's personality, even a cursory reading suggests something more complex at play. While diaries, as much as autobiographies, involve the deliberate crafting of self and text, Gombrowicz's *Diary* displays neither the narrative consistency associated with autobiographies nor the haphazard daily anecdotal qualities often assumed to characterise the diary form. The monthly publication of *Kultura* certainly allowed Gombrowicz to avoid throwing together the impressions of each succeeding day and instead work on the book for weeks at a time. The stylistic variations spun on politics, culture, literary and philosophical matters and everyday experience across many entries attest to the fashioning of the material. However, the accidental quality of the diary form, its telegraphic, occasionally elliptical style and necessary incompleteness (in principle a diary has no ending, can always be added to) repeatedly challenge the very qualities of narrative coherence and structure the writing evokes.

The writing moves in two directions: the one appealing to the unity of literary artifice; the other affirming dispersion and otherness. Gombrowicz employs fictional techniques within the diary format, recording imaginary conversations, giving fabricated accounts of trips not taken and describing the speaker (named Gombrowicz) in the third person. Occasionally there are two speakers, one somewhat manipulative and ironic, and the other uncertain and insecure, the difference marked in italics. This last point also recalls a device used in Gombrowicz's four key novels, *Ferdydurke*, *Pornografia*, *Cosmos* and *Trans-Atlantic*, in which the homodiegetic narrator, usually named "Witold" and occasionally "Mr. Gombrowicz" is overshadowed by another character whose experience and intelligence outweigh that of the narrator and whose machinations generate the course of action. Inversely, *Trans-Atlantic*, published in the same year as the first instalments of the *Diary* and sharing with it a certain corrosive anti-nationalism, contains a stylised nineteenth century diary. *Cosmos* (1965), generally regarded as his most significant novel, is informed by a self-organizing performativity similar to that of the *Diary*.

TWO: Biography as 'Legendary' Material

It is possible, then, to read the *Diary* against the background of three key theoretical elaborations on the implications of the literary diary. Boris Tomashevsky drew attention to these when he attempted to delineate the literary centre of the literary diary. There are certain works (Tomashevsky mentions Vladimir Mayakovsky but one could add any number of examples from Primo Levi to Henry Miller), in which "the juxtaposition of the texts and the author's biography plays a structural role. [...] Here the biography that is useful to the literary historian is not the author's curriculum vitae [...] but the biographical legend created by the author himself" (Tomashevsky 2002: 55). Nevertheless, the divergence between life and letters exceeds Tomashevsky's claim. The proximity between Gombrowicz's *Diary* and his novel writing technique points to the *Diary* as a laboratory of fictional technique. Thus, for Gombrowicz, the diary form is not so much the repository of internal life, but rather the testing ground for literary endeavour.

This is a point first articulated by Boris Eichenbaum and later taken up by Victor Shklovsky. Eichenbaum countered the standard perception of the literary diary as a document of psychological interiority by showing how Tolstoy employed the diary form as a testing ground for styles and methods of description (Eichenbaum 1972; Shklovsky 2011: 21–27). The Formalists’ dismissal of authorial psychology and temperament, their impatience with any kind of explanatory biographism did not constitute a fundamental *denkverbot*, a prohibition against thinking the relationship between literature and life. The aim was rather to problematize the relationship by emphasising the self-containment of art on the one hand and the derealization of “reality” on the other. This was most especially true when they dealt with autobiographical forms. Tomashevsky positions the literary biography in terms of a (con) textual production, Eichenbaum as emotional stylization which can be redeployed within narrative fiction. However pertinent their attempts to arrest conventional assumptions concerning literary diaries are to the *Diary*, neither Tomashevsky nor Eichenbaum offer particularly productive starting points for literary analysis because both fall back into motivating the device from the outside.

Paul de Man’s “Autobiography as De-facement” offers a step forward. De Man brings together a constellation that includes practices of writing, the textual construction of identity and the literary diary’s propensity to foreground consciousness as the doubling of consciousness upon itself. De Man’s bracketing of the autobiographical referential function, the natural tendency to view the act of speech as directly one’s own, offers rich possibilities for the study of literary diaries, grounding analysis in the literary specifics of autobiographical form in a way aimed at though not quite achieved by the Russian Formalists. De Man argues:

Are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject [...] We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all aspects, by the resources of his medium? (De Man 1984: 69)¹

The focus of de Man’s study is William Wordsworth’s autobiographical writing. Diaries, like autobiographical writing in general, can be said to partake in a certain responsiveness to the demand of the fragment.² Although it is easier to

¹ Compare this with Lacan’s warning against the supposition that forms of autobiographical writing which signal their own constructedness are *merely* artifice, against which the fullness of existence can be preserved: “[...] when Gide declares [...] that ‘We must all represent’, and when in his ironic *Paludes* he speculates about being and appearing, those who, because they have a rented mask, persuade themselves that they have a face underneath it, think ‘Literature!’ – without suspecting that Gide is expressing here a problem which is so personal that it is the very problem of the person.” (Lacan 2006: 633)

² I allude here to a tributary concern of Deconstruction with fragmentary writing as affirmation *and* withdrawal, the affirmation of the process of unification *and* the withdrawal of its possible completion. The fragmentary model of literature addresses the question of literary endeavour as the

conceive of narrative unity in the autobiography than in the diary, the two forms share a problematic status in terms of the literary whole because in both cases death is yet to come, the narrative of existence can never be told to completion by the narrative voice that attempts it. Moreover, autobiographical form, de Man argues, evinces the necessary constructedness of identity and the impossibility of its substantialization due to the ineluctable spectrality and self-sundering of *prosopopoeia*. The transparency of the self can only be founded on a trope that presents the dead or absent person as speaking. However, *prosopopoeia* is also simply and more generally a figure of speech in which the abstract is personified. At the precise moment in which one claims speech for one's own, one is under the regulative universality of a language that makes such a moment possible. For this reason what one says, particularly about one's self, is always minimally a surprise, determined by the very outside against which it seeks to define itself. It is this twin problematic of disruptive writing, or better, the disruption of writing, and the bearing it has on the abstract personified and its corollary, the personified abstract,³ that we shall now pursue.

THREE: Dialectic of Self-Consciousness and the Process of Writing *Dziennik*

It is characteristic of Gombrowicz's work to build doubt in the reader's mind and this is true of the *Diary*, nowhere more so than in the opening lines, where the pretensions of direct authorial expression in diary form are exposed as an economy of means: "Monday Me. Tuesday Me. Wednesday Me. Thursday Me" (Gombrowicz 2012: 3). On Friday the speaker is handed a stack of Polish émigré publications and, leafing through them, he compares the experience to "reading a story about someone whom I knew intimately and well, who suddenly leaves for Australia and experiences rather strange adventures which are no longer real because they concern someone different and strange, who can only be loosely identified with the person we once knew" (Gombrowicz 2012: 3–4). By placing the first person singular pronoun into the days of the week, Gombrowicz highlights the function of the diary (a book of daily entries) and at the same time puts this function under erasure. He leaves out the weekend, typically associated with private life, and further drains the individuating dimensions of his self by embedding it in the passing of time and the circularity of the calendar. This recalls Hegel's critique of unmediated sense-certainty in *The Phenomenology of Spirit*. In both instances the only way to ground certainty is to ground it in the individuating adverbs "Here" and "Now", making these a unique characteristic of *this* individual. The constitutive problem is that in order for this to be the case, sense-certainty must

production of its own theory as a corollary to the post-Kantian philosophical centrality of self-consciousness. See: Lacoue-Labarthe, Nancy 1988. For a recent contribution, see: Hill 2012.

³ The trope of *prosopopoeia* in de Man does not point to the abstract as such, something removed from or withdrawn from particularity. Instead, "abstract" functions more like the Hegelian concrete concept or concrete universality where, universality brings forth the nonessential essence of the particular or individual and is only universal in contrast to the particularity it activates.

ignore the general applicability of deictic word forms. Hegel explains: “I, *this* ‘I,’ see the tree and assert that ‘here’ is a tree; but another ‘I’ sees the house and maintains that ‘here’ is not a tree but a house instead. Both truths have the same authentication, namely, the immediacy of seeing, and the certainty and assurance that both have about their knowing; but the one truth vanishes in the other... The ‘I’ is merely universal like ‘Now,’ ‘Here,’ or ‘This’ in general” (Hegel 1977: 61). Sensory consciousness is thus not an unvarying medium, it varies with the object it encounters and this variation is founded on a discrepancy between itself and the object. In this gap consciousness doubles back upon itself as self-consciousness to the extent that its previous form of consciousness is now an object for itself.

The proximity of this dialectic to the movement of Gombrowicz’s *Diary* writing is acute. The emergence of the universal is marked by dissatisfaction with the particular on every level in the *Diary*, personal and political, literary and philosophical. Here is Gombrowicz’s critique of a monumentalised sense of Polish culture: “I struck at the very basis of certainty and national self-adulation. I said that if a nation truly mature should judge its own merits with temperance, then a nation truly vital must learn to disregard them. It must be absolutely condescending in relation to everything that is not its [...] becoming” (Gombrowicz 2012: 9). It is important to note that Gombrowicz’s concern with national identity is not simply a sociological supplement to the *Diary*, some way of incorporating socio-political elements either oppositional or apologetic in tone. Gombrowicz’s entire oeuvre attests to Shklovsky’s claim that “[A]rt has always been free of life. Its flag has never reflected the colour of the flag that flies over the city or fortress” (Shklovsky 2005: 22). Rather, questions of national identity function in relation to what Gombrowicz terms “form” or “*forma*”, first introduced in *Ferdydurke* and made much use of in the *Diary*. Form denotes the subordination to the conventions of everything from logic, identity and political affiliation to literary genre and tradition. “Form”, then, can be equated with that aspect of the Lacanian notion of the big Other (*le grand autre*) that stands for the ideal structure of reference through language or discourse, which determines the propriety of our intersubjective position. The incompleteness of the signifying order is supplemented with the fantasy of completeness. When Gombrowicz takes form to task, it is this Imaginary dimension *in* the Symbolic, the symbolic fiction that sustains one’s approach to “reality”, that is the target. The reevaluation of “form” functions much like the traversing of the fantasy (*traversée du fantasme*) in Lacanian psychoanalysis, in which the subject provisionally accepts its own loss as corollary to the priority of the gap in the big Other over the *objet petit a* that masks it.⁴

FOUR: *Diary* as ‘Writing’ and the Immanent Critique of Nationalism

Lacanian subjectivity and Hegelian self-consciousness have this in common: both are “*Desire* in general” (compare: Hegel 1977: 105). The “general”

⁴ For the way in which Lacan’s *traversée du fantasme* can be read through Hegel’s Absolute Knowing and the way in which both involve de-fetishization see: Žižek 2006, 38–59.

here should not be read as designating a simple equivalence between desire and self-consciousness but as demarcating the ineradicable *outside* or exteriority of reflective consciousness. Self-consciousness is the movement of desire through the differentiating return of a consciousness self-sundered by the universal or “general”. For Lacan, this work of the universal is emphasised specifically as the function of language. The “I” for both Lacan and Hegel is empty and indeterminate; it does not remain intact throughout the trials of negativity but instead passes over into its other, is itself this passing over.⁵

In Lacanian psychoanalysis the subject emerges as a paradoxical consequence of its inability to actualise itself: the subject seeks to ground itself in its own representation of itself, the quest miscarries, and the subject is the result. The subject is, as it were, found and founded in the movement of its foundering because it is subjected to the universality of the symbolic order. Lacan: “The world of the symbol, the very foundation of which is the phenomenon of repetitive insistence, is alienating for the subject, or more exactly it causes the subject to always realise himself elsewhere, and causes his truth to be always in some part veiled from him” (Lacan 1988b: 210). As in Hegel’s phenomenology, the subject of psychoanalysis can only know itself through mediation and what it knows is that the reflexivity by which it knows itself is conditioned by an outside to any possible self. The subject for Lacan is therefore equivalent to the unconscious. The conscious sense of identity is the province of the ego. It is the self or “ego”, understood as a more or less reified imaginary formation, that casts a veil over self-negating subjectivity. The unrepresentable radical void is caulked by means of constantly rearticulated fantasy scenarios. This stopgap is, however, always potentially perturbed by the very traumatic void around which it is organized. It is haunted by the fundamental impossibility of a harmonious whole.

For this reason the ego has a paranoiac structure and is, according to Lacan, “structured exactly like a symptom. At the heart of the subject, it is only a privileged symptom, the human symptom *par excellence*, the mental illness of man” (Lacan 1988a: 16). A given society appeals to a strictly analogous fantasy structure in order to have its members perceive themselves as part of a homogeneous entity. Homi Bhabha addresses the ambivalence at the centre of this process in *Nation and Narration* when he refers to “the impossible unity of the nation despite the attempt of nationalist discourses persistently to produce the idea of the nation as a continuous narrative of national progress, the narcissism of self-generation, the primeval present of the *Volk*” (Bhabha 1990: 1). Gombrowicz’s critique of Polish identity, literature and nationalism is not a counter-narrative, an argument

⁵ The divisibility of the “here” and “now” into themselves in sense certainty also points forward to the critique of presence through reproducibility in Derrida’s notion of the *arche-trace*. In *Of Grammatology* Derrida links this problematic to the Heideggerian *ekstasis* of Being in relation to its determinations, points to its importance for the “infinite subject” of psychoanalysis, and declares: “[...] all that Hegel thought within this horizon [...] may be reread as a meditation on writing. Hegel is [...] the thinker of irreducible difference [...] he reintroduced the necessity of the written trace in a philosophical [...] discourse”. (Derrida 1976, 21–26)

waged against the complacencies of social belonging, the certainties of political belief and the customs of taste external to their coordinates. The *Diary's* revision of identity formation is an *immanent critique*, lodged firmly in an examination of the function of writing and literature in which the Gombrowicz speaker "learns to become the narrator of his own story without becoming the author of his life" (Ricoeur 2012: 200). The *Diary* grounds this endeavour upon the exploration of the "Me" of "Gombrowicz", in both its personal and national configurations and the questioning of pre-given forms of literary genre and political belief, drawing attention to that within the speaker which is heterogenous to him and making parallels between change, responsiveness and creativity.

FIVE: The Traversal of Identity

A Monday morning *Diary* entry for 1956 reads:

It is absurd to think that a national identity can be realised from a predetermined programme – it must be unforeseen. Just as personality is determined on an individual scale, to be someone is to inquire incessantly about who I am and not to know in advance. It is impossible to extract creativity from that which already is; it is not a consequence...

Literary work for Gombrowicz is not simply an issue of absorbing an array of cultural materials beyond national boundaries, though this is indeed important to him. More to the point is attentiveness to the gaps in the cultural field, the strains and tensions within national narratives that suggest the hitherto unthought, neglected or occluded. These gaps at once interrogate identitarian certainties and serve as the motor of literary invention. The inconsistencies of the self and the inconstancy of the subject are coeval with the destabilization of the cultural field and the inconsistencies of the big Other. Everything about Gombrowicz's writing indicates that he does not view literature as the redeployment of known materials, however skilfully handled. If a work of literature adhered to existing norms or precepts, whether they are in themselves literary or more broadly socio-political, it would not qualify as literature because to do so it would have to transfigure cultural norms. Instead, a literature of negativity like that of Gombrowicz always involves a minimum of the hitherto unforeseen. It is a literature that preserves the question in the same way Lacan preserved it when he did not offer an answer to the question "what, then, does he who has passed through the experience of this opaque relation to the origin, to the drive, become? How can a subject who has traversed the radical phantasy experience the drive? This is the beyond of analysis and has never been approached" (Lacan 1998: 273).

SIX: 'Writing' and Self-Consciousness as "the underground"

What, then, is the precise significance of this parallel between the undermining of predetermined identity and literary activity for an understanding of how

literature functions? An opening can be found in Allen Speight's account of Hegel's reading of *Antigone*. Speight begins by examining the structural role Sophocles' tragedy plays in relation to the sudden upsurge of literary examples in *The Phenomenology of Spirit*. The proposition is that Hegel's questioning of prospective fixity through retrospective discovery speaks to the literary as such. Antigone is only fully cognizant of the motivations behind her actions in retrospect after performing the funeral rite for Polynices. Before this, she simply insists on carrying through with her actions. There is no clear goal behind her actions until it is embodied in the action itself. "For Hegel, whatever it can mean for a deed to be the agent's 'own' is something that cannot simply be understood in terms of an agent's awareness of her prior intention. Something of what the deed *is* – and hence who the agent is to be taken to be – can only emerge for the agent's knowledge *in* the action itself" (Speight 2001: 54). The action, in other words, is intrinsically free in the retrospective determination of its performance.⁶ In terms of language and literature this is crucial for the simple reason that intention is subservient to expressivity (in the sense of *expressive of*, not *an expression of*). The emphasis is on the articulated matter, the woven web in the fullness of its tactile textuality. Perhaps surprisingly, the public diary format is a more than adequate site for the exploration of such matters because of the way in which it can foreground the speech act.⁷ A diary's *skaz* qualities mean that it inhabits the liminal ground between the anecdotal telling of experience and the display of a palpable event in language.⁸ A description of Buenos Aires from the *Diary*:

...actually, the buildings, the houses know no interruption, the streets, gardens, roads, factories, plants, hamlets, plantations, wires, stations, regions, vegetables, sewage systems, stores, shacks, kiosks and booths... scattered, with greater or lesser density, one has to walk hours to the west to hit real fields. (Gombrowicz 2012: 535)

⁶ That Hegel understood action as not only involving both action and word, but indeed essentially word or symbolic inscription, is made clear in the following passage from the *Philosophy of Mind*: "The soul is presupposed as a readymade agent, which displays such features as its acts and utterances, from which we can learn what it is [...] all without being aware that the act and utterance of what the soul is really invests it with that character in our conception." (C. f. Hegel, 1971: 25)

⁷ From Gogol and Dostoevsky to Zamyatin, the Russian exponents of *skaz* have all exploited the diary form in stories and novels. Bakhtin points out that *skaz* is not simply the oral foregrounding of certain narratives, but first and foremost a response to another voice, "an orientation toward someone else's speech and only then, as a consequence, toward oral speech". *Skaz* is therefore crucial to the elaboration of the polyphonic novel in which predetermined or prejudged concepts fade in the interaction of the word event (compare: Bakhtin 2006, 191–192). It is important to note, contrary to oft assumed definitions of polyphony, that it does not simply involve relativisation in terms of the varied interactions of the fictional participants of a novel. This would be equivalent to conflating the speech act with the act of speech. Instead, polyphony continues *through* the characters, placing them in a *relational* position to all other elements of the textual network of the novel. Characters are, in axiomatic structuralist terms, simply nodes in a network.

⁸ Significantly, Gombrowicz employs *skaz* in his comic survey of the concepts of phenomenology, which reads like notes to an undelivered series of lectures (compare: Gombrowicz 2004).

The abbreviated manner and semantic shorthand, besides resulting in a *skaz*-like *talking* text, are reminiscent of the outside intrusion of language that sets up the transition to word (speech) from thought in Vygotsky’s theorization of inner speech. Speaker and listener seem part of the same linguistic occurrence. Rather than confuse the child, Vygotsky asserts that “[T]he more complex the action demanded by the situation and the less direct its solution, the greater the importance played by speech in the operation as a whole. Sometimes speech becomes of such vital importance that without it the child proves to be positively unable to accomplish the given task” (Vygotsky, Luria 1994: 99–176). Vygotsky’s work on the mediating role of language and speech with respect to thought finds its parallel in Gombrowicz’s *Diary* through the evocation of the “deformational” dimension of writing:

In the end a battle arises between you and the work, the same as that between a driver and the horses which are carrying him off. I cannot control the horses, but I must take care not to overturn the wagon on any of the sharp curves of the course. Where I will end up, I don’t know, but I must get there in one piece... Out of the struggle between the inner logic of the work and my person (for it is not yet clear: is the work a mere pretext for expressing myself or am I a pretext for the work), out of this wrestling is born a third thing, something indirect, something that seems not to have been written by me, yet it is mine, something that is neither pure form nor my direct expression, but a deformation born in an intermediary sphere; between me and the world. This strange creation, this bastard, I put in an envelope and mail to a publisher. (Gombrowicz 2012: 97)

Writing captures a point that would otherwise remain elusive; it is not the registration of a thought prior to it but the actualization of thought itself. Gombrowicz’s horse and cart analogy alludes to Sigmund Freud’s horse and rider metaphor for the unconscious forces that buffet the ego,⁹ commonly known amongst Modernists (recall Magritte’s early “Jockey” series of paintings). Gombrowicz underlines the way in which the act of writing is often a process of relinquishing direct control over one’s material; this loosening of control puts in question the simple opposition of interior and exterior self. The result, potentially, is the coming into existence of the novel in which text and self are open to what is not yet. In *Doubling the Point*, J. M. Coetzee elucidates this in the following way:

⁹ Roughly equivalent to Freud’s earlier formulations of the unconscious, reformulated to account for a slightly different set of problems, the term *id* (*das Es*) further emphasises the non-volitional, impersonal dimension of the unconscious: “Often a rider, if he is not to be parted from his horse, is obliged to guide it where it wants to go; so in the same way the ego is in the habit of transforming the *id*’s will into action as if it were its own” (Freud 1964, vol. 19: 25). This is in fact Freud’s third recorded use of the metaphor. The second occurs in the acutely autobiographical *The Interpretation of Dreams* and is of interest because it points to the non-biological interpretation of the *id* since it deals with Freud’s own Symbolic castration or sense of passivity and inadequacy in relation to his Symbolic position as a Viennese clinician (C. f. Freud 1964, vol. 4: 231). Lacan neatly underlines the subject as the subject of the unconscious with his homophonic play on the symbol for subject “S” and the “*Es*” of Freud’s German.

As you write you have a feeling of whether you are getting closer to “it” or not... It is naive to think that writing is a simple two-stage process: first you decide what you want to say, then you say it. On the contrary, as all of us know, you write because you do not know what you want to say. Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. (Coetzee 1992: 18)

It is no surprise that Gombrowicz takes a similar line on the question of pre-existent political belief in relation to literary practice. Here, as elsewhere, he echoes Dostoevsky and indeed, soon after the speaker’s description of his immersion in *The Brothers Karamazov*, he states in regard to Catholicism: “ideas concern me less and less while I put all emphasis on man’s attitude toward an idea” (Gombrowicz 2012: 36). Some ten pages latter, this time on the topic of Communism: “This is valuable, I believe, insofar as an idea abstracted from man does not fully exist. There are no ideas like embodied ones. There is no word that is not also flesh” (Gombrowicz 2012: 105). The proximity to Dostoevsky is unmistakable, especially when one considers the way in which both authors critique ideological congealment and certainty through transposing the level of the debate onto the textual plane. The sliding, jittery discourse of *Notes from the Underground*, which, as Bakhtin pointed out, is open “toward another’s discourse” (Bakhtin 2006: 185) enacts the tremor of uncertainty it evokes:

“Oh, tell me”, Dostoevsky’s chary narrator asks, “who first announced, who was the first to proclaim that man does dirty only because he doesn’t know his real interests; and that were he to be enlightened, were his eyes to be opened to his real, normal interests, man would immediately stop doing dirty, would immediately become good and noble, because, being enlightened and understanding his real profit, he would see [...] that no man can act knowingly against his own profit, consequently, out of necessity, so to speak, he would start doing good?” (Dostoevsky 2004: 20)¹⁰

Both the communist for Gombrowicz and “rational egotist” for Dostoevsky entertain the possibility that were man to accept the proposition that it is really for the best that he act in his own interest he would remain within the parameters of whatever augmented his self-interest. For the Underground Man, the flaw in the argument is that it does not take into account the irreducibility of free will. If free will is beneath self-interest, then this ‘beneath’ is ground. Free will is the beneath *and* beyond of self-interest. Self-interest is subsumed under the supreme interest of free will. To put it in Hegelian terms, the difference between consciousness and what it accepts as truth is itself part of the phenomena under consideration. In Lacanian terms, the Underground Man’s dissatisfaction speaks to the constitutively hysterical dimension of subjectivity. J. L. Austin has described the way in which

¹⁰ Compare the original: “О, скажите, кто первый объявил... что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов...” A better translation of this passage reads: “that man is ‘perverse’ only because he doesn’t know his real interests; and that were he to be enlightened, were his eyes to be opened to his real, normal interests, man would immediately stop being perverse...” I am grateful to the editor, Slobodanka Vladiv-Glover, for offering this corrective to what she regards as the populist translation style of Pevar and Volokhonsky.

excuses, particularly unprompted ones, attest to a certain breakdown: “to examine excuses is to examine cases where there has been some abnormality or failure: and as so often, the abnormal will throw light on [...] the obviousness that hides the mechanisms of the [...] act” (Austin 1970: 179–180). Whether the excuse justifies an action as accidental, inadvertent or clumsy, it always betokens our reflective re-inscription of the event, dislodging the knowledge of an action and privileging the reflectivity of the speech act. The *Diary* speaker’s excuse-ridden sexual pursuit of a shoeshine boy in all its comically self-defeating self-aggrandisement: “I could not agree to this situation, that I was following him... this would be equal to complete failure... I told myself, shaken up: the hell with it. It’s because of what I am [...] You are indispensable, singular, original, irreplaceable!” (Gombrowicz 2012: 395) Similarly, the discourse of the Underground Man is crossed with this excusatory sense of inadequacy and justificatory self-adulation. Recall the opening of *Notes from the Underground*: “I am a sick man... I am a wicked man. An unattractive man. I think my liver hurts.”¹¹ The failure that the unprompted excuse speaks to is the failure of consciousness: it is only when something goes wrong that it can become an object of reflection. Self-consciousness, the unsatisfied questioning of identity and place, is consciousness as it stumbles over its own objectified inscription. Consciousness is always minimally a failure, a provisional mark of its difference from itself in its return into itself. In the work of both Dostoevsky and Gombrowicz, there is a highlighted sinister playfulness, a “mad” scrambling, scribbling of embodied devastation. Finitude is presented in all its corporeal weight and then infinitude is asserted in the same motion, through the substitutive run of justification and excuse. This resonates with Hegel’s celebrated passage on the constitutive negativity of subjectivity in *The Phenomenology of Spirit* in which “[S]pirit... wins its truth only when, in utter dismemberment, it finds itself. [...] This tarrying with the negative is the magical power that converts it into being. This power is identical with what we earlier called the Subject.” (Hegel 1977: 19)

In an astonishing though little known paragraph in the *Encyclopedia of the Philosophical Sciences*, Hegel links this mad play of reason to what Husserl was to develop as the phenomenological reduction: “The outcome of this conflict is the triumph of the soul over corporeity, the process of reducing, and the accomplished reduction of this corporeity to a sign, to the representation of the soul.” (Hegel 1971: 27) The margin between consciousness and its reflexive re-articulation is the metaphysical margin, the margin of excess, the margin on which neither the Gombrowicz speaker nor the Underground Man is ever poised, only ever falling to one side or the other. This, and not the margin of the socially marginal, is the margin that is “the underground”.

¹¹ Compare the scanned rhythm of the original: “Я человек больной...Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень.” [“I am not a well man... I am an irritable man. An unattractive sort of person. I think my liver hurts.” Translated by the editor, S. V-GJ].

SEVEN: The Shadow of Descartes and the Psychoanalytic Subject

For Gombrowicz, it is not an individual's adherence to this or that belief or the shaping of his actions by pre-existent frameworks that is of the essence. "[...] for me it is far more important, artistically far more creative, psychologically far more profound, and philosophically far more disturbing that man is also created by the chance encounters with another." (Gombrowicz 2012: 288) Neither Gombrowicz nor Dostoevsky view literary art as involving an a priori goal or norm, or even a chosen problem to be elaborated and furnished with "style". Rather, the writing of both contains an element of risk, a decidedly non-utopian trust in the future and an openness that follows the erosion of the familiar. Their literary legacy is grounded in the negativity first brought to light by René Descartes, in whose shadow Lacan elaborated the psychoanalytic subject and whom Lacan evokes in relation to the subject of the unconscious:

In the term subject [...] I am not designating the living substratum needed by this phenomenon of the subject, nor any sort of substance, nor any being possessing knowledge in his pathos [...] nor even some incarnated logos, but the Cartesian subject, who appears at the moment when doubt is recognised as certainty. (Lacan 1998: 126)

Contrary to Foucault's opinion, Descartes did not found the certainty of doubt on the exclusion of madness. After proceeding through forms of doubt, including but not limited to the inaccuracy of sense perception, Descartes settles on the radicalized doubt of the evil genius (*malin genie*). Derrida's counterargument to Foucault (for a survey of the debate, see: Boyne 1990) is that, for Descartes, thinking takes place *despite* the fact that the thinker may be mad. Indeed, the removal from all sensory certainty, the radically asserted doubt that grounds the Cogito, far from excluding madness, is madness itself as the fissure of reason, the unnecessary affirmation of the metaphysical.

Even so, the *evil genius* is not a paranoid construction, an other of the other that stage-manages reality. The existence or otherwise of the *evil genius* is irrelevant, the status of his role as obstacle is, however, crucial. The *evil genius* is not in the first instance an assertion but a principle of generalized negation which, in a movement that pre-empts the Hegelian "negation of negation", is re-asserted as both the impediment and its overcoming in the certainty of doubt itself. In terms of phenomenology, madness is a possible name for a fundamental imbalance, an excessive removal from the world that casts one into thinking. Descartes' questioning of the basis of certainty will also come to serve Husserl when the latter seeks to suspend the natural tendency to validate what is presented as experience and replaces it with the contents of consciousness itself. Slobodanka Vladiv-Glover has pointed to the negativity of Descartes' *evil genius* in the context of European Modernism:

Husserl's notion of 'transcendental consciousness' which is directed towards 'ideal objects' – objects that may not be given through sense data – can easily be transposed into the aesthetics of European Surrealist art as well as the poetics of European Modernism. Giorgio de

Chirico’s painting *The Evil Genius of the King* – representing a self-fulfilling prophecy of Descartes’ *evil genius* who might transform the *cogito* into the perversion of “I, the deceived, am”, – represents “pure consciousness”. (Vladiv-Glover 2012: 100)

The words of the narrators and scribblers of Gombrowicz and Dostoevsky, like the stream of ideal content in the reduction, surge forth, motored by their manifestation. We share this with the nervous narrators of Gombrowicz and Dostoevsky: that we are never *not* in thinking.

Descartes was also the first to ground universalized doubt in a “transcultural” perspectivism when, in *Discourse on Method*, he stated:

It is useful to know something of the manners of different nations, that we may be enabled to form a more correct judgement regarding our own, and be prevented from thinking that everything contrary to our customs is ridiculous and irrational, – a conclusion usually come to by those whose experience has been limited to their own country. (Descartes 1989: 13)

Transcultural perspectivism entails neither the assumption of a meta-position nor the sequential movement of identity from this to that configuration; today I am Polish, tomorrow Argentinian. Perspectivism is nothing to do with the idea that one inhabits many perspectives. In contrast, it involves the exposure to many perspectives from a position. This position is an acknowledged viewpoint which is at the same time the acknowledgement of the limitations of the viewpoint in light of which the entire field or *pole*, to use the Polish word that is the root of the proper noun Poland, is de-realised. The world “has no meaning behind it, but countless meanings – ‘perspectivism’”. (Nietzsche 1968: 267)

Consequently, perspectivism entails the ineradicable requirement of interpretation. Such interpretation involves the suspension of history as the extrinsic finality of the subject and the reassertion of history as subjective objectivity from the point of view of objectified subjectivity. The *Diary* speaker proclaims:

I am the result of my history. But this result in no way pleases me. I know, I feel, that I am worthy of something better and I do not intend to give up my rights. I base my value on my dissatisfaction with myself as a historical product. In which case my history becomes the history of my deformity and I turn against it – thus freeing myself from it. (Gombrowicz 2012: 303)

Transcultural perspectivism has in common with Hegel’s Absolute Knowing that the consciousness that leaves itself to encounter the world and return as the product of its own revision knows both itself and the world it makes use of as the product of its own limitations. It knows this because its limitations are inscribed in the very movement of its elaboration, it cannot find itself in its objectification of its self. In this knowing, however, there is a move beyond the limitations because what is known is not the limit of knowledge but the knowledge of limitation. To know a limitation is to know the unlimitedness of what one can know and to know this is to be in the Absolute Knowing of transcultural perspectivism that one finds at play in the work of Gombrowicz.

With its running obsession with literary practice, identity configurations and philosophical reflection, Gombrowicz's *Diary* stands at an intersection of three occasionally overlapping, often mutually interrogating and always commonly illuminating disciplines: philosophy, psychoanalysis and literature. The discontinuities of the diary form, its separate entries, jumps in transition and lack of narrative enchainment are exploited by Gombrowicz to full effect. Narrative continuity is evoked through a tissue of interconnected elements without the suppression of internal contradictions; the jotted inscriptions, typical of the diary form, enforce a destabilizing effect. The consequence is a text that performatively models self-consciousness as radically conditioned by symbolic inscription in which the 'conscious' subject (that is, Hegel's subject of consciousness) is unable to account for its discontinuities because of its inherent subjection to discontinuity. As a sketchbook of subjectivity, the *Diary* deploys the demand of the fragment retrospectively and prospectively, for a sketch has this in common with a ruin: that both point to the absent whole and the absence of the whole. Retrospectively, one has the sense of an 'absent author', who has left off his work and who at this point, according to Blanchot, "is no longer retained inside by the work; rather, he is retained there by a part of himself from which he feels he is free and from which the work has contributed in freeing him" (Blanchot 1989: 54). Prospectively, to activate the dismemberment of self-identity contained in its pages is to be thrown back onto the groundlessness of one's own identity. It is a reminder that reading is "a way of giving way not only to a host of alien words, images and ideas, but also to the very alien principle which utters them and shelters them" (Poulet 2001: 1323). A gravid text marks the death of its author *and* its reader.

References

- Austin 1970: J. L. Austin, *Philosophical Papers*, edited J. O. Urmson and G. J. Warnock, Oxford: Clarendon Press.
- Bakhtin 2006: Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha 1990: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London: Routledge.
- Blanchot 1989: Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Boyne 1990: Roy Boyne, *Foucault and Derrida: The Other Side of Reason*, London: Unwin Hyman.
- Coetzee 1992: J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, edited by David Attwell, Cambridge: Harvard University Press.
- De Man 1984: Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press.
- Derrida 1976: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. G. C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Descartes 1989: René Descartes, *Discourse on Method and the Meditations*, trans. John Veitch, New York: Prometheus Books.
- Dostoevsky 2004: Fyodor Dostoevsky, *Notes from Underground*, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, New York: Alfred Knopf, Everyman’s Library.
- Eichenbaum 1972: Boris Eichenbaum, *The Young Tolstoy*, trans. Gary Kern, Ann Arbor: Ardis.
- Freud 1964: Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, London: The Hogarth Press,
- Gombrowicz 2004: Witold Gombrowicz, *A Guide to Philosophy in Six Hours and Fifteen Minutes*, trans. Benjamin Ivry, New Haven: Yale University Press,
- Gombrowicz 2012: Witold Gombrowicz, *Diary*, trans. Lillian Vallee, New Haven: Yale University Press.
- Hegel 1971: G. W. F. Hegel, *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences: Volume 3: Philosophy of Mind*, trans. A. V. Miller, Oxford: Clarendon Press.
- Hegel 1977: G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller, New York: Oxford University Press.
- Hill 2012: Leslie Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*, New York: Continuum.
- Lacan 1988a: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book 1: Freud’s Papers on Technique 1953–1954*, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan 1988b: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book 2: The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955*, trans. Sylvana Tomaselli, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan 1998: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book 11: The Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, New York: Norton.
- Lacan 2006: Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink, New York: Norton.
- Lacoue-Labarthe, Nancy 1988: Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute*, trans. Philip Barnard and Cheryl Lester, New York: State University of New York Press.
- Nietzsche 1968: Friedrich Nietzsche, *Will to Power*, translated by Walter Kaufman and R. J. Hollingdale, New York: Vintage Books.
- Poulet 2001: Georges Poulet, “Phenomenology of Reading”, in: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, general editor Vincent B. Leitch, New York: Norton.
- Ricoeur 2012: Paul Ricoeur, “Life: A Story in Search of a Narrator”, in: *On Psychoanalysis*, trans. David Pellauer, Cambridge: Polity Press.
- Sartre 2013: Jean-Paul Sartre, *The Freud Scenario*, ed. J. B. Pontalis, trans. Quintin Hoare, London: Verso.
- Shklovsky 2005: Victor Shklovsky, *Knight’s Move*, trans. Richard Sheldon, London: Dalkey Archive Press.

- Shklovsky 2011: Victor Shklovsky, *Bowstring: On the Dissimilarity of the Similar*, trans. Shushan Avagyan, Dublin: Dalkey Archive Press.
- Speight 2001: Allen Speight, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomashevsky 2002: Boris Tomashevsky, "Literature and Biography", in: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Chicago: Dalkey Archive Press.
- Vladiv-Glover 2012: Slobodanka Vladiv-Glover, "Maurice Blanchot's Récit as Phenomenology of Thought: *L'arrêt De Mort [Death Sentence] Read through Husserl and Vygotsky*", *Facta universitatis* (Series Linguistics and Literature), vol. 10, no. 2, 99–107.
- Vygotsky, Luria 1994: L. S. Vygotsky and A. Luria, "Tool and Symbol in Child Development", in: *The Vygotsky Reader*, edited and translated by R. Van der Veer and J. Valsiner, Oxford: Basil Blackwell Press.
- Žižek 2006: Slavoj Žižek, "The Most Sublime of Hysterics", in: *Interrogating the Real*, edited by Rex Butler and Scott Stephens, London: Continuum.

Николај Гладанац

„ТРАНСКУЛТУРАЛНИ“ ПЕРСПЕКТИВИЗАМ И ПРОПАСТ (НАЦИОНАЛНОГ)
ИДЕНТИТЕТА У ДНЕВНИКУ ВИТОЛДА ГОМБРОВИЧА

У раду је анализиран *Дневник* Витолда Гомбровича кроз „археологију“ разлике (*difference*), помоћу које се Гомбровичево дело тумачи као инструменат самопревазилажења. Ради се о анализи конкретне универзалности, коју је Хегел описао у својој критици самозазнања. Закључци који долазе из конкретне универзалности, која је својеврсна методолошка звезда-водиља овог текста, онда се сабирају у трочлану синтезу. У њој долази до констелације структурализма, психоанализе и феноменологије. Усредсређеност на једно мало али важно место у Хегеловој дијалектици омогућило је, дакле, анализу Гомбровичевог дела у светлу три наведене праксе и методологије хуманистичке критике.

Suzanne DUONG
(Monash University, Melbourne)

BAKHTIN'S POLYPHONY AND WHITMAN'S POETIC TECHNIQUE

Abstract: In this paper, I offer a close analysis of Walt Whitman's poem "Song of Myself" in order to explore how the multi-vocal, poetic self is constructed through the convergence of speech genres. My analysis is theoretically grounded primarily in Mikhail Bakhtin's philosophy of language, and also in a number of cognate and converging structuralist and poststructuralist thinkers and aestheticians. This methodology reveals the interpretative possibilities generated by a Bakhtinian and post-structuralist reading of free verse poetry. The diversity of voices present in Whitman's poetic language is investigated not in a taxonomic, descriptive manner but in order to show how meaning is generated through a heteroglossic language style that also reflects the tension between multiplicity and totality (unification) that structures the poem both on a thematic and a syntactic level. This leads to a new perspective on Whitman's poetics, which extends the traditional understanding of his verse, as well as new insights into the modern uses of the free verse poetic form.

Key Words: Walt Whitman, Mikhail Bakhtin, speech genres, heteroglossia, dialogism, polyphony, popular culture, grotesque, carnivalesque, free verse

In this paper I adopt Bakhtin's model of popular culture, as distilled in Slobodanka Vladiv-Glover's critique. In an essay entitled "Models of Popular Culture: Bakhtin's *Carnival*, Tolstoy's Authentic Work of Art and Dostoevsky's *khudozhestvennost'* [aesthetics] vis-à-vis Postmodern Mass Culture (*The Fifth Element, Kill Bill*)," Vladiv-Glover argues that the defining features and aesthetics of Modernist 'popular culture' (based on Bakhtin's, Tolstoy's and Dostoevsky's model of popular culture and art) forms part of a phenomenological model of perception and construction of meaning that embodies the episteme or 'religious idea' of the age (Vladiv-Glover 2012: 12, 7). The national literary canons in Europe and the New World reflect this ostensibly 'democratic' aesthetics which is steeped in historical cultural value and memory. The avant-gardes, from Walt Whitman to the naturalists

and Surrealists, embrace the idea of the ‘common man’ and the ‘object’ as hero (Vladiv-Glover 2012: 11). This paper explores how Whitman’s ‘New World’ poetics reflect the ‘universally intelligible,’ ‘democratic’ aesthetic that emerged from Bakhtin’s (and Tolstoy’s, and Dostoevsky’s) model on ‘infectious’ art and popular culture, as decoded by Vladiv-Glover (2012: 7). The ‘organic structure’ of Whitman’s poetic language can be interpreted as an extension of Bakhtin’s polyphonic model of prose. This paper will examine how the polyphonic discourse of Bakhtin’s carnivalesque ‘popular culture’ grounds Whitman’s ‘open’ and ‘incomplete’ free verse poetry (Vladiv-Glover 2012: 11).

In my analysis of “Song of Myself,” I engage primarily with Bakhtin’s theories of dialogism and heteroglossia. Although Bakhtin neglects the dialogism of the poetic genre in his writings, his theories of dialogism and heteroglossia can still be applied to poetry analysis. As this paper will demonstrate, the diversity of voice that Bakhtin assumes to be uniquely novelistic can also be found in poetry. I will engage with Bakhtin’s philosophy of language to argue that the poetic self is always fundamentally dialogic, and explore how the lyrical voice in the poem manipulates, resists, and transforms the discourse systems, and also how this voice is situated in a structure that also sustains it. “Song of Myself” acts as counter example to Bakhtin’s argument on the unitary nature of poetic genres as it depicts how poetry can function through heteroglossia.

Bakhtin and Whitman share a concern for the human social experience, and the subject’s relationship to language and meaning. This paper will illuminate the relevance of Bakhtin’s theories of dialogism and heteroglossia to poetry analysis through a reading of “Song of Myself” that focuses on the diversity of voice present in Whitman’s poetic language.

Bakhtin’s Polyphony and the Dialogism of Poetry

In “Discourse and the Novel,” trans-linguist and philosopher of discourse, Bakhtin, neglects the dialogism of poetry. He views the language of the poetic genre to be “a singular Ptolemaic world outside of which nothing else exists,” as it is “always illuminated by one unitary and indisputable discourse” (Bakhtin 1981: 286). He argues that “the idea of a special unitary and singular language of poetry is a typical utopian philosopheme of poetic discourse: it is grounded in the actual conditions and demands of poetic style, which is always a style adequately serviced by one directly intentional language from whose point of view other languages are perceived as objects that are in no way equal” (Bakhtin 1981: 288).

Whitman’s poetry gives a lie to this theoretical claim of Bakhtin. Like in the living concrete environment in which the consciousness of the verbal artist lives, Whitman’s poetic language is never unitary in the sense that it has been taken in isolation from the uninterrupted process of historical becoming that is a characteristic of all living language (Bakhtin 1981: 288). Bakhtin criticises poetry for its monologicity and argues that, by contrast, “the writer of prose attempts to talk about even his own world in an alien language; he often measures his own world

by alien linguistic standards” (Bakhtin 1981: 287). Yet it is the case that “Song of Myself” does not seal itself off from the influence of “extraliterary social dialects” (“an alien language”), a condition that Bakhtin describes to be characteristic of poetic genres.¹ The epic poem is, contra Bakhtin, fundamentally dialogic, and possesses the same characteristics that Bakhtin assumes to be uniquely novelistic. The poetic self that Bakhtin views as monologic in fact contains a multitude of possible, multi-voiced selves (Bakhtin 1981: 287). The lyrical voice is a semiotic construct of the Self, whose spiritual development depends on his participation in this network of social communication. The language of Whitman’s free verse is thus fundamentally rooted in the dialogic social experience that Bakhtin identifies and discusses in his writings.

Whitman’s Poetic *Procédé* and Free Verse Technique

Prior to being recognised as a legitimate poetic form, Whitman’s free verse style is often distinguished from traditional verse on the grounds that it is structurally less organised.² Critics who deliberately avoid imposing order upon the poem tend to accept its non-form as form. As in John Burroughs’ early commentary, “Song of Myself” lacks a clearly established structure appearing as “a series of utterances... apostrophes... with little or no logical or structural connection” (Burroughs 1896: 121). Early perspectives elide the significant socio-ideological transformations negotiated by Whitman at the level of structural form. In particular, they bypass the democratic schematisation of Whitman’s subversive dialogic expression. Equally neglected in early Whitman criticism is the lyrical voice that cements together the literary and social intersection of past and present, and the manner in which these aspects can be linked to the heterogeneous compositional structure.

The free verse style in “Song of Myself” is the essential structuring force of the poem, and the form of the poem is determined by the various familiar and public speech genres (Bakhtin 1986) that are written into it. The subversive spirit of Whitman’s free verse poetry suggests that he was an acute observer of American nineteenth century popular culture (Vladiv-Glover 2012; Vladiv-Glover 2002; Bakhtin 1984), and as he himself had stated, he desired to show the “partaking of the common idioms, manners, the earth, the rude visage of animals and trees, and what is vulgar” (Whitman 1902: 36–37). This ‘partaking of the common idioms’ is evident in how the synthesising lyrical voice mimics the “brawny” rhythm and “limber” vernacular of nineteenth century colloquial speech (Whitman 1914: 210).

The idealised lyrical voice attempts to establish the democratic communal identity of New World America, which is one that is not grounded in a unifying

¹ “When [poetic genres] approach their stylistic limit, [they] often become authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects” (Bakhtin 1981: 287).

² T. S. Eliot described Whitman’s poetic form as “spurious” and “illogical” and viewed him as an artist “without a place or tradition”.

ideology. The colloquialisms that the lyrical voice borrows, reworks and shares are mediated through an open form of quasi-direct speech that identifies and deliberately stylises the type of open-ended authentic culture that the poem engages with. The poem contains a polyphony of guises and voices both “living and buried” (8. 163), and the lyrical voice is constantly shifting within a large range of registers. The absence of consistent meter patterns, rhyme, or any other traditional poetic techniques, its “obscure subject matter both erotic and puzzling,” signals Whitman’s “spiritual”³ departure from the static and conservative ideologies of the neoclassical tradition. Whitman’s use of free verse defied tradition⁴ and broadened the possibilities of poetic diction.⁵

In the preface to *Lyrical Ballads*, William Wordsworth claimed that there is no essential difference between the language of prose and poetry, because elevated thoughts can still be expressed through common language and spontaneous metre (Wordsworth 2003). Whitman’s diction follows a similar orientation in his rejection of metre and regular forms, since “Song of Myself” blurs the distinction between poetry and prose.⁶ Discourse always has its other (Kirby 1991: 68), and Whitman popularises an unofficial discourse and sublimates⁷ it into a new subversive and meaningful form by playing on its familiarity in popular manifestations.⁸

³ Despite his growing popularity, Whitman’s critical reputation was low amongst contemporary English and American Modernist poets (Erkkilä 1996: 8; Mille 1989: xiv). But not in Russian Modernism, Whitman was lionised by Russian Symbolists, notably Konstantin Bal’mont and Korney Chukovsky. Numerous writers and journals assisted in relating him to the Russian *Zeitgeist* (Allen and Folsom 1995: 303). D. H. Lawrence’s 1923 essay “Whitman” provided the first critical insight into Whitman’s poetry during the Eliotic High Modernist period: “it is obvious that the poetry of the instant present cannot have the same body or the same motion as the poetry of the before and after” (Lawrence 1972: 218–222).

⁴ “Whitman sought to reestablish the oral tradition of bardic poetry and to also purge the poetic line of the effeminate mellifluousness of Longfellow and Tennyson” (Miller 1970: 70). He also “rejected superficial expressions of folklore, such as Longfellow’s *Song of Hiawatha*” (Bluestein 1994: 53).

⁵ Compare William Wordsworth’s ‘theory’ of poetic diction in the preface to *Lyrical Ballads*, where he critiques the neoclassical (Aristotelian) theory of poetic diction, and argues that poetry should be written in the natural language of common speech rather than the “elevated” language that distinguishes poetry from prose (Wordsworth 2003: 34). Whitman similarly states in the 1855 preface to *Leaves of Grass* that the “genius of the United States” lay “always in the common people,” in “the fluency of their speech” (Whitman 1902: 195). Compare alongside Bakhtin’s attitude towards language: “As such, these languages live a real life, they struggle and evolve in an environment of social heteroglossia” (Bakhtin 1981: 292).

⁶ “It is typical of Romantic and post-Romantic writing that with the lyrical mode dramatic and epic qualities were allowed to interact in variable proportions, and to make room for literary innovation” (Bollobás 1986: 61).

⁷ I refer to Maurice Merleau-Ponty’s definition of sublimation, particularly his argument on how “knowledge and language take up certain formations and give rise to powerful, new articulations even while carrying along the initial form” (Hass 2008: 155).

⁸ Betsy Erkkilä suggests Whitman’s poetics to be “an overthrow of the Old World artistic structures” (Erkkilä 1996: 76).

Michel Foucault asserts that the function of the author is to characterise “the existence, circulation, and operation of certain discourses within a society” (Foucault 1977: 124). If “Song of Myself” is to be viewed as an event within the circulation of discourse in culture, then we can claim, in the spirit of Foucault’s assertion, that Whitman gives rise to new groups of discourse and their singular mode of existence (Foucault 1977: 123). The open-ended, polyphonic quality of free verse enables Whitman to reflect a popular world perception that is irreducible and open-ended: “Not a person or object missing, [the lyrical voice] Absorb[s] all to [him]self and for this song” (13. 234–235). The lyrical voice in the poem is the subjective, dialogical mediator who seeks to represent the “multitude”⁹ of “belch’d words”,¹⁰ voices and registers, including the “barbaric yawp”¹¹ that is the spoken vernacular of the lowest common folk.¹² As the lyrical voice explicitly states, “In all people I see myself,” “It is you talking as much as myself, I act as the tongue of you” (20. 401; 47. 1248). Analysing the dialogicity of Whitman’s free verse not only reveals how the poem functions through heteroglossia (Bakhtin 1981: 269–422), but also how it also promotes itself as a clustered yet regenerative, open structure through a verbal art that is “infinite and omnigenous” (32. 698), and irreducible to a single meaning.

The Lyrical Voice: Discourse, Being, Authenticity and Alienation

“Where is the spirit of the strong rich life the American?”¹³

Whitman’s linguistic innovations stems from an “attempt to give the spirit, the body, the man, new words, new potentialities of speech” (Whitman 1978: 729). In “Song of Myself,” the lyrical voice describes his own utterances as an “endless unfolding of words of ages! ... A word of the modern, the word En-Masse” (23. 477–478). The lyrical voice longs for an authentic and unalienated existence, and the poem is a call for the reform of the American spirit through language. As Whitman had noted, “the spirit already walks the streets of the cities of These States” (*Daybooks and Notebooks*, 3 755).

⁹ “I am large, I contain multitudes.” (“Song of Myself” 51. 1327)

¹⁰ “The sound of the belch’d words of my voice loos’d to the / eddies of the wind” (“Song of Myself” 2. 25)

¹¹ “I too am untranslatable, / I sound my barbaric yawp over the roofs of the world.” (“Song of Myself” 52. 1333)

¹² F. O. Matthiessen, who canonised Whitman posthumously in *American Renaissance: Art and Expression in Age of Emerson and Whitman*, provides a New Critical focus and similarly argues that, “In it’s curious amalgamation of homely and simple usage with half remembered terms he once read somewhere, and with casual inventions of the moment, he often gives the impression of using a language not quite his own” (Matthiessen 1941: 531).

¹³ As quoted from Whitman’s self-review. See “Walt Whitman and His Poems.” *The United States Review* 5 (1855): 205-212. *The Whitman Archive*. Web. 6 Oct. 2013.

Whitman's "spirit" is a new American modern consciousness grounded in popular culture. This new "spirit" is the phenomenological context for Whitman's poetics. As phenomenology teaches, lyrical poetry is the most subjective universal art created by and appreciated by *Geist* (Hegel 1977), and the free verse structure and form of Whitman's poem points to the significance of the transitions and changes in the representation of the evolving phases of consciousness. These phases are encoded in Whitman's poem as the tension between the discourse¹⁴ of folk and dominant culture: popular culture is the dominant culture's alienated referent. I refer to Hegel's definition of alienation,¹⁵ to describe this relation of tension. "Song of Myself" points to the existence of certain groups of discourses and refers to the status of these discourses within American society and culture (Foucault 1977: 123). The poem is a metamorphosis of many speech genres derived from various spheres,¹⁶ and Whitman characterises the existence, circulation and operation of these 'alienated' discourses within the New World. M. Jimmie Killingsworth suggests that Whitman adopts the values of the rising bourgeoisie to shape his personalistic ideals (Killingsworth 1990: 38). While the poem is fundamentally polyphonic, there is always a dominant discourse - the oral and written language of the dominant social group is always present in "Song of Myself," which furthermore reflects the authoritative power of the Objective Spirit.¹⁷ Whitman still subscribes to the various discourses that feed the overall representation of reality produce by and producing *Geist*. "Song of Myself" is not subversive in the sense that it sits in opposition to the poetry of the dominant culture of Whitman's time, because the 'lower level' genres that he assimilates are not uniquely private.¹⁸ He is innovative in his assimilation of juxtaposed styles and genres that he is utterly immersed in and inseparable from. Whitman does not desire to rise to the cultured class because he rejects the debasement of his identity, so he uses the tools of culture against culture to reinvent the discourse that he seeks to abandon.

Whitman's style of representation that mimics the heterogeneous and fluid nature of popular culture seeks to avoid establishing any kind of hierarchy of discourses. This fluidity is reflected in the poem's language, particularly through the open lines and 'free' form. His intertextual engagement with the prosody of biblical poetry¹⁹ is subversive, and rather than viewing the lack of metrical prosody as an absence of

¹⁴ Bakhtin's concept of genre is synonymous with Foucault's definition of discourse. See: Foucault 1977b.

¹⁵ For an elaboration on Hegel's definition of alienation, see: Hegel 1977: 294–321.

¹⁶ Bakhtin argues: "any expansion of the literary language that results from drawing on various extraliterary strata of the national language inevitably entails some degree of penetration into all genres of written language... This leads to a more or less fundamental restructuring and renewal of speech genres" (Bakhtin 1986: 66).

¹⁷ According to Hegel, the ethical life of the state is a mode of the Objective Spirit. (Hegel 1977: 266–290)

¹⁸ I have loosely extracted the idea of "private speech" or "secret languages" from Kristin Ross' reading of Arthur Rimbaud's poetry (Ross 1998: 135–136).

¹⁹ "This use of parallelism as a structural and rhythmical principle closely resembles the prosody of biblical poetry, which scholars have often thought to have been Whitman's source..."

form, the repetitions and syntactical groupings can be observed as another linguistic feature, in which Whitman follows an oratorical tradition going back to classical and biblical periods (Hollis 1983: 51). As he had stated, "the United States inherits by far the most precious possession – the language they talk and write – from the Old World" (Whitman 1982: 572). The classical Old World traditions are "undraped" (7. 145), and "translat[ed] into a new tongue" (21. 423–424), and the religious rhetoric that Whitman employs functions as a crucial stylistic device. Breaking away from pentameter, accentual-syllabism and formal poetic constraints, he replaces traditional symbols of English poetry with new signifiers,²⁰ and relies heavily on phrasal repetition, a parodic stylisation that also has a religious incantatory effect, to create a sense of structure. In the process, Whitman reverses traditional Christian principles in his rejection of monologic Puritan beliefs. Whitman is radical for what he renders through paradoxical forms, since "he wages a war not against the meanings of words but against the value of language itself" (Moore 2006: 129).

Whitman's subversive, dialogic language is intimately intertwined with the socio-ideological context. His language is one of resistance and transgression, and he experiments with language as both a product and agent of cultural creation (Erkkilä 1996: 80).

Struggle Against the Pure Discourses of the Dominant Class

"We shall start an athletic and defiant literature" (Whitman 1855)

Whitman desired his poetry to be the "powerful language of resistance" (Whitman 1914: 211). Whether his 'language experiment' was intentional,²¹ or whether it grew simply out of ignorance²² of the official norms of "literariness," his deviation from superficial "standard forms" is a deliberate procedure that fostered the "conditions for reflecting individuality in language" (Bakhtin 1986: 63). The varied structure of Whitman's fluid lyric is determined by the integration of diverse speech genres that converge to form what Bakhtin refers to as a hybrid utterance.²³

because he was thoroughly familiar with the King James Bible... Few poems in *Leaves of Grass* so definitely echo the ritual language of Hebraic poetry" (Allen 1997: 173).

²⁰ "Whitman breaks with the traditional symbols of English poetry (such as the rose, the nightingale and the moon), which had almost become code words for the more abstract ideas they signified, and replaces them with new, fresh images, whose meanings arise organically in the context of the poem, not from some predetermined set of associations" (Casale 2010: 96).

²¹ "Whitman intentionally mixes high and low levels of diction in order to project two voices, the interplay of which suggests the unrestrained, the unconfined and the undefinable" (Allen and Davis 1955: 48–9).

²² Randall Jarrell argues that Whitman was simply ignorant of what he was doing, "Only a man with the most extraordinary feel for language, or none whatsoever, could have cooked up Whitman's worst messes" (Jarrell 1953: 67).

²³ I refer to Bakhtin's definition of hybrid utterance to describe how the various speeches employed by the lyrical "I" bring with them a contradiction and conflict in belief systems (Bakhtin 1981: 288, 358–60; Bakhtin 1986: 96–97).

Multiple voices coexist, but the separate signifying units of language are semantic assignments combined to form this utterance. Since his “dialect of common sense” takes on the specific flavours of the given speech genres, they also knit together with specific points of view and characteristics of the given genre (Whitman 1914: 211; Bakhtin 1981: 289). The ‘linguistic struggle’ in “Song of Myself” furthermore reflects the intentional stratification in literary language that is accomplished by the integration of juxtaposing genres,²⁴ and the various speeches employed by the lyrical voice carries with it a contradiction and conflict in belief systems. The social conflict between diverse types of speech directly declared by the lyrical voice is also the source of the poem’s linguistic energy, because it reflects the coexistence of the distinct varieties within a single language that stratifies into many voices. The dialogicity of Whitman’s free verse that has been derived from the language of the street can therefore be viewed as a struggle against the ‘pure’ discourse of the dominant class.²⁵

The integration of speech genres as a deliberate device creates a repetitious “lull and hum” (5. 86), an imitative sound and periodic rhythm that functions as a crucial element in the constitution of the lyrical voice as performance. Rather than relying on rhyme and metre, the lyrical voice deliberately mimics the “echoes and ripples” (1. 22) of popular speech to create pattern and order.²⁶

According to Bakhtin, the process of assimilation is “filled with varying degrees of otherness or varying degrees of ‘our-own-ness’... These words of others carry with them their “own expression, their own evaluative tone, which we assimilate, rework and reaccentuate” (Bakhtin 1986: 89). Whitman incorporates various speech genres and presents an epical poem that is ‘plurivocal’ because it is both oratorical and conversational. It is both a public speech and a private, intimate conversation. The speech-like quality to “Song of Myself” that is particularly evident in the opening and closing sections depicts how the lyrical voice engages in this literary-verbal performance. The multi-vocal chains converge to form an unconventional mixture of long lines and musical verse. The chains or separate lines in the poem are signifying elements that acquire symbolic significance or ‘fullness’ when the structure is finally cemented together by the lyrical voice to form the completed hybrid utterance. Therefore Whitman’s free verse cannot be regarded as completely arbitrary in the Saussurean sense, because although it is an individual act, it is one grounded in a multifaceted vernacular speech tradition that was current at his time in American speech culture. The lyrical voice is inseparably

²⁴ “Actual social life and historical becoming create within an abstract unitary national language a multitude of concrete worlds, a multitude of bounded verbal-ideological and social belief systems... and within are elements of language filled with semantic and axiological content and each with its own different sound” (Bakhtin 1981: 288).

²⁵ “Whitman represents language as a site of social struggle, since linguistics, class and political systems are interlinked” (Erkkilä 1996: 80).

²⁶ Whitman creates structure by “means of alliteration and assonance, repetition of words and phrases, and rhetorical devices that control the pitch and tone of the voice when the words are recited” (Allen 1997: 161).

linked to the whole of the utterance, and his voice is equally determined by the specific nature of the particular sphere of communication (Bakhtin 1986: 60).

The expressive colloquial intonation associated with Whitman's poetic aura is due to the conscious assignment of specific types of speech genres. They are easily assignable to a particular reality because they embody typical expressions and real speech communication. Whitman's free verse is thus actually not as 'free' as the name would suggest. It can be explained not as random but through Bakhtin's strictly defined model of heteroglossia: "the selection of language means, according to ordinary stylistic conceptions, is determined solely by referentially semantic and expressive considerations" (Bakhtin 1986: 90). The poem is simultaneously being determined and formed by the socio-historical and ideological conditions while also determining and forming, and at the same time determining and forming the historical and ideological development as every utterance is created in a unique interaction between the subject, the other and the concrete historical context. For Bakhtin, language is neither platonic nor 'timeless' since it is closely intertwined with, and grounded in present reality, history and context. The presence of multiple voices indicates that as unconstrained as Whitman's free verse may appear, its composition is not spontaneous but in fact cast in "generic forms" that have been creatively reformulated or assimilated in the form of utterances (Bakhtin 1986: 78). For example, when the lyrical voice describes the butcher boy in section 12, he shifts between (middle) neutral, high poetic, colloquial and slang to reflect an extraverbal, heterogeneous reality:

The butcher boy pulls off his killing clothes, or sharpens his knife
at the stall
in the market,
I loiter enjoying his repartee and his shuffle and break-down (12. 217–18)

The culture of the marketplace²⁷ that Whitman depicts is a site of transgressive discourse, where the subjects are both consumers and producers of art. Fragments of discourse are merged to construct meaning, and the fluid extraverbal shifts reflect the intertextual nature of representation and signification in the poem. Whitman's parodic engagement with the language of the high poetic tradition is depicted through the unsystematic assimilation of popular French²⁸ expressions and loan words such as "repartee." He fuses the phrases of everyday vernacular with the language derived from older forms of poetry. By allowing them to intersect²⁹ with

²⁷ "The creation of special forms of marketplace speech and gesture, frank and free, permitting no distance between those who came in contact with each other and liberating from norms of etiquette and decency imposed at other times" (Bakhtin 1984: 10).

²⁸ For discussion on Whitman in relation to French writers, also see: Erkkila 1980.

²⁹ Bakhtin argues that languages do not exclude each other, but rather "intersect" with each other in many different ways. He provides some examples: the Ukrainian language, the language of the epic poem, of early Symbolism, of the student, of a particular generation of children, of the run-of-the-mill intellectual, of the Nietzschean (Bakhtin 1981: 291).

the English language, the French words are removed from their etymological roots, and there is a loss of semantic relation to their origins. Whitman alienates the official words and forms from other tendencies by juxtaposing them dialogically, and new meaning arises from the intentional linguistic stratification that occurs. Even though French words and expressions have been applied erroneously throughout the poem,³⁰ Whitman's extraliterary engagement counters Bakhtin's argument on the unitary language of poetic genres. For Whitman, slang does not represent the corruption of poetic language: "in the growth of language it is certain that the retrospect of slang form the start would be the recalling from their nebulous conditions of all that is poetical in the stores of human utterance" (Whitman 1963: 573). Whitman does not strive for maximal purity in poetic language, nor does he work solely within his own language as if were unitary,³¹ as the heteroglossic language style he employs is intended to be all-inclusive. By allowing American slang and French expressions to intersect with the various other speech genres, Whitman is able to establish a sense of universality in speech. The poem's overarching colloquial energy engenders a strong sense of oral transaction, and the dialogical juxtaposition of genres is intended to capture and convey the complete 'spontaneity' of the American individual spirit, which ultimately aligns with the lyrical voice's idealised vision of a democratic society.

Through his quasi-oral style of narration, Whitman attempts to create an authentic art³² that is "universally intelligible" (Vladiv-Glover 2012: 5). The integration of street talk and common idioms functions as a crucial element in the constitution of the lyrical voice as performance, and as a means of extending the possibilities of democracy through language.

The Poetic Self and the En-Masse

As the previous chapter has demonstrated, Whitman's establishes a sense of universality in speech through a heteroglossic language style that is determined by the dialogical juxtaposition of speech genres. This chapter expands the discussion on language further by focusing on the presentation of the poetic self in relation to the universalised other.

³⁰ Louise Pound noted Whitman's use of foreign language to be its most striking feature but also believes that Whitman tends to use French words "for their own sake", sometimes erroneously, sometimes manipulatively (Pound 1926: 421). Betsy Erkkila also discusses Whitman's integration of "French idioms and Native American terms" (Erkkila 1980: 86).

³¹ Bakhtin's argues that, "poetry, striving for maximal purity, works in its own language, as if that language were unitary, the only language, as if there were no heteroglossia outside it. Poetry chooses not to look beyond the boundaries of its own language. If the language of poetry does change, poetry immediately canonises the new language as one that is unitary and singular, as if no other language existed" (Bakhtin 1981: 399).

³² I refer to Leo Tolstoy's characterisation of authentic art claimed in his tractate, *What is Art?* as decoded by Slobodanka Vladiv-Glover (2012: 5).

The Grass Motif: Nature and Whitman's Adamic Imagination

"I believe a leaf of grass is no less than the journeywork of stars" (31. 663)

Whitman's spirit of optimism is invoked by the promise of an uncharted frontier that provides opportunities for expansion, growth and freedom. The lyrical voice views democracy to be a way of life, and a way of experiencing the world, as he "keeps no account with lamentation", and desires to "become a man not through derived / power, but in his own right" (44. 1146; 47. 1237). The prominent grass motif in the poem represents both real and illusionary elements, and is utilised to convey a myriad of meanings. Foremost, it is intended to convey the interconnectedness between individuals, the natural world and the "kosmos."³³ The grass is the foundation of Whitman's New World Eden. For the lyrical voice, the true way to understand the processes of nature is not scientific, but intuitive and mystical.³⁴ With "[the grass] sprouting alike in broad zones and narrow zones, growing among black folks as among White" (6. 106–07), it serves as a universal, symbiotic symbol for Whitman's idealised vision of democracy. The lyrical voice looks to the grass as refuge in his search for new spiritual roots, and Whitman uses the grass as the appropriate metaphor for life, death and rebirth.

In the poem, "the entire reality of the word is wholly absorbed in its function of being a sign" (Clark and Holquist 1984: 226). According to the lyrical voice, the grass is a sacred "uniform hieroglyphic" (6. 106). It is a symbol of perfection, since the lyrical voice believes the divine to be manifested in or encompassing the material world. Each "spear of summer grass" (1. 5) represents the unique individual, the "uttering tongues" of those both "living and buried" (6. 119; 8. 163). It is the source of nature's "original energy" (1. 13), and it is the "flag of [his] disposition" (6. 101). The grass symbolises fertility, multiplicity, materiality, growth, and the possibilities of regeneration after death. For the lyrical voice, ultimate equality is found in death: "dead young men and women" "are alive and well somewhere, / the smallest sprout shows there is really no death" (6. 121; 125–126). As Whitman had stated, "death is not the ending, as was thought, but rather the real beginning – and that nothing ever is or can be lost, nor ever die, nor soul nor matter" (Whitman 1963: 412).

The grass is viewed as a site of regeneration and abundance, and Whitman's spiritual veneration of nature contrasts with the earlier Puritan view of nature as the fallen wilderness.³⁵ The lyrical voice does not view nature as an adversary of humankind, but a realm where the self can fulfill its potential through the carnival

³³ "Walt Whitman, a *Kosmos*, of Manhattan the son, / turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding, / no sentimentalist no stander above men and women or apart from them, no more modest than immodest." ("Song of Myself" 24. 496–500)

³⁴ Compare Whitman's poem, "When I heard the learn'd Astronomer" (Whitman 1980, 1: 483).

³⁵ See *American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*.

of death and rebirth.³⁶ Whitman depicts the beauty, abundance and fertility of the body even in the grotesque degradation of death:

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your boot-soles. (52. 1339–1340)

You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good health to you nevertheless,
And filter and fibre your blood (52. 1339–43)

For the lyrical voice, the grass evokes the feeling of being a part of a historically immortal and uninterrupted process of becoming: “I know I am deathless, I know this orbit of mine cannot be swept by a carpenter’s compass” (20. 406–407). The overarching idea of a shared corporeality is established in the very opening lines of the poem: “What I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you” (1. 2–3). The various forms of life are portrayed as incomplete and passing onto one another. Together the separate blades form a unified whole that “goes “onward and outward, nothing collapses” (6. 129). The lyrical voice evokes a sense of circularity when he equates the grass with hair, and hair with birth in section 6: “And now it seems to me the uncut hair of graves” (6. 110). Like the open-ended popular carnivalesque world that the lyrical voice attempts to portray, the symbolism of the grass is irreducible to a single meaning. Meaning exceeds the context of the events described in the poem, it goes beyond the “spectres in books” (2. 35), it is not in any dictionary, utterance, symbol (50. 1312–1313).

The Body, Self and Other: Whitman’s Representation of the Individual and Collective Body through the Sublime and the Grotesque

Whitman explores the tension between the scientific world-view and that of the subjective poet. There is a Romantic³⁷ element to that which is experienced by the lyrical voice when confronting the sublimity³⁸ of nature and its picturesque qualities, and in how Whitman elevates ‘spontaneity’ as a desirable characteristic in language. The poem’s romantic tone is composed through the selection of specific, signifying units of language that accommodate the desired completed

³⁶ Compare Whitman’s poem “This Compost”: “[the earth] renews with such unwitting looks prodigal, annual sumptuous crops, / It gives such divine materials to end, and accepts such leavings from them at last.” (Whitman 1980, 1: 211–213).

³⁷ Harold Bloom discourages the isolation of a definite American Romantic tradition but argues for the existence of a domesticated Romantic Imagination that is identifiable in Whitman’s poetry (Bloom 1966: 26).

³⁸ Mary Arensberg identifies the American texts that open up the quest for the sublime, and focuses on how the sublime in poststructuralist thinking becomes a fiction for transcendence (Arensberg 1986: 2–3). The English Romantic sublime, as a precursor of the American sublime, is informed by the Kantian sublime (Arensberg 1986: 8). See: Kant 1960.

hybrid utterance. He views strong emotion as the valid source of aesthetic experience, and places emphasis on emotions such as apprehension, horror, terror and awe in confronting the sublimity of untamed nature. The poet submits himself to nature:

Sea of stretch'd ground swells,
Sea of broad and convulsive breaths,
Sea of the brine of life and of unshovell'd yet always ready graves,
Howlers and scooper of storms, capricious and dainty sea,
I am integral with you, I too am of one phase and all phases. (22. 444–458)

The lyrical voice's confrontation with the sublime produces a spiritual awe, or oceanic feeling³⁹ that is precisely one "of limitlessness and of a bond with the universe" (Freud 1962: 15). In confronting nature's "original energy" (1. 13), he experiences a fragment of infantile consciousness that cannot be adequately expressed in language but can only be symbolised through bodily symptoms and suggested through sexual metaphor. The oceanic feeling or narcissistic elation that the lyrical voice experiences also evokes an illusory sense of completeness or oneness with the universe that is symbolised in the poem through the concept of the merge.

His individualistic and rapturous response to nature and being, the sheer joy of living, his preference for feeling over thought also reflects the elements of American frontier romanticism in Whitman's poetry (Matthiessen 1941). The poem champions the idea of individualism through the complex presentation of the poetic self. Knowledge sought is dependent on the concept of the subjective self, in its individual and universal aspects.⁴⁰ While Whitman focuses heavily on cultivating the 'aura' surrounding the poetic self by relying on the rituals of myth and romance to elevate the lyrical I as the ideal solitary vessel for all voices, he deviates from traditional English-Romantic depictions of the unacknowledged poet-legislator through his relocation of the sublime.⁴¹

³⁹ "Oceanic feeling" is a term popularised by Sigmund Freud in *Future of an Illusion and Civilisation and Its Discontents*. According to Freud, the oceanic feeling is "a sensation of eternity, a feeling as of something limitless, unbounded, something 'oceanic'" (Freud 1962: 11). Freud argues that the "oceanic feeling" is the experiencing of a preserved primitive ego feeling: "precisely those of limitlessness and of a bond with the universe – the same ideas that [Rolland] elucidated with the oceanic feeling (Freud 1962: 13, 15). M. Jimmie Killingsworth makes a similar analogy by referring to Freud's "oceanic feeling" in his analysis of Whitman (1989: 5).

⁴⁰ Michael D. Reed identifies "Song of Myself" to be one of the central poetic achievements of the transcendental movement that characterised and gave energy to the Renaissance of American Literature during the 19th century. He argues that Whitman, like Emerson and other transcendentalists, "laid great stress on the individual element, on individual freedom and expression" (Reed 1999: 147–151).

⁴¹ "The separation of sublimity from the big and impressive is among Whitman's [triumphs]. Whitman takes the further step and finds sublimity in the barnyard and the slave market. He is not merely naming pleasant objects or sights but setting them within range of transfiguring power" (Hopes 2010: 247–248).

Traditional Romantics associate the sublime experience directly with the vastness of nature, but for Whitman, the sublime can also be found in popular culture, which comes to expression in everyday language and actions. The lyrical voice moves beyond the Romantic trope of self-isolation because he does not find consolation in solitude, but in the company of others. The feeling of alienation is resolved by the assurance of the community. He pragmatizes the sublime and lowers the spiritual and abstract to the material level, and “sets them within a range of transfiguring power” (Hopes 2010: 254).

In the poem, the lyrical voice finds sublimity in the smaller mundane activities of everyday life, as experienced by the common people. In his sublime experience, he moves from states of regenerative ‘awe’ and ‘terror’ to a more commonplace state of nuanced wonderment at mere everyday being. The experience is highly subjective, and the feeling of the sublime that is connected with the form of the object can be located by the individual observer as he sees fit:

The big doors of the country barn stand open and ready,
The dried grass of the harvest-time loads the slow-drawn wagon,
The clear light plays on the brown gray and green intertinged,
The armfuls are packed to the sagging mow. (9. 167–170)

The bull and bug never worshipp’d half enough,
Dung and dirt more admirable than was dream’d,
The supernatural of no account, myself waiting my time to be one of the
supremes (41. 1047–1049)

For the lyrical voice, it is the psychological effect of the sublime experience that unites him with the collective body. In his poetic depiction of the people, the corporeal is simultaneously presented as both sublime and grotesque. Whitman transforms the limits of the sublime in the poem, since what is grotesque can also be sublime, and vice versa, but they are not presented as binary opposites. The sublime is intoxicating and ineffable, and the lyrical voice absorbs all and celebrates its ambivalence, its mutations and transformations.

Bakhtin views the reemergence of the grotesque in traditional Romanticism as a divergent transformation of the carnival grotesque (Meindl 1996: 18). The poem illustrates that Whitman’s Adamist depiction of the body aligns more with what Bakhtin defines as the earlier, essential nature of the carnivalesque grotesque, rather than Romantic grotesque that he views to be “terrifying and alien to man” (Meindl 1996: 18). According to Bakhtin, “in the system of [the carnivalesque] grotesque imagery, death and renewal are inseparable in life as a whole, and life as a whole can inspire fear least of all” (Meindl 1996: 17–18). Like Bakhtin, Whitman treats the body as a vessel through which life flows as it pursues its eternal process of self-renewal. Sex and death are equally celebrated since both are processes involved in the great cycle of renewal. The lyrical voice praises the perfection of the majestic body, stating that, “Copulation is no more rank than death is to me” (24. 522).

Whitman's depiction of the grotesque body contrasts with the classical ideal of the complete being. The collective body is portrayed as a primal force that converts the past to new presence. His integration of subversive folk humour is a deliberate device in the poem, and according to Bakhtin, folk humour is a particular speech genre that occurs most notably in carnival itself (Bakhtin 1981: 273). The material degrades the abstract, and Whitman utilises folk humour to parody and degrade the dominant ideologies of the church through a display of excess and 'grotesqueness'. The lyrical voice views the pre-linguistic realm as a source for the truth and meaning behind his utterances, but since it resists representation and cannot be symbolised, the lyrical voice can only access a symbolised pre-linguistic 'reality'. It is through the poetic representation of the grotesque body that the lyrical voice is able to regain the symbolic. This ties back to Whitman's romantic, Adamist desire to 'return to the origins of nature', to create a new earth. The lyrical voice brings bodily functions into the field of art and spontaneously elevates whatever he perceives to be worthy of elevation, not because it evokes the sublimity of God or the divine. He democratizes the sublime by locating it in the material body, and its vulgar and promiscuous functions:

Welcome is every organ and attribute of me, and of any man hearty and clean,
Not an inch nor a particle of an inch is vile, and none shall be less familiar
Than the rest. (3. 57–58)

Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am
touch'd from,
The scent of these arm-pits aroma finer than prayer,
The head more than churches, bibles, and all the creeds. (24. 524–526)

The 'divine' poetic self is comically presented in section 20 as "hankering, gross, mystical, nude" (20. 389) to mock religious morality. The Puritan doctrine created a false unity, and the lyrical voice seeks to eliminate the barriers created by the dominant system by secularising the religious rhetoric of the age. Whitman links the birth of the New World to acts of Adamic creation, to procreation and sexuality, and to the natural and primordial. The lyrical voice conceives of his own body in spatial and spiritual terms, and he elevates himself to divine status to mock the authoritative voice of the dominant religious discourse, in order to eliminate the fear created by cosmic terror through laughter. The jaunty tone provides humorous contrast to the official and authoritative biblical language that Whitman appropriates, which as John P McWilliams Jr. argues, "enables Whitman to tread the margin between heroic and mock-heroic (McWilliams Jr. 1989: 224).

It is Whitman's use of folk humour that mocks the pretensions and negates the legitimacy of the poem as a traditional epic. Whitman's integration of colloquialisms, slang and low level genres contrasts with the seriousness of officialdom in such a way as to subvert the stabilising tendencies of the dominant speech genres that closes language off to change. The individual and collective body is portrayed as the only reliable source of democratic regeneration and authority, and

completely worthy of inspiring aesthetic appreciation: “In the faces of men and women I see God” (48. 1285). As Whitman had stated in the Preface to *Leaves of Grass*: “Sanity and ensemble characterise the great master... The great master has nothing to do with miracles” (Whitman 1914: 204). He desires to bring life back to the material, to the people and to the body.

The poem celebrates incompleteness, transgression and the disruption of expectations: “In me the caresser of life wherever moving, backwards as well as forward / sluing” (13. 232). With “[M]aterialism first and last imbuing” (23. 83–84), the immortal, carnival body in “Song of Myself” is presented as transgressing and outgrowing its own limits.

The Merge: The Carnavalesque and the Unified Whole

“Who need be afraid of the merge?”⁴²

By locating the sublime in the body, popular culture discourses and in nature, the lyrical voice is expressing his desire for the carnivalesque merging of all that he views to be “inexhaustibly sublime,”⁴³ including the merge between the lyrical “I” and “you,” the fictional reader. The carnival is participatory and there are no boundaries between the audience and the performance. The lyrical voice desires the renewed merge with “the general run” (Whitman 1914: 209), and between the self and the sublime, and Whitman uses sexuality as the appropriate metaphor for that desire.

In the poem, as well as in his self-review, Whitman describes an erotic quality to all bodily experiences: “the noble character of the free American workman and workwoman – the fierceness of the people well roused – the ardor of their friendships – the large amativeness – the yankee swap... the character of America and American people everywhere”. For Whitman, nature is “inherently pure. Sex will not be put aside; it is a great ordination of the universe”. The poem blurs the boundaries between public and private life by eroticising political love through the glorification of the universalised, grotesque working class body (Erkkila 1996: 97). As Michel Foucault argues, “The transformation of sex into discourse... [and] the dissemination and reinforcement of heterogeneous sexualities... are... linked together with the help of central elements of confession that compels individuals to articulate their sexual peculiarly, no matter how strange” (Foucault 1977: 49). Sex thus directly enters into public discourse through the poem, and Whitman’s

⁴² The line, “Who need be afraid of the merge” appeared in 1855, 1856, and 1860 versions of “Song of Myself” but was omitted in later versions. The final version of *Leaves of Grass* that I refer to for this thesis, (edited by Scully Bradley *et al.*) notes this. The quoted line that was omitted would have appeared before line 145 of section 7 in the version that I refer to. I have chosen to include the line because the theme supports my overall analysis of Whitman’s representation of the poetic self.

⁴³ “Whitman’s poetry figures the people as inexhaustibly sublime in that they can neither be captured by representation nor finally embodied by political institutions” (Frank 2007: 404).

blatant articulation of sexual imagery serves to displace the rigid ideals espoused by officialdom.

Whitman demonstrates the fluidity of sexuality and desire. His construction of the corporeal 'body electric'⁴⁴ partially resonates with the pronounced bodily dimension to Bakhtin's concept of the carnivalesque, particularly in his similar concern with eating, drinking, discharging excrement, sex and death (Vladiv-Glover 2012: 28). The lyrical voice similarly presents itself as "turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding (24. 498). Whitman's style of representation is one of excess that breaks conventional ideas of social meaning. Healthy, sexualised and desiring bodies are presented as the perfect foundation for social development and economic productivity. Heavy emphasis is placed on basic needs and the body, as opposed to the commands of the will. Like Bakhtin, Whitman's "sacred" "hankering, gross, mystical" (20. 389) bodies are similarly presenting as pulsating, heaving and living entities that are ultimately and inextricably linked with procreation and death:

Out of the dimness, opposite equals advance, always a substance and increase,
always sex,
Always a knit of identity, always distinction, always a breed of life (3. 46–47)

The lyrical voice in "Song of Myself" equally eroticises people, nature, activities and things, with what Whitman describes in his self review as the "attributes of throbbing blood and flesh" (Whitman 1855). The natural wilderness in the poem is heavily anthropomorphised and inscribed with sexual imagery: "Echoes, ripples buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine (2. 22). While the lyrical voice expresses his desire for oneness with nature, it is also paradoxically presented as the ideal pioneering frontier for the lyrical voice to enact his male fantasy of phallic mastery over nature (Killingsworth 1989: 82).

The confessional language of sexual behavior offers a powerful image that serves as a metaphor for the lyrical voice's "urge" or "mad" desire for self-other relations, and also the spiritual union between the material and metaphysical: My voice goes after what my eyes cannot reach, / With the twirl of my tongue I encompass worlds and volumes of worlds (25. 564–565). The "procreant urge" is an irreducible, regenerative "ebb and flow" that ensures the carnival of death and rebirth. The subversive merging of religious rhetoric and sexual language enables Whitman to spiritualise his heritage through the creation of a mystical origin myth that advocates a kind of bodily utopianism that envisions participation in the potentiality of another world (Erkkila 1996: 92). For Whitman, the "procreant urge" (3. 45) functions as an appropriate metaphor for the merge or "bond" between the unlikely that is capable of eroding the dominance of monologic Puritan culture.

In section 7, the lyrical voice rhetorically asks, "Who need be afraid of the merge?" (7. 145). The fear of the merge is the fear of sexuality, nakedness and vulnerability - as induced by dominant culture and the church to justify hierarchy,

⁴⁴ See Whitman's poem, "I Sing the Body Electric" (*A Textual Variorum I*, 121–132).

and to subdue critical consciousness. Whitman's celebration of the individual and the immortal collective body seeks to bolster fearlessness through affirmative disorder. The lyrical voice calls for the fictional reader to defy the manners that restrain the ego by metaphorically "undraping" and identifying with their natural, sexual instincts: "Through me forbidden voices, / voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil, / voices indecent by me clarified and transfigur'd" (24. 516–518). He envisions the merge as an emancipatory creative force that unfolds in difference, producing a complete liberty conditioned on complete fearlessness.

The lyrical voice desires to merge with the alienated element of his nature, which is his soul, and Whitman enacts this fantasy by utilising sex as metaphor for this desire. In section 5, he addresses the soul as his bodily lover: "How you settled your head athwart my hips and gently turn'd over upon me" (5. 88). The imaginary contemplation of the object and the symbolic sexual self-union procures an illusory restoration of limitless narcissism or primitive ego feeling. The exaltation of his soul through the symbolic union with himself leads to an awareness of his unity with others, and with nature.

The traditional boundaries of discourse are complicated and reassembled as the lyrical voice fluidly shifts between registers, voices, genders and sexual identities. The ensemble of social identities that Whitman constructs can thus be viewed in terms of performative acts (Butler 1990). Judith Butler argues that performativity works through a repetitive force, which secures and consolidates the materiality of the body (Butler 1990: 2). It is through performance that Whitman is able to undermine Puritan ideals and emphasise the universality of sexual experience, while also uniting and elevating the incomplete and marginalised (such as the slave, the criminal, the prostitute) by focusing on the carnival interactions between the various 'alienated' bodies that ceaselessly take on new dimensions as they come into contact with one another. The performativity of fluid identities ultimately contributes to the processes of subversion since Whitman's multi-vocal style of address functions to displace the power and repressive religious ideals espoused by dominant culture. The lyrical voice's intimate confessional style of address seeks reciprocity from the fictional reader, which furthermore locks the addresser and addressee in a bond of mutual transgression (Killingsworth 1989: 51): "Is this then a touch? Quivering me to a new identity?" (28. 619).

Whitman's rhizomatic style of representation draws attention to the bodies of minor people that are often excluded from his mythology. The lyrical voice transfigures the "forbidden voices" and 'lifts the veil' through performance. The poem is a performance of symbolic union, and the lyrical voice is explicitly aware of performing identity: "[the people] embody themselves in me and I am embodied in / them" (37. 956). His repetitive, declarative statements of "I am..." throughout the poem foreground the notion of language as dialogical performance. The self only exists in being narrated, thus the lyrical voice is essentially 'singing himself into being' through repeated acts. Performing identities enables the lyrical voice to conquer the fear of death, and "pass death with the dying and birth with the new-wash'd babe" (7. 133). Whitman's concept of the merge thus contains a

utopian promise for human emancipation through the free expression of thought and creativity.

The "merge" is a dominant theme in "Song of Myself", and the lyrical voice's desire to "merge"⁴⁵ relates back to Bakhtin's concept of addressability and "answerability." Since Whitman's free verse is derived from unmediated popular speech, these utterances link directly back to the various components that form the structure of the poem. The metaphysical study of appearances, illusions and images as they appear to the poet in perception through consciousness, as a unified reality, is expressed through a harmonised language that is always multiple. The lyrical voice envisions the voices of America democratically merging to form a unified whole.⁴⁶ The polyphonic diction allows the lyrical voice to simultaneously project himself as the self-reliant Everyman who is able to relate to the struggles endured by the lowest common folk, while also assuming the role of the "bard"⁴⁷ who is both the reader's equal and democratic leader. This alludes to the fact that "you" can be both singular and plural, since the lyrical I is addressing both the individual and the crowd. In the process, Whitman subverts the archetype of the romantic, isolated ego of the bourgeois poet.⁴⁸ "Song of Myself" functions as a stage upon which the various identities are played out, and the splitting into multiple voices and identities delays any possible closure.

The merging flow is a continual cycle in the poem, and there is no closure or end, not even with death. Language and material life are intimately linked. The popular culture discourses that Whitman portrays are "the antinomy of everything that is 'completed', everything that aspires to the eternal and the 'immutable' in form" (Vladiv-Glover 2012: 3). As the lyrical voice exalts, "it is not chaos or death – it is form, union, plan – it is eternal life – it is happiness" (50. 1318). Since the lyrical personas are developed within the activity of singing, the poem is essentially a song of ritual unification, and it is one that is "orotund, sweeping and final" (41. 1055).

The "hybrid utterance" that Bakhtin describes, is the "unified whole" that the lyrical voice constructs: an ideological representation of a unique *Volksgeist* (Smith 1991: 40–41) that is both complete and irreducible: "Not a single person [is] slighted or left away" (19. 374), "all goes onward and outward, nothing collapses" (6. 129). According to Hegel, "*Volksgeist* is used to encompass the whole of a people's condition of existence". It is the "spirit of the people" "woven together in a single bond," forming a single entity (Smith 1991: 40–41). Hegel's definition is closely related to Montesquieu's reference to the '*esprit général*' of

⁴⁵ Also compare Whitman's poem "Song of the Rolling Earth": "I swear I begin to see little or nothing in audible words, / All merges toward the presentation of the unspoken meanings of the earth / Toward him who makes the dictionaries of words that print cannot touch" (*A Textual Variatum I*, 265–272).

⁴⁶ Mark Bauerlein similarly argues that speech becomes a major tactical motif that harmonises and consolidates society into a unified "interpretive community" (Bauerlein 1986: 2).

⁴⁷ Whitman had proclaimed in his self-reviews, "An American Bard at Last!" (Whitman 1855).

⁴⁸ "Whitman reverses the archetype of the poet as alien to the material culture of America in the process" (Erkkila 1996: 75).

a nation, but Hegel's concept is tied to the idea of *'Bildung'* and has an idealistic character (Smith 1991: 40–41). The concept is intended to convey an ideal of social solidarity informing all the aspects of a people's collective life (Smith 1991: 40–41). Whitman appropriates the Hegelian idea to refashion a generic myth.⁴⁹ Whitman's democratic mythology is thus synonymous with Hegel's *Volksgeist*, particularly since the collective body that Whitman portrays in "Song of Myself" is highly idealised.⁵⁰

The Figures of Whitman's *Volksgeist*: The Poetic Self and the Other

Since the poem is not subject to chronological linearity, the various historical figures that merge to form Whitman's *Volksgeist* are assembled together in a discursive, collage-like fashion, with the leaps in thought and inconsistent punctuation producing a stream of consciousness effect.⁵¹ The collage that the lyrical voice paints to produce the "unified whole" is composed of fleeting snippets and fragments. The people that form the unified whole are described in section 15 according to their vocation and role in society, and the lyrical voice does not elevate one kind of lifestyle over another. The subject matter is broadened through the speaker's descriptions of the hardships, banal activities and the experiences of everyday life in 19th century America. The merge is thus also a reference to the lyrical voice's desire for the carnivalesque unification of America's common folk. The lyrical voice's materialistic descriptions of the non-bourgeois body and his celebration of liberating corporeality are projected as characteristics of the democratic ideal. The body is a representation of excess, the bodily does not point to the isolated ego of a bourgeois individual, but to the collective "generic body" of the people (Vladiv-Glover 2012: 2). The collective body is portrayed as a boundless, eternal force of social renewal and cultural growth:

The clean hair'd Yankee girl works with her sewing machine or in the factory
or mill,
The paving-man leans on the two handed rammer, the reporter's lead flies
swiftly over the note book, the sign-painter is lettering with blue and
gold (15. 295–296)

⁴⁹ "Connecting self to the many would constitute a postbellum crisis of national identity that would inform the local colour and regional writing in which individual pockets of the nation would be explored and presented in literature to bolster the unification of the national body" (Hagood 2003: 31).

⁵⁰ Whitman declared in his personal notes that, "Only Hegel is fit for America – is large enough and free enough" (Whitman 1902: 170). His open admiration suggests that he was influenced to an arguable degree by the infiltration of German Idealism in American Literature and Philosophy in the 19th century. See Frederic Henry Hedge's published works, notably *Prose Writers of Germany*. Hedge was central to the development of American Transcendentalism and was one of the foremost scholars of German literature in the United States.

⁵¹ Harold Bloom describes "Song of Myself" as a "strange, sometimes baffling, stream-of-consciousness poem" (Bloom 2009: 68). As a fully developed narrative technique, stream of consciousness is usually associated with Modernist novelists. For example, see Marcel Proust.

I refer to Hegel's definition of otherness to describe the lyrical voice and his relation as the speaker to the figurative national types and (arche)types that constitute the collective body. As depicted in the poem, the frontier is presented as the site of interaction across class, gender and racial boundaries. In his depiction of America, hundreds of people appear briefly, such as the "preacher," "child," the "soldier," "the invalids," the "talkers," the "negro," and the "native",⁵² but they appear only as (arche)types and are treated as part of the self. As social types, they are part of the nation, but as archetypes, they are part of the self. The lyrical voice is the omniscient epical poet and narrator. But unlike in the traditional epic, the archetypes are not established characters, they do not have names, nor are they granted individualised speech, because the lyrical voice depends on the preservation of his own determinate self-identity to distinguish himself as separate from the other.

The constant tension between multiplicity and wholeness (unification) structures the poem on both a thematic and a syntactic level. The poet's role is, as in Whitman assertion, "a seer – he is individual – he is complete in himself – the others are good as he, only he sees it, and they do not" (Whitman 1914: 197). The role of the other is taken into account by the lyrical voice, but they ultimately function "as objects for his speech", as the ego privileges his "need to express himself, to objectify himself" (Bakhtin 1986: 67). The poem is thus simultaneously individualistic and communitarian, and this language conflict established at the beginning of the poem when the lyrical voice introduces himself to the fictional reader: "I celebrate myself and sing myself, / And what I assume you shall assume" (1. 1).

The archetypes compliment one another and are equal and anonymous, like Hegel's abstract generality (Hegel 1977: 145–147). In the spirit of Bakhtin's assertion, "the plurality of speakers, and others with respect to [the lyrical voice], is denied any real essential significance" (Bakhtin 1986: 68). While the poet's assertion of a shared or collective experience is intended to democratically exemplify the universality of 'otherness', as reflected in his heteroglossic all-inclusive language style,⁵³ the archetypes are ultimately treated as part of the split self. As Deleuze similarly notes, the selves of the American Anglo-Saxons are always splintered, fragmentary, and relative, as opposed to the substantial, total and solipsistic I of the Europeans (Deleuze 1998: 57).

The indeterminate representation of otherness as depicted through figures such as "the hounded slave" in section 33, do not speak and only exist in relation to his gaze. In the process of his performative transformation, Whitman invokes the tradition of the 'Noble Savage' as a romanticised stock figure in

⁵² "Whitman wanted to include them, even as they seemed to be disappearing as an active part of American history, and he wanted to afford them a kind of linguistic afterlife by employing their words, so every time Americans spoke the names of the country's towns and states and rivers, their voices would echo with native sounds" (Folsom 2013).

⁵³ Compare Whitman's notebook entry, "In the South, words that have sprouted up from the dialect and peculiarities of the slaves... Their idioms and pronunciation are heard everywhere" (Whitman 1978: 695).

literature⁵⁴ in his depiction of slaves and native Americans: “The friendly and flowing savage, who is he? / Is he waiting for civilisation or past and mastering it?” (39. 976–977). His idealised, “flowing” savage-as-idea is sentimentalised to figure as a moral reproach, and is defined in the poem through a binary system of thought.⁵⁵ The slave is presented as an ambiguous yet ‘pure figure’ and connected to the lyrical voice’s attitude towards natural wilderness in the New World. He is mythical and “flowing” because his identity must remain fluid, and like nature, responsive to the endless changes and conditions. The ‘Noble Savage’ archetype is utilised by Whitman to represent the vigorous remote and unspoiled natural realm, in contrast to the “distilled” culture of dominant society: “The [natural] atmosphere is not a perfume, it has no taste of the distillation” (2. 17)

All the figures in the poem are treated as part of the split self, and for the lyrical voice, the savage archetype represents the aspect of the self that is unknowable, as it transcends language. Despite his acknowledgement of difference and claims of being able to transcend the conventional boundaries of the self to become the other: “[Through me] Voices of the interminable generation of prisoners and slaves”, “I am the hounded slave” (24. 509; 33. 838), the poetic voice is ultimately the self-appointed supreme teller of their story: “I speak the pass-word primeval, I give the sign of democracy” (24. 506).

Whitman captures the ideas of the age in his portrayal of the Noble Savage in a sense that the poem validates and prioritises the values of the New World. What assures the harmony of the America in the poem is the interconnected productivity of the universalised other for restoring order. The other in “Song of Myself” thus functions as a critical element in the ongoing American quest for self-definition, and as a necessary component of the American myth.⁵⁶

As this chapter has demonstrated, the lyrical voice in “Song of Myself” is a multi-voiced, autonomous consciousness that can only exist through interaction with the other. The “perpetual journey” (46. 1202) is not a solipsistic, isolated-individualistic existence.

“I” and “You”: The Lyrical Voice and the Fictional Reader

The previous chapter explored the relation between self and other, and analysed Whitman’s paradoxical championing of the subjective individual and the

⁵⁴ “Whitman’s attitude was ambiguous, and he often condemned them in reductive and stereotypical ways – He occasionally employed the language of and assumptions of savagism, he was also capable of questioning and complicating these assumptions as he did in ‘Song of Myself’” (Folsom 2013).

⁵⁵ Whitman had noted, “There is something about these Aboriginal Americans, in their highest characteristic representations, essential traits... arousing comparisons with our own civilised ideals” (Whitman 1963: 578–579).

⁵⁶ “The noble savage functions not as a mediator, but a buffer between man and the land. The noble Savage is thus – in function not form – a necessary rather than a casual component of the American Myth” (McGregor 1988: 175).

collective body. Engaging with Bakhtin's theory of addressivity and answerability, I expand on the previous discussion by focusing on the dialogic exchange between "I", the lyrical voice, and "you" – the fictional reader.

And what I assume you shall assume,
For every atom belong to me as good belongs to you. (1. 2–3)

Not I, not any one else can travel that road for you,
You must travel it for yourself. (46. 1210–1211)

The social language in "Song of Myself" is a continuous living dialogue with the main unit of meaning formed through the speaker's relation to Otherness (Hegel 1977: 111–119). I refer to Hegel's definition of "otherness" to describe how the lyrical "I" depends on the preservation of his own determinate self-identity to distinguish himself as separate from the other. It is this communicative process that constitutes the poem as an authentic or valuable work of art. Whitman frequently utilises the poetic device of apostrophe, and the presence of a listener is assumed throughout much of the poem since the poem is essentially a song coming from the self and directed to an other. The effect is that of an alien "translingusitics"⁵⁷ that does not exist until it is spoken, rather than one that has been pre-determined before its appearance on the page. As the dialogical mediator, the lyrical subject only becomes a true subject by situating his voice amid other voices. The lyrical voice's awareness of the reader reflects Whitman's illocutionary stance (Railton 2003: 99). His poetic utterances are fundamentally dialogic and historically contingent but the speech utterance is always present. The words uttered in the poem are not fixed objects that can be reproduced because they are only brought into existence when the lyrical "I" addresses the fictional reader.

The lyrical voice's words and utterances are marked by what Bakhtin defines as "Addressivity and Answerability".⁵⁸ The words in the poem are always oriented towards an addressee, and the fictional reader (Bal 1985) plays an important role because the lyrical voice's style of utterance and address is dependent on who he envisions his reader to be. Whitman constructs "you" as an idealised personification of the individual and collective, and the paradox is clear in section 42 when the lyrical voice refers to "you whoever you are" (47. 1244).

The fictional reader of "Song of Myself" is split and can invoke the individual, a lover, or the anonymous collective body, but "you" is never attached to a conscious character or name. Whitman's language is a two-sided but asymmetrical act between the animated self and an indeterminate other, and his elusive style of

⁵⁷ I refer to Bakhtin's definition of translingusitics to describe how Whitman's free verse is inspired by live speech or language as a living dialogue. In Tulio Maranhao's summary of Bakhtin's translingusitics, "translingusitics analyses the utterance as a unit of communication" and "has a pragmatic flavour as it as it situates itself on the level of concrete and singular utterance or everyday discourse" (Maranhao 1990: 229).

⁵⁸ I adopt Bakhtin's terms "addressivity" and "answerability" to describe how the lyrical voice addresses the fictional reader and anticipates a response (Bakhtin 1986: 95–100).

address is both intimate and distant. The lyrical voice's style of utterance indicates the social relationship between himself and the fictional reader in terms of status and familiarity. In an authoritative tone, he impersonates the emotional style of antebellum orators and makes his reader an active participant, calling for "you" to reciprocate: "What is a man anyhow? What am I? What are you?" (20. 391). "You" is both his equal and his subordinate. There is a sense of interconnectedness in how the poem begins with the word "I" and ends with the last word "you". The "I" does not come into formation in the poem without an implicit reference to "you", the other of "I".⁵⁹ The dialogical unity exposes the dynamics of the relationship between the addresser and the addressee. The poem is a complex dialogic exchange since the lyrical voice is dynamically stimulated in anticipation of what will be said by "you". This relationship also engenders a strong sense of dialogue and performativity, as the lyrical vice involves the reader in a highly participatory role. This opens up the poem to the possibilities of multiple meanings. The lyrical voice assumes the role of the informant and explicitly exalts unmediated speech in the poem, claiming to present himself to the reader as "undisguised and naked" (1. 19). The 'spontaneous' nature of Whitman's free verse imbues the poem with an atmosphere of authenticity, and the first person narration leads "Song of Myself" to read like a confessional poem.⁶⁰

You shall no longer take things at second or third hand...
nor look through the eyes of the dead... nor feed on the
spectres in books... (2. 34–35)

The confessional tone in the poem blurs the distinctions between public and private life, which as M. Jimmie Killingsworth notes, enables Whitman to publicise a private sexual life (Killingsworth 1989: 49). The 'confessional performance' that takes place seeks to "reveals the moral problems of [Puritan] judgement and explores the epistemological problems of truth and the relation to life and literature" (Rosenbaum 2012: 296).

The poem is both democratic and individualistic, and the complicated presentation of individuality versus democracy is the central paradox in "Song of Myself." How the lyrical "I" envisions the boundary between the self and the world is his ideal democracy. The autobiographical aspect is dismantled right from the first line of the poem because the personas that develop are highly idealised. This central paradox is the representation of the lyrical voice's conception of the world, and also a representation of his 'ideological position'. The ideological "I" is

⁵⁹ "I signifies the person who is uttering the present instance of discourse containing 'I', but 'I' always functions dialogically with the addressee, 'you.' It is here that language guarantees the possibility of sociality and intersubjectivity" (Benveniste 1971: 218, 225).

⁶⁰ See Rosenbaum's interpretation of confessional: "Foucault's understanding of confession has proven particularly influential. Counter to the belief that confession 'unburdens' or 'liberates,' Foucault argues that confession is 'the effect of a power that constrains us' as 'ritual that unfolds within a power relationship' the confession is shaped by the 'authority who requires the confession'" (Rosenbaum 2012: 296).

represented as the result of the social and political forces of Whitman's time, and the ideological self is only developed within the context of social experience.⁶¹

The construction of the ideological self also represents his encounter with subjectivity, and with a sense of "I" and "you". Thus the lyrical voice is Whitman's dramatised conception of his ideal poet: the new American Adam, "a chanter of Adamic songs" (Moore 2006: 154), the self appointed prophet and seer, "the caresser of life" (13. 232), and "the mate and companion of all people, all just as immortal / and fathomless as [himself]" (7. 137). As the intersubjective the lyrical voice desires to carry the entire world within him, to be both individual and universal:

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking, breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from
them
No more modest than immodest. (24. 497–500)

He elevates himself to be the vessel for all voices through his bold claims of knowing the thoughts and feelings of the common people: "Through me forbidden voices, / Voices veil'd and I remove the veil" (24. 516–517). The lyrical voice's speech is imbued with a deep confidence in the fictional reader, and his vocative technique is dependent on the reader's responsive understanding: "This hour I tell things in confidence, / I might not tell everybody, but I will tell you" (19. 397–398). Bakhtin argues that the speaker perceives their addressees more or less outside the framework of the social hierarchy, and this gives rise to a certain candor of speech (Bakhtin 1986: 97). "In intimate styles this is expressed in an apparent desire for the speaker and addressee to merge completely" (Bakhtin 1986: 97). But this is not the case in the poem, because the lyrical "I" depends on the preservation of his own determinate self-identity to distinguish himself as separate from the intimate other. Thus Whitman's "merge" is an impulse towards universality and inclusivity, not an intimate solipsistic gesture. The irresolvable conflict that constitutes the drama of identity in *Song of Myself* epitomises the central paradox that exists at the heart of representation.

Whitman advocated an "alternative" poetic epistemology in the 1855 Preface to *Leaves of Grass* that can be more accurately considered within the framework of an "aesthetics of verbal art" (Moore 2006: 103; Zylko 1990: 65). Like in Bakhtin's philosophy of language, politics and language are intimately intertwined in Whitman's democratic manifesto: "[the people] are the voice of exposition and liberty," and "The fluency and ornaments of the finest poems or music or orations or recitations, are not independent but dependent" upon dialogic relations for harmony

⁶¹ "Just as the American Revolution had led to a relocation of authority inside rather than outside the individual, so Whitman's myth of origins focused not on the exploits of a historical or mythic figure of the past but on the heroism of a self who was, like the nation, in the process of creation" (Erkkila 1996: 57).

(Whitman 1914: 205, 198). Whitman, like Bakhtin, endows the collective body with the ability to produce poetic writing. Language and art is an extrapolation of everyday intersubjectivity, and such is the epistemology Whitman creates in his free verse, as captured in “Song of Myself”. The poem’s structure is composed by a heteroglossic language style that is always fundamentally dialogic. Whitman advocates a ‘theory’ of poetic discourse that parallels Bakhtin’s philosophy of language in the Preface: “The poetic quality is not marshal’d in rhyme or uniformity or abstract addresses to things nor in melancholy complaints or good precepts, but is the life of these and much else and is in the soul” (Whitman 1914: 197–198).

The poem was read as subversive not only in reference to its historical context, but also in recognition of its transformative abilities. Whitman’s rhizomatic formation, the assemblage of connected multiplicities, suggests how we can overcome, overturn and transform structures of rigid, fixed and binary thought and judgement. “Song of Myself,” in many ways, conforms to Bakhtin’s model of the novel as a ceaselessly self-revising and open genre. The poem is an exploration of the evolving phases of consciousness, and like Deleuze and Guattari’s rhizome, Whitman’s self reflexive, open-ended rhizome of identity is perpetually fixated on the notion of becoming rather than being. The poem can thus be read as a ‘Modernist’ work of art. It is incomplete, transgressive and disruptive: a “stream without beginning or end, proceeding from the middle, coming and going rather than starting and finishing” (Deleuze and Guattari 1980: 27–28). Once one enters the realm of dialogicity, there is never closure, not even with death. The poem ends, but the lyrical voice lives on forever amidst other voices, and always through a dialogical unity with “you”:

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me at one place search another,
I stop somewhere waiting for you. (52. 1344–1346)

References

- Allen 1997: Gay Allen Wilson, *A Reader’s Guide to Walt Whitman*, New York: Syracuse University Press.
- Allen and Davis 1955: Gay Allen Wilson and Charles T. Davis (eds), *Walt Whitman’s Poems: Selections with Critical Aids*, New York: New York University Press.
- Allen and Folsom 1995: Gay Allen Wilson and Ed Folsom (eds), *Walt Whitman and the World*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Arensberg 1986: Mary Arensberg (ed.), *The American Sublime*, Albany: State University of New York Press.
- Bakhtin 1981: M. M. Bakhtin, “Discourse in the Novel”, in: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist (eds.), Austin: University of Texas Press, 269–422.

- Bakhtin 1984: M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by Hélène Isowolsky, Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin 1986: M. M. Bakhtin, "The Problem of Speech Genres", in: *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by Vern W. McGee, Caryl Emerson and Michael Holquist (eds), Austin: University of Texas Press, 60–100.
- Bal 1985: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the theory of Narrative*, translated by Christine van Boheemen, Toronto: University of Toronto Press.
- Bauerlein 1986: Mark Bauerlein, "The Written Orator of 'Song of Myself': A Recent Trend in Whitman Criticism", in: *Walt Whitman Quarterly Review*, no. 3.3, 1–14.
- Benveniste 1971: Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, translated by Mary Meek and Coral Gables, Florida: University of Miami Press.
- Bloom 1966: Harold Bloom, "The Central Man: Emerson, Whitman, Wallace Stevens", in: *The Massachusetts Review*, no. 7.1, 23–42.
- Bloom 1976: Harold Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven: Yale.
- Bloom 2003: Harold Bloom, *Walt Whitman*, Broomall: Chelsea.
- Bloom 2009: Harold Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Walt Whitman*, New York: Chelsea House.
- Bluestein 1994: Gene Bluestein, *Poplore: Folk and Pop in American Culture*, Boston: University of Massachusetts Press.
- Bollobás 1986: Enikő Bollobás, *Tradition and Innovation in American Free Verse: Whitman to Duncan*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Burroughs 1990: John Burroughs, *Whitman: A Study*, Boston: Houghton Mifflin.
- Butler 1990: Judith Butler, *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Casale and Bloom 2010: Frank D. Casale and Harold Bloom, *Bloom's How to Write About Walt Whitman*, New York: Infobase.
- Clark and Holquist 1984: Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Belknap: Harvard University Press.
- Deleuze 1998: Gilles Deleuze, "Whitman", in: *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, London: Verso, 56–60.
- Deleuze and Guattari 1980: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, translated by Brian Massumi, London and New York: Continuum.
- Eliot 1919: T. S. Eliot, "Reflections on Contemporary Poetry", review of *Naked Warriors*, by Herbert Read and *The Channel Rose and Other Poems*, by Conrad Aiken, in: *Egoist*, July, 9–14.
- Eliot 1927: T. S. Eliot, "Tennyson and Whitman", 20 May 1927, reply to Letter of J. H. McNulty, in: *Nation & Athenaeum*, 4 June, 302.
- Eliot 1974: T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, London: Faber & Faber.
- Erkkilä 1980: Betsy Erkkilä, *Walt Whitman Among the French: Poet and Myth*, Princeton: Princeton University Press.

- Erkkila 1996: Betsy Erkkila, *Whitman the Political Poet*, Oxford: Oxford University Press.
- Folsom 2013: Ed Folsom, "Native American [Indians]", in: *The Whitman Archive*, web 6 Sept. 2013.
- Foucault 1977a: Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, translated by Robert Hurley, vol. 1, New York: Pantheon.
- Foucault 1977b: Michel Foucault, "What is an Author?", in: *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, translated by Donald F. Bouchard, New York: Cornell University Press, 124–127.
- Frank 2007: Jason Frank, "Aesthetic Democracy: Walt Whitman and the Poetry of the People", in: *The Review of Politics*, no. 69. 3, 402–430.
- Freud 1962: Sigmund Freud, *Civilisation and Its Discontents*, translated by James Strachey, New York: Norton.
- Hagood 2003: Taylor Hagood, "Hair, Feet, Body, and Connectedness in 'Song of Myself'", in: *Walt Whitman Quarterly Review*, no. 21, 25–34.
- Hass 2008: Lawrence Hass, *Merleau-Ponty's Philosophy*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hedge 1852: Frederic Henry Hedge, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia: Carey and Hart.
- Hegel 1977: G. W. F. Hegel, *Phenomenology of the Spirit*, trans. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press.
- Hopes 2010: David Brendan Hopes, "The Sublime Self: Whitman's Sense of Sublime in 'Song of Myself'", in: *The Sublime*, Harold Bloom (ed.), New York: Infobase, 245–254.
- Jarrell 1952: Randall Jarrell, "Some Lines from Whitman", in: *Poetry and the Age*, New York: Knopf, 101–120, reprint of "Walt Whitman: He Had His Nerve", in: *Kenyon Review*, no 14, 63–79.
- Kant 1960: Immanuel Kant, *Observation on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, translated by John. T. Goldthwait, Berkeley: University of California Press.
- Killingsworth 1989: M. Jimmie Killingsworth, *Poetry of the Body*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Killingsworth 1990: M. Jimmie Killingsworth, "Whitman's I: Person, Persona, Self, Sign", in: *Approaches to Teaching Whitman's Leaves of Grass*, Donald D. Kummings (ed.), New York: MLA, 29–40.
- Kirby 1991: Anthony Paul Kirby, *Narrative and the Self*, Bloomington: Indiana University Press.
- Lawrence 1972: D. H. Lawrence, *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, Edward D. McDonald (ed.), New York: Viking, 731–734.
- Maranhao 1990: Tulio Maranhao, *The Interpretation of Dialogue*, Chicago: University of Chicago Press.
- Matthiessen 1941: F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York: Oxford University Press.

- McGregor 1988: Gaile McGregor, *The Noble Savage in the New World Garden: Notes Toward a Syntactics of Place*, Ohio: Bowling Green State University Press.
- McWilliams 1989: John P. McWilliams Jr., *The American Epic: Transforming a Genre 1770–1860*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meindl 1996: Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia: University of Missouri Press.
- Miller 1970: Edwin Haviland Miller, *The Artistic Legacy of Walt Whitman*, New York: New York University Press.
- Miler 1989: Edwin Haviland Miller, *Walt Whitman's 'Song of Myself': A Mosaic of Interpretations*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Moore 2006: D. J. Moore, *Mystical Discourse in Wordsworth and Whitman: A Transatlantic Bridge*, Leuven: Peeters.
- Pound 1926: Louise Pound, "Walt Whitman and the French Language", in: *American Speech*, no. 1, 421.
- Railton 2003: Stephen Railton, "As if I Were With You: The Performance of Whitman's Poetry", in: *Walt Whitman*, Harold Bloom (ed.), Broomhall: Chelsea, 99–119.
- Reed 1999: Michael D. Reed, "Cataloging and the First Person in 'Song of Myself'", in: *Walt Whitman*, Harold Bloom (ed.), Broomhall: Chelsea.
- Rosenbaum 2012: S. Rosenbaum, "Confessional Poetry", in: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics 4th ed.*, Roland Greene et al. (ed.), New Jersey: Princeton University Press.
- Ross 1998: Kristin Ross, "Metaphors and Slogans", in: *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, London: Verso.
- Smith 1991: Steven B. Smith, *Hegel's Critique of Liberalism: Rights in Context*, Chicago: University of Chicago Press.
- Vladiv-Glover 2002: Slobodanka Vladiv-Glover, "Popular Culture vs. Mass Culture: Tolstoy's *What is art?* as a Test for the Russian *detektiv*", in: *Post-Communist Popular Culture and the detektiv Novel Genre*, *Soviet & Post-Soviet Review*, 29. 3, 291–311.
- Vladiv-Glover 2012: Slobodanka Vladiv-Glover, "Models of Popular Culture: Bakhtin's *Carnival*, Tolstoy's Authentic Work of Art and Dostoevsky's *khudozhestvennost'* [aesthetics] vis-à-vis Postmodern Mass Culture (*The Fifth Element, Kill Bill*)", N. d. TS, Monash University, Australia.
- Whitman 1855: Walt Whitman, "Walt Whitman and His Poems", in: *United States Review*, no. 5, 205–212, *The Whitman Archive*, web 24 May 2013.
- Whitman 1902: Walt Whitman, *The Complete Writings*, Richard Maurice Bucke, Thomas Biggs Harned, Horace Traubel, and Oscar Lovell Triggs (eds.), vol. 9, New York: Putnam.
- Whitman 1914: Walt Whitman, "Preface to 'Leaves of Grass'", in: *The Oxford Book of American Essays*, Brander Matthews (ed.), New York: Oxford University Press, 194–212.
- Whitman 1963: Walt Whitman, *Prose Works 1892: Specimen Days, Collect and Other Prose*, Floyd Stovall (ed.), vol. 2, New York: New York University Press.

- Whitman 1978: Walt Whitman, *Daybooks and Notebooks*, William White (ed.), vol. 3, New York: New York University Press.
- Whitman 1980: Walt Whitman, *Leaves of Grass: A Textual Variorum of the Printed Poems, 1855–1891*, 3 vols, Sculley Bradley, Harold W. Blodgett, Arthur Golden, and William White (eds), New York: New York University Press.
- Wordsworth 2003: William Wordsworth, “Preface to the Lyrical Ballads”, in: *Arts Education Policy Review*, no. 105. 2, 33–36. *Art & Architecture Complete*. Web. 22 Oct. 2013.
- Zylko 1990: Boguslaw Zylko, “The Author Hero Relation in Bakhtin’s Dialogical Poetics”, in: *Mikhail Bakhtin and the Epistemology of Discourse*, Clive Thomson (ed.), Amsterdam: Rodopi, 65–76.

Сузан Дуонг

БАХТИНОВА ПОЛИФОНИЈА И ПОЕТИКА СЛОБОДНОГ СТИХА ВОЛТА ВИТМЕНА

Резиме

У раду је изведена анализа „Песме о Мени“ Волта Витмена, кроз коју се даје увид како се полифонијско поетско Ја, које се оличава у разним гласовима, конструише кроз конвергенцију разних говорних жанрова (Бахтин). Анализа се ослања углавном на филозофију језика Михаила Бахтина, а такође на њему блиске структуралистичке и постструктуралистичке естетичаре. Ова методологија открива интерпретативне могућности једног полифоничног (у Бахтиновом смислу) и постструктуралистичког читања поезије слободног стиха. Притом се разноликост гласова који су присутни у Витменовом поетском језику не описује кроз неку таксономију, већ кроз тензију која постоји између мултиплицитета и тоталитета (уједињености). Она се испољава кроз хетероглосан стилски израз, који структурише Витменову песму и на тематском, и на синтаксичком нивоу. Ови увиди воде ка отварању нових перспектива у тумачењу Витменове поетике, која ствара једно иновативно, нетрадиционално разумевање Витманове поезије, а такође открива и начине модерне употребе форме слободног стиха.

УДК 008(510)''1900/1937''
316.722(510)''1900/1937''
821.581.09''19/20''

Zoe HATTEN
(Australian National University, Canberra)

THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY IN MODERN CHINESE LITERATURE

Abstract: Focusing on the Early Republican period in China (1900–1937), this essay examines new expressions of individual subjectivity in literature that emerged during the period. Key literary figures and their manifestos are discussed, and a comparison of two prominent autobiographical texts is used to illustrate differences in the way the China's literary movement entered the new national discourse relating to individual subject or *geren*. Two key themes explored are the intersection of fiction and historical fact, and the Modern as a historical and narrative category.

Keywords: Modern Chinese literature, Republican China, Xie Bingying, Ding Ling, Chinese women writers, Subjectivity, Modernity, modern literature

Xie Bingying's *Autobiography of a Chinese Girl* (published 1936) and the *Diary of Miss Sophie* by Ding Ling (published 1927) are two texts produced during the early Republican period in China (1912 to around 1930). This period saw the proliferation of new literary models amongst a program of modernization that extended to all areas of Chinese culture and society. A comparative discussion of the two texts posits a model of 'modern' textual representation that deems certain texts open to a level of analysis that others do not achieve. Pertaining to a model of a modern literary work that posits Foucault's notion of the clinical gaze, as described in *The Birth of the Clinic* as a new model of structural analysis, these two texts, both by women writers dealing with similar thematic content, construct meaning in entirely different ways. Ding Ling's work alone possesses a self-conscious self-referentiality, an awareness of the limitations of language as a medium for expressing thought, a consistent constructedness of narrative consciousness and a perspectival distanced from the given reality.

Foucault's notion of the gaze, when applied within literary analysis, highlights a shift from a classical mode of omniscient narration to a new emphasis

on the gaze, which structures perception through selection and substitution, forming models of reality. The gaze refers to the act of seeing not with the biological eye but with the transcendental consciousness which receives perceptions and then translates them via the mediation of language or concepts into a picture or image of the world, emphasizing a synthesis of ‘symptoms’ or ‘signs’ that both seek a subject or ‘body’ and inherently fail to align with its ‘spatio-temporal reality’.

Much has been made of an emerging female subjectivity in the influential early Chinese women writers of the 1920s and 1930s. These discussions often involve comparing changing archetypal models of ‘woman’ as defined by traditional roles in society, with equally stylised images of the new modern girl or woman. Sets of defining characteristics of this new modern image of woman are then formulated that invariably include ‘educated’, ‘political’, ‘empowered’, ‘sexualised’, and ‘urban’ (Stevens 2003). These qualities easily apply to many of the characters depicted by prominent women writers of the ‘20s and ‘30s including Ding Ling, Lu Yin, Shi Pingmei and Su Xuelin, but do not necessarily extend to a description of subjectivity beyond the gendered concerns. This comparison focuses more on the way two key contemporary representative texts differ in modes of representation, and the mechanism by which a broader ‘picture’ or ‘structure of reality’ is created that describes, but is not defined by a gendered subjectivity. Whilst bearing many similarities in thematic concerns, Ding Ling and Xie Bingying’s autobiographical texts are nonetheless sufficiently different as to make a comparison meaningful. In the following, I will provide an ‘archetypal’ comparison to highlight differences of literary representations.

Ding Ling’s *Miss Sophie’s Diary* and Xie Bingying’s *Autobiography of a Chinese Girl*

Ding Ling wrote *Miss Sophie’s Diary* at the time and place it was set, Beijing in the winter of 1927–28 (Jenner 1985: 9). It is, in its temporal proximity to certain realities of the author’s life, considered ‘autobiographical’ although no claim is made as such by the author. This does not mean however, that the account was not based on her own experiences, as the often hostile reception authors faced in the wake of the tumultuous politics of 1920s China meant that speaking candidly, or openly, often had dire consequences. Self-styled ‘modern’ authors in China of the 1920s were often blamed for promoting an amoral society, and linked to the moral traits that their characters exhibited. This makes sense in terms of the various ideas about what ‘fiction’ stood for. Fiction was seen, quite literally as imbued with potential transformative powers, as outlined in Liang Qichao’s literary manifesto. Ding Ling was in fact frequently confused with the first person narrator in *Miss Sophie*, and heavily criticised as such. To the extent that the text was and is still often read as autobiographical, its truth-effect can be seen as largely contingent on the consensus of its reception.

Xie Bingying was a less active member in the politicised literary scene than Ding Ling, Hu Shih or Lu Xun. She did serve for a period in a 'girls army' during the Northern Expedition of 1926, leading to the 'united front' forged between the Nationalist and Communist parties, however this is described as a requirement of the school she was attending, and not her own initiative. Though she did embrace this 'calling', she does not display the shrewd awareness of her distinctly individual place as member of the society, or internalized, personal responses to conditions of the times that we see in the accounts of Hu Shih or Lu Xun. Instead, she makes vague statements, such as the "1, 250, 000, 000 oppressed people" are reason for "a girl" to take up arms (Xie Bingying 1986).

The narratorial voice in *Autobiography of a Chinese Girl* often laments the changing times, but does so with a method that Lukacs would term 'epic' as opposed to novelistic (Lukacz 1963: 68–75). There is no apparent attempt to present a coherent structure of meaning beyond the haphazard chronicling of experience, and no critical engagement with the limitations of the Chinese language that we see in works such as *Miss Sophie's Diary* or Lu Xun's *Diary of A Madman*. For these reasons, we must read the account as very much a reflection on the struggle to resolve and express new modern values that the author encountered. The voice that speaks lacks the subjective awareness and ambivalence of the voice *Miss Sophie's Diary*. If the internal monologue of Sophie is all consciousness, Ming Gang, Xie Bingying's narrator, is mostly surface.

Any attempt to evaluate the development and concerns of writers of this period in China must take into account their status in relation to the politics of the times. The belief in the power of 'fiction' as an ideological tool saw writers in a quandary about how to depict the revolution. Owing to the collapse of the "united front" of the KMT and the CCP after April 1927, many writers who were earlier encouraged to show revolutionary fervor were later censored or even persecuted. The changing ideological climate with the Nationalists forming government in 1928 and actively conducting a witch hunt against their former Communist allies, affected and shaped literary output.

Amongst all of Ding Ling's work *Miss Sophie's Diary*, published in 1928, is most widely noted and often referenced. The work is known for its candid evocation of female desire, however it is the less obvious qualities of the text that sets it apart from much of her literary output, and not to mention much of the output of her peers and contemporaries. It was produced relatively early in her writing career, after she moved to Shanghai in 1920 as many young writers did in search of a more liberated society and spent time studying European literature. Compared to the tumultuous future she would endure, this was a period of relative tranquility in terms of restrictive forces influencing her writing.

The feminist concerns of the text have been described as those of the 'second generation' in that the more obnoxious forms of repression such as foot binding and arranged marriage had already been challenged and explored in preceding years, leaving women to face new challenges presented when traditional social institutions had been renounced. These new challenges included the hardship and

alienation associated with breaking from traditional dependence on men, and a hostile judgmental society not ready to accept the new liberated women. In Xie Bingying's *Autobiography of a Chinese Girl*, the author literally experiences both sets of challenges over successive years, first escaping arranged marriage and the shackles of a traditional woman's role in the family, only to be later persecuted as an immoral member of society after becoming liberated, and serving in the women's army during the 1920s. It is perhaps one of the often-cited markers of new female subjectivity – the feeling of being alone in an urban environment that prompted Ding Ling to construct for the first time, a narrative consciousness consistent in its internalisation and analysis of all phenomena, and aware of its solitary status.

The most evident point of difference between Ding Ling's and Xie Bingying's accounts is the way a quest for understanding and meaning is portrayed. The subject of understanding is broached in both texts. In both cases, the quest for self-understanding is emphasised, exhibiting the analytical impulse on psychological observation promoted by naturalist thought and echoed in romantic literature such as Goethe's *Sorrows of Young Werther*, that both authors were familiar with. However 'understanding' as explored by Ding Ling also resounds on a more universal level, pertaining to meaning created by the structure of the text as a whole. In the case of Xie's *Autobiography* understanding operates only contextually. The narratorial voice is not constructed as pure consciousness like Sophie, with her internal monologues and external world represented as a pure psychological construct. Instead, Xie's narrating voice is simply what it is, we are given no cues as to a distinction between the author as recorder of events, and a constructed narratorial perspective identified in this thesis as a key characteristic of a modern text.

The term 'understanding' has various contextual applications, and could refer to the understanding of a language, understanding of phenomena and understanding of gestures, expressions, texts and so on. In the case of *Miss Sophie's Diary*, it operates on various levels, but as understanding sought by the narrating consciousness, it is foremost a quest to resolve questions of intersubjectivity; an attempt via the unravelling of experience into language, to find a methodological pattern that 'makes sense' in terms of describing oneself to another 'self'.

The replacing of an 'understanding' based on a non-secular system dictating meaning with an 'understanding' based on the premise of universal human reason is closely linked to the emergence of modern literary expression in the West. A new emphasis on audience as integral player in deciphering meaning from a text meant that every reader became part of the historical process in which meaning is constructed. Another way of putting this is that our historical conditions affect our capacity to understand, or our vantage point. Similarly, from an intercultural perspective, new textual models introducing new pathways for the exploration of subjectivity bring historical accounts (be they purported as fact or fiction) into a wider arena of interpretation through new narrative models.

Sophie's struggle for 'understanding', as she calls it, therefore evokes the broader, timeless discourse of meaning-making involving both reader and writer. As the first-person narrator, Sophie too is a historically grounded observer of her

own actions that are the only interpretable phenomena out of which textual meaning is produced. Existing as text, she has no greater access to her own truth than the reader, and is aware of this in the admission that there is no 'voice' that is quintessentially her own, "I've never said anything that really comes from me" (Ding Ling 1985: 55). This admission aligns both narrator and reader on the same plane regarding the production of meaning, and displays an awareness of the reader's capacity to engage with the text as in constant evolution. Xie's *Autobiography* does not address this question of historical and authorial perspective in the same sense as the many flat dialogical exchanges that are one dimensional, meaning exactly what they mean at the instant they were purportedly 'recorded'. "You do not seem to understand my troubles, so do not try to comfort me" (Ding Ling 1985: 147), says the narrator to her brother. This exchange takes place exactly where it is situated in the stated time and place. The characters, presented as 'real', cannot transcend their situatedness to enter into a more complex multi dimensional conversation about meaning, because it is presented as a 'given'.

Miss Sophie's Diary, on the other hand is the only meaning making structure capable of self-description, of eliciting 'understanding'. This is why she draws it into the constructed world, and contemplates showing the text to her love-interest Wei, in order that he might better 'understand' her, this is inherently impossible, as he himself exists only as an element of the text. A circulatory dilemma arises, as the many 'devices' that she employs to 'analyse' her world, and communicate her inner feelings prove futile.

The narrating consciousness fluctuates between first and third person positions. In the latter, Sophie describes herself as if she were another character, exploring a different dimension of subjective exchange, and creating a split between the narrator and the narrating consciousness. In his essay *Social Life as a Sign System*, Umberto Eco explains the emergence of semiotic meaning, and its inherent connection to the naming of objects and their functions as synonymous with the beginning of culture. Eco equates a 'function' to a 'cultural unit' that must be continually reaffirmed through a speech act. In this way, the subjective voice both builds and perpetuates cultural meaning through a semiotic chain that is inherently self-referential. The 'three conditions' necessary for the production of culture, on a semiotic level, are a thinking being establishing the function of an object; identifying and naming an instance of the object performing that function; and finally recognising and reviewing that object as having performed a particular function. The conditions however, do not "imply the existence of two human beings" (Eco 1973: 70). Eco uses the analogy of Robinson Crusoe on his island to illustrate the exchange that occurs on a temporal level, as a subject must continually refer to itself to affirm the function, (or meaning) of its objects. In a most basic sense, communicating between the "Robinson of yesterday and the Robinson of today" (Eco 1973: 70).

In this way, we can see multiple versions of Sophie in operation; as she continues to 'objectify' her previous senses of self. As pure consciousness, she is constantly in dialogue with herself, and must be in order to 'set her world into

view' constantly identifying and reaffirming her 'self' – as if it were a unitary whole. This 'setting into view' is analogous to many common definitions of subjectivity. The same basic structure operates on multiple levels and changes as cultures change, introducing new systems of currency, or 'use values' assigned to objects. In a semiotic analysis of culture, changes can be mapped through shifts in the kinds of value systems used to define objects. Cultural change, therefore, can be viewed as occurring on the level of the structure of consciousness that is universal in the sense of relying on identifiable sets of object functions and values. From this perspective, culture can be seen as both an individual and collective phenomenon. The modern, discussed as a narrative category, opens up new windows onto the interplay of subject-object relation, and also facilitates the projection of new values.

"Women devote all their thoughts to the men they want to conquer. I want to possess him" (Ding Ling 1985: 28). In this generalising statement Sophie contemplates herself as object described, as 'woman', and makes a statement in relation to a common dynamic occurring between men and women. Sarah E. Stevens directly equates commonly portrayed 'dangerous' predatory unscrupulous nature of modern female characters in early Republican Chinese literature with male fears of women seeking to become the subjects of their own lives. According to Stevens, these fears of alienation faced by the modern individual are "posited on the bodies of female literary subjects and objects" (Stevens 2003: 91). This critical standpoint, and approach to a new gendered representation of the modern is shared by others including prominent theorist Shu-mei Shih. "This modern girl could be fraught with contradictions: looking for love but scorning men, valuing social change but pursuing trivialities" (Stevens 2003: 86). These contradictions also reflect the naturalist emphasis on psychological complexities explored here as a moral contradiction. Sophie's approach to her love interests reminds us more of the novels of Balzac, such as *Cousin Bette*, (published in 1846) (Balzac 1965). The main protagonists, like Sophie, struggle with forces of destructive passion and desire, and question traditional genre roles. As in *Miss Sophie's Diary*, the private drama's, flights of fancy and emotionally manipulative schemes are shown as more effective of 'reality' than any larger social or moral structure. In contrast, Xie Bingying's narrator sublimates her desire, or love interest in the face of the broader ideological concerns, and trends of the times. "This was a time when we should place reason before sentiment" (Xie Bingying 1986: 112).

Whilst the mere presence of themes such as desire and romantic love, invariably associated with a new modern femininity – representing a break from pre-assigned roles in society and a crediting of importance to personal feelings and emotions – immediately locates the works as emanating from a particular period, it is the manner that they are approached that dictates their inclusion within the model of modern subjectivity identified here. Xie Bingying's 'love' is episodic and condensed, her narratorial voice never delves far into the psychological complexity of love as sexual desire. Romantic love is narrated through the stylised theme of rejecting the shackles of arranged marriage and embracing the freedom to choose, devoid of desire. Her story pales by comparison with the ambivalence of Sophie's

reflections about the emotional turbulence that 'love' generates, revealing her feelings as pathological in a distinctly modern sense. Her love, and desire, and in fact all emotional impulses, are not the stylised, flat character romances of traditional Chinese texts and poetry, "unable to penetrate into the essence of persons and into their spiritual behavior" (Galik 1966: 317). They are internal dramas, riddled with angst and morbid commentary that are circular and obsessive without ever manifesting in any action, outcome, or turn of plot. The future remains a constant escape from the present, in the sense of the constant deferral of desire. In Xie's *Autobiography*, no attempt is made to address the representation of time that is so integral to the description of consciousness, and to the extraction of meaning. "Everything happened exactly as we had hoped. After a month and four days the war came to a sudden conclusion, and we came back to Wu Chang." (Xie Bingying 1986: 130) In contrast, *Miss Sophie's Diary* draws us into the constructed presence in its engagement with the idea of time: "It's been five whole hours since I saw Wei off. How can I find the right words to describe these five hours?" (Ding Ling 1985: 58)

Miss Sophie's Diary reminds one of other early modern works that explore psychodrama and limits of consciousness such as the work of Poe and Henry James. Poe's *The Purloined Letter* first published in 1844 explores and critiques the very effect described by Foucault in *Birth Of the Clinic*; that of the scientific, medical gaze that seeks 'diagnosis' almost as an end in itself. In all the human angst and neurosis the only reasonable statement seems to point to the lack of anything substantial at the heart of the search for the 'purloined letter'. Poe comments on the inherently self-referential nature of 'diagnosis' that prevents it referring to anything but itself, and therefore having no relevance outside of itself. He compares mathematics to pagan fables (Poe 1977: 466), in that their status as truth 'axioms' are often taken as a given, regardless of spatial and temporal specificity that may render them inapplicable – even arcane – by mankind's desperate impulse towards applying a method of analysis. The modern hermeneutic conundrum is exemplified in the methodologies employed by Poe's 'detectives', and by Sophie, who admits she "really doesn't know how to analyse [herself]" but proceeds to do so, as this impulse is represented as an integral part of her modern consciousness and indeed, the very condition of her existence (Ding Ling 1985: 19).

As in *The Purloined Letter*, actual disease emerges as a theme to enter conversation with its metaphorical manifestation as in *Birth Of The Clinic*. Sophie is purportedly in various stages of a critical illness throughout the text, however, because of the lack of evidence that she is in fact critically ill, we must read this mysterious 'disease' as a metaphor for her existential condition and philosophical dilemma; her struggle to interpret and reconcile the exterior dream world, that we could also call the 'Other'; or all that is not her own interior. The state of 'disease' serves as a construct and contact point between herself and other characters, in fact constituting the only impetus for these characters' interest in, and recognition of her. The majority of the scant dialogic exchanges with other characters are in reference to this 'illness', and are impersonal in manner. "How is your illness?" etc.

If it were not for her ‘illness’, these characters would not refer to her at all, and would therefore not emerge, so it is a condition of their existence that she is ‘ill’. The illness remains enigmatic, no specificities are described, the only time we see symptoms, “blood and vomit” (Ding Ling 1985: 35) is in fact a result of an attempt by Sophie to escape from this illness that is the rational world, and find relief in its other; insanity, through an alcoholic binge. Foucault describes disease as a space of “projection without depth”, and “coincidence without development” (Foucault 1977: 56). The “logico-temporal divergence [between] disease” and individual subject, or body, are necessarily ignored in its categorical application. It is on this temporal and spatial level, that medicine cannot by nature, describe or refer accurately to a subject unless the subject is removed from the equation at the instant of its application. A momentary blind spot precedes a union of symptom with embodied disease. “If one wishes to know the illness from which he is suffering, one must subtract the individual, with his particular qualities” writes Foucault, describing with startling exactness the “impossible” status Miss S occupies (Foucault 1977: 14).

She does not long for death, but for madness. “If I went mad I wouldn’t be aware of life’s troubles any more.” The relief that she anticipates after this symbolic death is described as ‘leaving this room’; the room that we know to represent her rational consciousness and its fruitless struggle to harness an illusive ‘understanding’.

In Xie’s *Autobiography*, death and madness are also alluded to several times. The symbol of death, and particularly suicide, are the closest she comes to exploring the threshold of the self, however there is no ‘depth’ in her description of suicide. She simply considers it, like love, as a means of escape or liberation and then drops it entirely without considering its relevance to the plot as a whole. “When I realized there was no further hope for me, I determined to commit suicide” she states, this episode is narrated in a pace that gives some detail of the two days she spent considering suicide. However the next page reverts back to an impersonal, child-like reflection of a condensed period. “During these two years I tried my best to be a model girl...” (Xie Bingying 1986: 56), and we are jolted out of any sense of affectivity created by a closer engagement with the inner feelings revealed by the suicidal drama. The lack of narrative verisimilitude in these supposed pivotal themes permits a ‘deeper’ reading of its significance in relation to the rest of the text. Committing suicide, is however, the only instance in the text that options are listed for action, and ‘analytic’ human agency is displayed that moves beyond a break with tradition. At other times action is taken without revelation of the mechanisms of deliberation beforehand, action of joining the women’s army for example, are expressed in sloganistic terms that say more about dominant ideological forces than the formation of a modern and individual female subjectivity. Madness is embodied by Ming Gang’s mother, who speaks in the language of the traditional moral codes, constantly engages in barbaric superstitious practices, and is unable to conceive of her daughter as an ‘individual’ in the sense that we understand it. The narrator, who ‘directly’ represents the author, is unable to break free from a

traditional mode of expression, even though she reads modern texts, and identifies with Zola, Maupassant, and Goethe. Ultimately she relies on statements of clichéd rebellion against tradition, and often resorts to traditional modes of expression “I am your humble daughter” etc. This does not make the text any less valuable, it still speaks of the conditions under which it was produced, and marks a point of development in the rapidly changing literary sphere.

Another structural consideration that separates these two texts is the representation of ‘society’. Society, in both cases, is a restrictive, hostile and intrusive force. In Sophie’s case, it apparently prevents her from satisfying her own “impulses and desires” (Ding Ling 1985: 22) but never actually manifests within the text as a practical object of change, and is therefore reduced to a mechanism of her own psyche. Accordingly we have a reflection of society that we do know to be repressive and volatile during this time, as embodied through her subjective framing consciousness. Historically, we know that society at the time was repressive for women. This historical ‘fact’ is suspended within the structure of the text, always remaining an ‘interval’, ‘absence’ or ‘non-event’. It reverberates as a ‘space’ of anticipation, inherently located in a different spatio-temporal dimension to that from which the narrator speaks. The concept of ‘absence’ is closely related to *différance* as articulated by Derrida in *Of Grammatology*, and addresses the “primordial constitution” of space and time (Derrida 1998: 136). *Différance* is not identified as a concept, *per se*, rather a process, neither active nor passive, and functioning in relation to its other. In this process, language is understood as a network of differences, and constant deferral is the state of meaning within the semiotic chain. There is no static meaning, only constant relational flux. Therefore society, like Miss S herself, is a ‘phenomenon of language’ and constant deferral is its/her status. Every element of her relation to the world, such as her desire, as discussed, is constantly extended into a non-existent future. Reality within this text begins to function like language, drawing the whole text into a discussion that transcends its immediate contextual markers, whereas in Hsieh’s account, because of a lack of reflexivity, language and self are slaves *to* reality and to the times. The self is subsumed within events that would take place regardless of the narrator’s participation, or point of view.

Towards the end of *Miss Sophie’s Diary* time intermissions are recorded at closer intervals, the entries progress from “days” to “hours”, as if in an attempt to reach the “now” in order that the narrator can distance herself from the life she had already lived and experienced. As the temporal structure of the narrative gathers pace, and time sequences are reduced to mere marks on the page, losing the grammatical structures that become meaning. “Quietly go on living and quietly die” (Ding Ling 1985: 63) the closing lines of the diary summarise the oxymoronic state of the narrators consciousness and existence – constant negation and deferral – like language and like the text itself.

In light of the observations made, it is interesting to return to the question posed earlier of whether there is a clear difference between historical and literary documents? Whilst Xie’s *Autobiography* simply states ‘what happened’ Ding

Ling's text implies that events are always open to interpretation. This open-ended construction of *Miss Sophie's Diary* allows us to approach it in several ways; as a modern Chinese text, as a work of modern literature, or as an historical document. As these categories change and evolve, what we call it becomes as important as the work itself, effecting its reception, and that is why an awareness of multiple levels of meaning and modes of reception is important. In this sense, Xie Bingying's work is far more limited, and must rely on the allegorical readings and pre-determined signifiers so often cited within critiques of inter-cultural literary studies.

References

- Balzac 1965: Honoré de Balzac, *Cousin Bette*, Harmondsworth: Penguin books.
- Derrida 1998: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ding Ling 1985: Ding Ling, *Miss Sophie's Diary and Other Stories*, translated by W. J. F. Jenner, Beijing: Chinese Literature and Panda Books.
- Eco 1973: Umberto Eco, *Social Life As A Sign System*, London: Clarendon Press.
- Foucault 1977: Michel Foucault, *The Birth of The Clinic*, New York: Random House.
- Galik 1966: Marion Galik, *Naturalism: A Changing Concept*, "East and West", 16:3-4, 301-328.
- Hegel 1985: Richard E. Hegel, *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York: Columbia University Press.
- Hu Shih 1933: Hu Shih, *An Autobiographical Account at Forty*, "Chinese Studies in History", vol. 11, no 4. (197), 2-25.
- Jenner 1985: W. F. J. Jenner, "Translators Note", in: Ding Ling, *Miss Sophie's Diary*, 9-12.
- Jameson 2002: Frederic Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London: Verso.
- Jameson 2010: Frederic Jameson, *The Hegel Variations*, London: Verso.
- Liping Feng 1996: Liping Feng, *Democracy and elitism: The May Fourth Ideal of literature, Modern China*, vol. 22. no. 2 (April, 1996), 170-196.
- Lu Xun 1959: Lu Xun, *A Brief History Of Chinese Fiction*, Beijing: Foreign Languages Press.
- Lukacs 1963: Georg Lukacs, *The theory of the novel: a historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, London: Merlin Press.
- Poe 1977: Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter*, Manchester: The Philips Park Press.
- Stevens 2003: Sarah E. Stevens, *The New Woman and the Modern Girl in Republican China*, NWSW Journal, vol. 15, no. 3, "Gender and Modernism between the Wars, 1918-1939", (Autumn, 2003), 82-103.
- Xie Bingying 1986: Xie Bingying, *The Autobiography of a Chinese Girl*, London: Pandora Press.

Зое Хатен

ПРОИЗВОДЊА СУБЈЕКТИВИТЕТА У МОДЕРНОЈ КИНЕСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Резиме

Преко анализе раног револуционарног периода кинеске културе (1900–1937) открива се начин на који модерна кинеска индивидуална субјективност долази до изражаја у књижевности овог доба. Затим се разматрају кључни књижевни манифести и главне стваралачке личности овог периода. У главном делу рада пореде се два позната аутобиографска текста како би се показали различити начини на које је литерарни дискурс улазио у општи кинески национални дискурс по питању индивидуалног субјекта или *geren*. При свему томе, испитује се и преплитање литерарних и историјских чињеница, и образлаже се појам „модерног“ као историјска и наративна категорија.

III

Транскултура и културологија (Transculture and Culturology)

Владимир ГВОЗДЕН
(Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду)

КЊИЖЕВНОСТ, КУЛТУРА, ЗАЈЕДНИЦА (Неколико критичких напомена)

Апстракт: У време у којем влада конфликт интерпретација културе, у којем критичка теорија не може да изиђе из слепог улице немогућности заснивања догађаја, односно деловања на промени затеченог стања, и у којем се, глобално посматрано, доминантно популарно разумевање значења речи култура исцрпљује у синтагми „потрошачка култура“ и у дислоцираним животним стиливима које она доноси – тешко је проценити домашаје повратка културализма у књижевне студије. Овај рад је покушај да се критички промисле и превреднују владајуће идеје и митови културолошког проучавања књижевности.

Кључне речи: заједница, књижевност, култура, културализам, транскултурализам, идеологија, текст, *poesis*

Дискусију о питању односа књижевности, културе и заједнице можемо започети са неколико познатих дијагноза о судбини потоње. На почетку једног важног огледа, Жан-Лик Нанси пише: „Најзначајније и најтегобније свједочанство модерног свијета, оно у којему су можда сабрана сва свједочанства и с којим је та епоха, по тко зна каквом налогу и тко зна каквој нужности [јер свједоци смо такођер и исцрпљења мишљења Повијести], принуђени суочити се, свједочанство је расапа, измјештања или превирања заједнице“ (Nancy 2003: 7). Наш свет обележавају друштвене поделе, подвргавање технолошко-политичкој доминацији, одумирање слобода и успон парадоксалне среће (Lipovetsky 2008). Оваквом увиду придружује се и историчар Ерик Хобсбаум тврдњом: „Никада се реч ’заједница’ није употребљавала празније и слободније него у деценијама када се заједница у социолошком смислу толико тешко може пронаћи у стварности“ (Hobsbawm 1994: 428).

Како је могуће да се, на пример, Иво Андрић чита као ванредни антрополог балканских култура? Шта значи говорити о књижевности „трећег света“?

Да ли је конститутивни елемент књижевног текста да говори заједници / у име заједнице? Укратко, како је могуће да академска критика верује у идеју заједнице док говори о књижевним делима? И шта је ту старије, књижевност као фикција или стварност као референт? Откуда потиче жеђ за посматрањем појединих књижевности и писаца као репрезентативних, а неких других као идиосинкретичких, критичких, полемичких? Који су критеријуми које текст мора да задовољи како би био квалификован да буде читан као представник нечега? Чини се да заједницу коју је толико тешко пронаћи у стварности, многобројни књижевни проучаваоци налазе у фикцији, у књижевности. Не бих рекао да је увек у питању пука доминација, злогласна Архимедова тачка, која омогућава да књижевност наводно или заиста далеке другости посматра као урођенички псалам племена са израженим ритуалима, али без битнијих естетских амбиција. Не верујем ни да је искључиво реч о пукој вери да је неко испред, у 21. веку, док неко други тавори у прошлости, у обрасцима 19. века, у златно доба нације као замишљене заједнице. Постоји ту ипак још нешто, а то нешто, рекао бих, сведочи о постојању проблема управо са оне стране која тврди да га нема, или крије од себе да га има. Може, наравно, бити реч и о прикривеној носталгији, или о оправдавању расутости самих заједница унутар којих делују проучаваоци – притом не мислим толико на чисту политичку заједницу (јер овде је вероватно реч и о жудњи за политиком, утемељеној на претпоставци да она још увек негде може да има смисла), колико на оно што помало утопијски још увек називамо „академска заједница“. Поверење у заједницу отуда није само ствар политике у ужем смислу, већ и једне специфичне академске политике, која конформистички пренебрегава средњег члана у поређењу: ако је, на пример, реч о тексту Иве Андрића, скок са сингуларности на репрезентативност одвија се углавном без консултовања спора који влада око значења самога текста, а који се одвија управо унутар пишчевог језика („заједнице“).

Стога вреди, снажења критичке перспективе ради, отићи неколико корака уназад. Московски часопис *Нови свет* поставио је 1970. године Михаилу Бахтину питање о стању у науци о књижевности и о њеним задацима. Књижевни теоретичар затеченим стањем није био задовољан, а његова главна замерка односила се на превладавање труизама и шаблона. Он је избављење из такве ситуације видео у успостављању тешње везе између књижевних проучавања и историје културе: „При таквом дијалошком сусрету двеју култура оне се сливају једна у другу, не мешају се, свака чува своју јединственост и отворену целовитост, али се узајамно обогаћују“ (Бахтин 1997: 50). Да је написан четири деценије касније, овакав позив књижевним студијама био би излишан, јер „књижевност и култура“ је данас синтагма које је добила терминолошку валидност. Сценарио је добро познат: када се почетком осамдесетих година 20. stoleћа учинило да ће теорија потиснути књижевну историју и естетику, у речник књижевне критике громогласно је ступила реч култура.

Идеја је у најбољем случају била да се књижевност интегрише у шире токове, а да се притом одбаци нормативност културе – оваква идеја видљива је и у поменутом Бахтиновом одговору. Наравно, проучавање културе је

епистемолошки проблем. Настало под окриљем „теорије“, која је растварала овештале интелектуалне, идеолошке и политичке контексте, културалистичко проучавање књижевности – у идеалном смислу – рачуна са динамичним и отвореним концептом (или концептима) културе (или култура), којој (којима) приступа из мноштва различитих, мање или више адекватних, разрађених и конзистентних методолошких углова. Чињеница је да у наше време владавине конфликтних модела (интер)текстуалности и кризе концепта интенционалности, доминира настојање да се књижевност посматра као делатност укључена у сложenu мрежу односа унутар културе и знаковних система. Па ипак, културализам често личи на рехабилитацију националности, интенционалности и рационалности књижевног текста, јер се овакво књижевно проучавање у највећем броју случајева занима – преко дела – за социјалне и етичке димензије онога што називамо „сусрет култура“. У таквој анализи она полази од књижевних текстова, али одлази понекад далеко од књижевности, односно покушава са мање или више успеха литерарну функцију и деловање да утка у систем културе и квази-политичку перспективу (удобно лишenu уобичајене, премда слабашне политичке одговорности).

Често се испоставља да је унутар оваквих приступа „култура“ априорна конструкција која одише идеализмом. Пошто је Бахтин повлашћени теоријски јунак оваквих приступа, ваљало би навести једно његово упозорење. У *Марксизму и филозофији језика* (1929) он је, далеко пре савремене културалистичке моде (али у доба још увек снажног позитивистичког психолошко-социолошког расијализма и десничарског *Kulturpessimismus*), оправдано иступио против затварања културе у (мета)концепт свести: „идеалистичка филозофија културе и психологистичка културологија, ма колико велике методолошке разлике међу њима биле, чине исту основну грешку. Локализујући идеологију у свести, оне претварају науку о идеологијама у науку о свести и њеним законима, трансценденталним или емпириопсихолошким – свеједно“ (Бахтин 1980: 12). Култура се не може затворити у концепт, али се по потреби то управо чини како би се књижевни текст успоставио било као „илустрација“, „израз“, „глас“ културе, било као место производње свести која зрачи „духовност“ унутар културе. Укратко, претпоставља се да постоји природна веза између текста и заједнице, па се на основу тога конструише метаконцепт „свести“, на основу којег се онда граде варљива знања о другој, најчешће у поменутој квазиполитичкој перспективи. Због дијалогског момента у сфери језика, културе и смисла, Бахтину је непрестано сметало то што се култура редукује на јединство свести. Јединство свести није јединство културе – управо оно прикрива њену разноликост и отвореност, али и политичност као својство друштвености. Бахтин у одговору редакцији *Новог света* подвлачи да се књижевност „не може разумети изван целовитог контекста читаве културе дате епохе“, али притом подвлачи значај политичког, односно значај *dissensusa*: „јединство културе у епоси веома је сложена појава неслична обичној хармонији; она више личи на у границама епохе незавршену ствар“ (Бахтин 1997: 45).

Сходно томе, када говоримо о култури потребан је изузетан опрез, јер се често иза политичности интерпретације управо крије антиполитичност. Утисак је да идеологија „културе“ као хомогене заједнице преовлађује у данашњој хуманистици, а тешко је утврдити да ли у њу више верују они који је хвале или куде. Невероватно је како поједини заговорници хомогене културе губе сваки смисао за реалност и плуралитет у који су урођени и који им заправо пружа могућност говора; још је невероватније како критичари хомогенизације култура селектују одређене стратуме унутар политичких нација како би створили релативно хомогену слику о другој. Свет књижевности данас врви од дискурзивне полиције – можда о томе најбоље сведоче узлети таквих важних термина као што је транскултурализам који, у датој ситуацији сасвим оправдано, настоји да нашу пажњу усмери на оно што би требало да буде неспорна полазна тачка: чињеницу да ниједна култура није затворена у себе (видети на пример Dagnino 2012). Или, како то прикладно каже Едвард Саид: „Све културе су укључене једна у другу, ниједна није појединачна и чиста, све су хибридне, хетерогене, необично сложене и немонолитне“ (Said 1993: XXIX).

Слично као и са културом, и са књижевношћу као медијумом ствар није нимало једноставна, и потребно је, уместо ослањања на семиотичке моделе развијене за архитектуру или маркетинг, увек изнова размишљати о његовим законитостима као – изразићу се старомодно – језичко-уметничког дела. Идеологија и репрезентација не функционишу у тексту тако просто као што би неки желели да то буде, као што ни политичке идеологије и репрезентација нису нимало једноставне и прозирне (уосталом, о њиховој проблематичности сведочи неверица оличена у непрестаном смањењу броја бирача). Ствар постаје још сложенија када се досетимо да интерпретатор нема Архимедову тачку из које би говорио – он сам је урођен у живо месо дискурса. Поставља се питање из које тачке је могуће архивирање и описивање феномена књижевности; али чак и ако докажемо да је њу уистину могуће пронаћи, вреди се подсетити да је архивирање и описивање најбољи начин да се, као што је још тврдио Сократ, поништи критички потенцијал културних процеса.

Оно што се, грубо говорећи, дешава током протекле две деценије у студијама културе и књижевности јесте повратак миметичкој, репрезентативистичкој, дескриптивној методологији где се према другости опходи као према нечему што се може лако разумети, „превести“ и присвојити. Речено речима Хилиса Милера: „Универзалистичка идеја ’културе’ у студијама културе је место размене у којем се друго претвара у исто, то јест у нешто што личи на доминантну културу. Појединачна дела се често виде као представници културе коју одражавају. Неколико пажљиво одабраних примера могу да замене целокупну културу и дају нам средства за њено разумевање и пријем“ (Hillis Miller 1998: 63). И није Хилис Милер једини, овом протесту против прихватања тропа синегдохе, односно читавања јединства свести у концепт културе, било у име нације или у име „трећег простора“, припадају и радови Михаила Бахтина, Едварда Саида, Стивена Гринблата или позног Јурија Лотмана (Гринблат 2004: 40 и даље; Lotman 2004). Стари модел (расијалистички, национал-хуманистички...)

приступања култури – жестоко оспорен у раздобљу успона „теорије“ – преживео је у новом руху: „[Студије културе] су део утемељивачког наслеђа универзитета које казује да све има свој разлог, да све може бити расветљено, сазнато, схваћено, асимилувано. Овај двоструко противречан гест истовремено каже да је други заиста други и да га можемо слободно држати изван и да други у ствари није други и да може постати *heimlich* члан породице“ (Hillis Miller 1998: 63). Где год се догодио теоријски обрт у правцу миметизма у питању је, према Хилису Милеру, огледална слика технолошке и глобалистичке оријентације универзитета иза које се крије „повратак конзервативној хегемонијској идеологији која се наводно оспорава“ (Hillis Miller 1998: 63).

У питању је академски индивидуализам мотивисан институционалним разлозима који нас враћа питању односа мимезиса и заједнице, који се у грчком полису, како сведочи Аристотел, подразумевао. Данас се, међутим, поставља питање како је могуће толико снажно ослањање културалистичке критике на концепт заједнице, односно откуд потиче подразумевано постојање заједнице у чије име наводно говори књижевност или која обликује, у старом – али сада прерушеном – позитивистичком духу расе, средине и момента, књижевност? Откуда, још једном, толико поверење у културу у време изразитог неповерења у заједницу?

Ђорђо Агамбен у књизи *Крај песме* поставља заборављено питање: „Зашто нам је поезија важна?“ (Agamben 1999). Потврду њеног значаја он налази управо тамо где га нема – у понуђеним типским одговорима. Поље могућих одговора је јасно подељено између оних тумачења која значај књижевности темеље на услову њеног мешања са животом и оних који је посматрају као функционални израз удаљености од живота. Оба тумачења на тај начин изневеравају њену очигледну интенцију, јер у првом случају жртвују књижевност зарад живота у којој је растварају, док су у другом случају уверени у немоћ поезије наспрам живота. Романтизам и естетизам, који на сваком кораку мешају живот и књижевност, као и олимписки класицизам и добронамерни секуларизам, који раздвајају књижевност и живот, пренебрегавају проблем књижевности.

Супротно овим позицијама је искуство сувише људског писца. Оно потврђује да ако књижевност и живот остану дивергентни на нивоу биографије и психологије, они ипак постају асполутно неразговорни у тачки њихове реципрочне десубјективације. А поезија и живот у тој тачки нису уједињени непосредно, већ кроз медијум: писац је онај који, у речима, производи живот. Живот, произведен у писању, произведен писањем, повлачи се како из проживљеног искуства психосоматске индивидуе тако и из биолошке неизговорљивости врсте (Agamben 1999: 111). Стари проблем односа књижевности и заједнице, о којем заправо говори Агамбен, темељи се на језичкој способности и делатности човека. Па ипак, постоје многобројне тешкоће до којих води наизглед тривијално тројство појединац-језик-заједница. Пишчева језичка делатност, наравно, призива идеју стварања заједнице на основу појединачног: она постоји као уписивање комунитарне изложености, та изложеност као таква не може да се не уписује, односно не може да се нуди никако другачије него уписивањем (Nancy 2003: 47).

Као што је познато, било је у приступу књижевности раздобља обележених покушајима да се – као предмет бављења полицијске истраге а не књижевне интерпретације – одбаце сви елементи психологије и животног искуства. Таква критика је веровала у априорни појам текста, посматрала га је као инертан предмет, односно као константу, почетак и крај истраживања (Lotman 2004: 161). Упркос свом наглашеном секуларизму, у питању је теолошка претпоставка, која је, верујући у примордијални статус језика, логос сместила у архе. Као последица таквог веровања, структура песничког дела се посматра кроз негативитет: примордијалност логоса смештеног у архе лако води ка превласти означитеља, ка произвољној флукуацији књижевнокритичких знакова заштићеној концептом текстуалне иманенције чији је тумач наводни доносилац. Потоњи себе тако успоставља као метатекстуалну инстанцу надређену списатељској субјективности, запостављајући чињеницу да је сувише људски говор ствар апетита и да је језик књижевног дела догађај који се одиграва у присуству љубави, знања, заједнице. Тешко је одбранити априорност текста, јер друштвене науке се утемељују као облик заједништва између субјекта и објекта, ослоњен на нераскидиву повезаност између чињеница и вредности. Књижевно и естетско искуство немогуће је без изазова заједнице, оно је, премда израз модерне индивидуалности (или можда баш због тога), неминовно увучено у борбу са њим. Борба, наравно, не подразумева олако повлачење знакова једнакости.

Књижевност, доприносећи образовању језика, ствара идентитет и заједништво. Језик подразумева колективну и индивидуалну кондицију, док стил није само употреба језика, већ и начин распоређивања микроструктура, оцртавање ликова (укључујући ту лик песничког субјекта), артикулисање гледишта. Односи с језиком су далеко од идиле: у књижевности је потребан огроман напор да се он одведе ван сопствених граница, а ипак књижевност је само књижевност. Језик може бити и казна, и док га пишемо или читамо, можда трпимо њен усуд. Речи могу да буду „слатке стреле“ и смртоносни пламенови. Живот је оно што је у језику, али језик је исто тако, као што и сам живот може да буде – и казна и благослов.

Модерни самосвесни писац осећа терет захтева који пред њега ставља савремена култура (сетимо се величанственог примера Џејмса Џојса). Али то како ће он бити опажен није толико његова ствар, колико ствар заједнице која га препознаје као таквог. Не живимо више у време романтизма и нација као замишљених заједница, па се у акутном облику поставља питање: шта писац дугује заједници и шта је он њој дао? Како се код њега помирују сингуларност и плуралност песме, али и субјективности? Критика најчешће меша раван сингуларности књижевног текста са плуралношћу контекстуализација, као да ту постоји апсолутно прозиран однос (јер вероватно аполитички верује да исти такав однос постоји унутар заједнице). Оно што посредује између разлике и идентитета је структура – начин на који су разлике артикулисане у смисаони образац.

Но пре додатне разраде ових ставова, желео бих да наведем две реченице из дневника Чезареа Павезеа, јер оне, како ми се чини, могу да баце нешто другачије светло на представе о књижевности као заједништву: „Занимљиво је

да је романтизам, који се сматра открићем и побуном појединца, особености, генија, сав прожет жудњом за јединством, за космичком целокупношћу, и да је измислио митове пада првобитног Јединства и трагао за средствима (поезија, љубав, историјски напредак, посматрање природе, магија итд.) поновног успостављања тог јединства. Доказ те тежње је стварање многих појмова за разне врсте заједништва (нација, народ, хришћанство, германизам, готика, латинштина итд.)“ (Paveze 1979: 273). Иако се веза песника и ентитета који га превазилазе у литератури обично схвата као нешто природно, чињеница је да се таквим приступом поезија као поезија по правилу отуђује од друштва и претвара у неку врсту романтичарског мегафона кроз који потоње генерације чују искључиво звукове уху миле. Некорисно је брзоплето скочити од писца до нације, јер се тиме поништава чињеница да књижевност садржи нешто аутсајдерско (Mayer 1991: 10), да се покорава категорија особености – како у случају стваралачке субјективности, тако и због особености облика и садржаја („Свака песма тражи да буде схваћена на свој посебан начин“, како је говорио Штајгер [Štajger 1978: 224]).

Овде бих још једном, надам се оправдано, призвао археолошки дар Чезареа Павезеа који у својим дневницима бележи и овакво размишљање: „Пре романтизма, интелектуалац није постојао, јер није постојала супротност између живота и познања [...]. Приметити да је живот важнији од мисли значи бити човек од пера, интелектуалац. То значи да се твоја мисао није претворила у живот“ (Paveze 1979: 299). Живот и мисао су раздвојени – ово је важно за наш доживљај писца, који се олако посматра као израз заједнице утемељен на кореспонденцији између појединца и замишљене групе. На тај начин не само што се депоетизује поезија, него се чувају две парадигме које поезију, у име критичарске ортодоксије, претварају било у екстремно историографски дискурс прозорног односа живота и језика, било у деисторизовану слику чулности, утемељену на истоветној идеји прозорности минус свест о времену.

Зашто, дакле, тврдим да се у нашим редовима често, када је реч о поезији, највећма пренебрегава управо поезија? За то постоји више разлога, али најпре бих рекао да је превише присутан мит о транспарентности песничког чина, о његовом пореклу, узроцима, сврси и учинцима, јер познавати или откривати себе није проста ствар: транспарентност је у поезији – као и унутар заједнице – најчешће непрозорност. Када је, на пример, о романтичарима реч, они имају високо мишљење о уметности како би, за разлику од класициста, изразили идеје кроз осећања и самосвест и преточили их у органску визију заједништва. Не рачунају, наравно, на истог човека Лукијан Мушицки и Бранко Радичевић. Романтичарски задатак смера на промену човекове природе и рачуна на јавност, циља на заједницу већу од малобројних образованих. Показало се да је то за поезију опасан пут, јер лирски визионари су лако постајали празни реторичари.

Премда се(бе) писци и тако доживљавају, тешко да су без остатка рапсоди који преводe звукове и слике заједнице у пуне речи. Сан о рапсодичности ремети чињеница да је писац аутор, самосвесна јединка обдарена романтичарски схваћеном способношћу стварања које је и само оригинално. Романтичарска поезија се пре свега односи на неговање илузије да је могуће

остварити непосредну везу са сопством, а не са заједницом или нацијом. Заједница је, наравно, симболички конструисана, као систем вредности, норми и моралних кодова у оквиру ограничене целине унутар које живе њени припадници. Не треба одмах, као што се чини, потенцирати однос песника и нације, јер нација је више политички концепт од заједнице. Услов постојања нације је језичко заједништво, а сви знамо како је са њим било у прошлости – јединство као довршен пројекат уосталом није дошло никад, премда идеалистички сматрамо – заборављајући чему служи политика – да је оно остваривано у одређеним тренуцима. Романтичари су у 19. веку боље него ми данас осетили да је потребно окончати са традиционалном представом политичке легитимности. Легитимни политички ауторитет није, како уверава Лик Фери, онај који ужива природни или божански ред, „него онај који се ослања на вољу јединки или, да употребимо подесан филозофски термин: на субјективност“ (Фери 1994: 23).

Наравно, одмах се јавља брига: како засновати колектив на вољама појединаца? Заједница се, укратко, није догодила у складу с пројекцијама о њој које ми преносимо на различите облике друштвености, па је илузорно уписивати је у дело песника из 19. века, а немоли на оне из 20. или 21. столећа. Модерни живот се одвија умрежен унутар установа, чињеница, догми – то што нам је живот писца из прошлости далек не значи да је био једноставнији од нашег. Стога је потребно поставити једноставно питање: Ако му је историја толико блиска, зашто је литерата толико усамљен?

Романтичарски – али и модернистички – песник је уклештен унутар сцене усамљености и одласка. Сетимо се, на пример, Бајронове синтагме – из писма написаног 26. септембра 1813. будућој супрузи Анабели Милбанк – која сажима епоху: „Не могу да мирујем“ (Вугон 1899: 401). Луталица Каспара Давида Фридриха, настао 1818. године, свету је окренуо леђа – то је нека врста идеологије растанка. Растанак призива органску заједницу, осмишљава и натурализује простор, али он је истовремено пројекција, жудња, језички апетит, а не датост природног, истинског растанка. Култура није уређен простор, чак ни у тренутку растанка: „Случајност појединачних људских судбина, испреплетеност историјских догађаја различитог нивоа, насељавају свет културе непредвидљивим сукобима“ (Lotman 2004: 187).

Али растанак је микроскопска тачка у којој се распознају односи унутар заједнице и њена замишљена спољашњост. У психомахији песничког субјекта простор је удаљен, неодређен, неименован – то је простор одсуства, простор с оне стране границе заједнице, без обзира да ли је то заједница пријатељства или заједница љубави. Заједница не може постати реалност или концепт, она има потребу да остане недостижно одредиште. У ствари, упркос негованим великим очекивањима у испуњење смисла, чињеница је да над заједницом непрестано лебди фигура смрти – она је њена повлашћена граница. Разградња – то је још један смисао израза заједница растанка. Смрт ствара заједницу смртника, али то још не значи да она може да обезбеди не-смртност. У једној важној равни, вокација песника јесте и успостављање односа поезије према будућем људском

стању. Упркос заводљивости смрти, бесмртност је у неку руку његов лични људски и политички интерес. Као што пише Морис Бланшо, то се најбоље види у тренутку нестанка љубавне заједнице, када остаје утисак да она није никада ни могла да постоји, чак ни онда када је постојала (Blanchot 1983: 88).

Заједница је празно место. Али ова правничка тема додатно потврђује да је писац истински секуларни аутор увек када говори о границама дискурса, о љубави, болести и смрти. Следствено томе, он је песник секуларне заједнице условљене граничним искуствима, али и искуствима границе, било да су те границе митологизована историја органске заједнице (а заправо елитистичког феудалног поретка) или пројекција (или можда слутња?) модерне државе-нације. Живот можда и јесте жеља за заједницом, али није случајно што се заједница најбоље може описати из угла растанка – то је она танана граница која сведочи о томе да је жеља за заједницом нужно конфигурисана као негација индивидуалног живота, али и као сопствена негација. Теологија је везана за пројекције заједнице јер свет песнику више не припада као природни део, осим када је реч о романтизованим представама о средњем веку, које су у служби заједнице а не песничке индивидуалности или модерне (државне) субјективности.

Модерна поезија остаје огољено сведочанство о измењеној осећајности: заједница је место подељености, замишљена је као органска, а у стварности је фрагментарна. У тај међупростор се насељава песникова политика, јер он зна да не може рапсодички да обухвати све. Свеобухватност је, уосталом, наизглед здрав корен најболеснијег тоталитаризма (Blanchot 1983: 88).

У корену модерне књижевности је стога ово осетљиво двојство, или боље речено међуигра органског и фрагментарног. Код најбољих песника оно, сасвим оправдано, остаје неразрешено. Песници попут Лазе Костића – праћени латентним или манифестним маштањима елитистичких интелектуалаца о органској заједници – интензивније су сањали о светом помирењу. Тај сан ће постати нека врста скривене интелектуалне парадигме, покушај да се контингенције историје и мене политике посматрају са измишљеног стабилног места. Вера у запоседање такве спољашњости је, чини ми се, особина наводно (раз)очараних, а заправо политички, економски и социјално заштићених субјеката. То је у ствари начин њихове имунизације од реалних проблема, од „зараза“ присутних унутар заједнице, али и њихов допринос медијском, политичком и институционалном прикривању истих тих „зараза“.

У име такве замишљене спољашњости и пратећег мита о транспарентности језика, уметник се често представља као једностран идиот. Супротно томе, истински креативни идиотизам (који уистину није довољно канонизиран) састоји се пре свега од смелог покушаја комуникације од ја према заједници у раздобљу брзих и неухватљивих промена. То је *poesis* као одвајање: песник може да зна, већ средином 19. столећа знатно боље од других, да мој живот нема значаја за мене, нити за бога, већ да он мора имати значај за неко друго људско биће. То је истовремено проклетство и благослов књижевности, али оно ослобађа говор, што је некада чак и важније од оног што је речено. Као што је потоњи развој показао, пут од себе до очишћеног сопства, или

из изолације до ширег, имагинативног и заједничког живота, није био осигуран, нити једноставан, јер ако је заједници једноставно приступити, као што многи савремени политичари и интелектуалци сматрају (или се праве да мисле), откуд толико идеализоване историје, еротске разуданости и личне меланхолије код врхунских писаца (а то се већ дуго прелива у популарну културу)? Расцепљен и напет, писац истовремено окреће леђа и жели да остави своје лице, тело и дух ту негде, унутар заједнице, која је ипак, и дословно и алегорички, заједница растанка.

Ако уметност не може опстати на тој основи, како је могућа вера да је она ваљан темељ заједништва заједнице? Говор о прошлости мора да почне од питања: каква нам је садашњост, јер је сенка увек тамо где јој је место. Реченица револуционара и песника Уга Фоскола (1778–1827) опомиње нас из унутрашњости европског романтизма: „[...] језици су, тамо где постоји нација, јавна баштина којом управљају лакореки. А онде где нема нације, језици остају баштина књижевно образованих људи и писци књига пишу само за писце књига“ (Foscolo 1850: 321).

Али шта учинити са парадоксалном заједницом у којој лакореки управљају певајући, а књижевно образовани пишу несвесни културолошких, социјалних, економских и политичких консеквенци које проистичу из чињенице да пишу само за писце књига? Укратко, отуђени смо од стварности (или је она отуђена од нас) и лажемо себе, што између осталог значи да се нисмо усрећили са сопственом интерпретацијом романтичарске парадигме. Наш сензибилитет је претрпео утицај постромантичне реакције: вера у уметност као спиритуалну политику само је увећала тензију између прљаве политике и наводне аутентичности и водила нас је ка идејама „судбине“, „дубине“, митском декору и бомбастичности, лажном аристократизму и изузимању интелектуалне парадигме из токова друштвености. То преувеличавање је допринело да наша критика радо измишља песника, па чак и да се одушевљава тривијалностима које задовољавају њену потрагу за јунаком свести. Али потребно је подсетити се с времена на време да је песник исувише људско биће, а не јунак кохерентне, читљиве, прозирне повести о самоиспуњењу.

Идеја невиности, идеја о рају којег је могуће изнова задобити након пада у свест, другим речима идеја о телеолошкој и апокалиптичкој историји свести је, наравно, један од најзаводљивијих, најснажнијих и највећма обмањујућих топоса идеалистичког и романтичарског периода. Овај топос сам по себи није проблематичан уколико остане тамо где му је место, али јесте трошна основа за изградњу савремене заједнице, јер нас, заиста слично потрошачком друштву „слободног“ избора, уљуљује у илузији оностраности и удаљава од мишљења реалности ситуације. Одговор на питање културе показује да никакво позивање на „слободно“, нецензурирано, неспутано ја не може да надмудри чињеницу да је политика мишљење, а поезија место производње живота који нам измиче јер га нисмо претворили у мисао.

У време у којем влада конфликт интерпретација културе, у којем критичка теорија не може да изиђе из слепог улице немогућности заснивања

догађаја, односно деловања на промени затеченог стања, и у којем се уосталом, глобално посматрано, доминантно популарно разумевање значења речи култура исцрпљује у синтагми „потрошачка култура“ и у дислоцираним животним стилевима које она доноси – тешко је проценити домашаје повратка културализма у књижевне студије. Утисак је зато да нећемо погрешити ако ову кратку расправу окончамо са што мање закључака.

Најпре неколико парадокса. У доба убрзаног успона видео технологије, телевизије и интернета, одвија се једнако брз процес еродирања присуства и улоге књижевности у „култури“. Па ипак, свеопште писање о култури управо прети да оповргне *raison d'être* дисциплине чији је предмет проучавање књижевности. Позвани смо да разумевамо алтеритет текстова из других култура, као и властити алтеритет у односу на њих. Чињеница да нам водећи проучаваоци кажу да је уместо доба сличности дошло доба разлике. Преувеличавање разлика за уметност, међутим, може бити погубно, јер је могуће да такав приступ не одговара њеној природи за коју је, како спретно подвлачи Јуриј Лотман, „туђе“ увек „своје“, али је и „своје“ увек „туђе“ (Lotman 2004: 164).

Осим тога, величање разлика може да буде и опасна слепа улица, јер „они који плуралност посматрају као вредност по себи, очигледно нису запазили запањујуће маштовиту разноликост форми, које, рецимо, може преузети расизам“ (Eagleton 2000: 15). Вреди се такође подсетити да према Фројдовој антропологији производи културе нису толико истина, доброта и лепота, колико кривица, садизам и аутодеструкција. Напоследку, највећи проблем са којим културолошка критика мора да се избори јесте њена претерана индуктивност. Чињеница је исто тако да се савременој пролиферацији писања о књижевности и идентитету може изнети стари приговор који је Велек својевремено изрекао на рачун француске компаратистике – дисциплина пати од недостатка синтезе. Поврх тога, изгледа да никада није било више речи о култури док је сама култура, ма како је схватили и разумевали – у озбиљној кризи.

Сва ова питања додирују осетљив проблем односа књижевности и културе. Доминантна реакција књижевних студија на притисак културализма је прилагођавање, а управо то у највећем броју радова – у ситуацији институционално наметнутог епигонства и експлозије писања – на основу пробраних примера (а заправо било случајно било крајње субјективно изабраних) води до стварања слике јединствене свести појединих културних група или књижевних текстова. Када друге културе презентујемо као униформне, онда заобилазимо политичко и претварамо се у субјекте који другим не признају право на политички живот оличен у расправи, разликама у мишљењу. С друге стране, истиче се и да, кроз сучељавање текстова из различитих култура, можемо установити које су разлике међу традицијама, што би водило истинској „компаративној поезици“, ослобођеној било каквог центризма и цинизма (то би био идеал транскултурализма, на пример).

Утисак је да малобројни ваљани представници културализма нису миљеници среће, односно да подсећају на транскултуралног „илирског доктора“ Ђованија Мариа Колоњу из *Травничке хронике*:

Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати и један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједнога, бити свуда код куће и остати заувек странац; укратко: живети разапет, али жртва и мучитељ у исто време [...] вечити тумачи и посредници, а који у себи носе толико нејасности и недоречености [...] То је трећи свет у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света. То је... (Андрић 1961: 379–381).

Вреди подсетити на чињеницу да су чак и највећи поборници либералног конституционализма, попут Макса Вебера, признавали да грађански легализам и ефикасна бирократија нису довољни за очување друштвеног поретка – његова егзистенција мора бити морално оправдана, а не тек ствар „напретка“. Прогрес културе није њен смисао. Отвореност, ма како је ми интерпретирали, доноси меру њеног опстанка. Као што истиче историчар Ернест Гелнер, све би било лако када би било тачно да је „култура“ творевина занетих романтичара, неодговорних екстремиста или егоистичких привилегованих класа што желе да залуде масе и скрију њихове истинске интересе. Култура је укореењена у стварним условима модерног живота и не може се одстранити ни позивањем на добру вољу ни обећањима универзалног братства нити дивљањем екстремиста нити пројекцијама њене јединствене свести: „морамо те корене да разумемо и живимо са њиховим плодовима, било да их волимо или не“ (Gellner 1994: 45). Уколико се наша полазна тачка темељи на мањим дискретним јединицама анализа, мања ће бити и могућност да дођемо до преурањених закључака о општости/другости књижевних феномена којима се бавимо. Тако ћемо можда боље распознавати плодове нашег Адонисовог врта у којима је књижевност за једне рестриктивна слика света, а за друге ослобађање језика и историје које се, по питању слободе, још увек може победоносно надметати са другим, текућим, дискурсима – али само онда уколико не покушамо да себи олакшамо посао сводећи је на лако пробављиве супице једносмерних објашњења на линији ми/они, или, још чешће и удобније, само Они чији писац није, или не би требало да буде аутономно Ја.

Литература

- Agamben 1999: Giorgio Agamben, *The End of the Poem: Studies in Poetics*, tr. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press.
- Андрић 1961: Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета.
- Бахтин 1980: Михаил Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, прев. Радован Матијасевић, Београд: Нолит.
- Бахтин 1997: Михаил Бахтин, „Смелије се користити могућностима“, прев. Никола Грдинић, *Домети*, Сомбор, год. 24, бр. 90–91.
- Blanchot 1983: Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris: Minuit.
- Byron 1899: George Gordon Byron, *The Works of Lord Byron. Letters and Journals: T. III*, ed. R. E. Pethero, 6 vols, London: John Murray.

- Gellner 1994: Ernest Gellner, *Encounters with Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- Гринблат 2004: Стивен Гринблат, „Култура“, прев. Владимир Гвозден, *Златна греда*, бр. 37.
- Dagnino 2012: Arianna Dagnino, „Transculturalism and Transcultural Literature in the 21st Century“, *Transcultural Studies* 8, 1–14.
- Eagleton 2000: Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Malden (Mass.): Blackwell.
- Lipovetsky 2008: Gilles Lipovetsky, *Paradoksalna sreća: Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, прев. Jagoda Milinković, Zagreb: Antibarbarus.
- Lotman 2004: Jurij Lotman, *Kultura i eksplozija*, прев. Dobrilo Aranitović, Beograd: Narodna knjiga.
- Mayer 1991: Hans Mayer, *Autsajderi*, прев. Vladimir Biti, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Nancy 2003: Jean-Luc Nancy, *Dva ogleda. Razdjelovljena zajednica; O singularnom pluralnom bitku*, прев. Tomislav Medak, Zagreb: Multimedia Institute i Arkzin.
- Paveze 1979: Čezare Paveze, *Umešnost življenja: dnevnik 1935–1950*, прев. Jugana Stojanović, Beograd: Nolit.
- Said 1993: Edward Said, *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus.
- Фери 1994: Лик Фери, *Номо Aestheticus: откриће укуса у декомократском добу*, прев. Јелена Стакић, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Foscolo 1850: Ugo Foscolo, *Prose litteraire. T. III*, Firenze: Le Monnier.
- Hillis Miller 1998: J. Hillis Miller, „Literary and Cultural Studies in the Transnational University“, у: *‘Culture’ and the Problem of the Disciplines*, ed. John Carlos Rowe, New York: Columbia University Press.
- Hobsbawm 1994: Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes*, London: Michael Joseph.
- Штајгер 1978: Емил Штајгер, *Умеће тумачења и други огледи*, прев. Дринка Гојковић, Београд: Просвета.

Vladimir Gvozden

LITERATURE, CULTURE, COMMUNITY: SOME CRITICAL REMARKS

Summary

Contemporary humanities are marked by three intertwined processes: (1) the serious conflict in the interpretation(s) of culture(s) among “elite” scholars; (2) the dominant understanding of the meaning of the word culture is exhausted and substituted by the popular phrase “consumer culture” and the dislocated lifestyles that it brings; (3) the critical theory finds itself in the deadlock of the impossibility of establishing “the event” or activity capable to change the status quo. In this context, it is really difficult to assess the implications of the culturalism’s return in literary studies. This paper is an attempt to critically reexamine the ruling ideas and myths of culturalist literary studies.

Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ
(Faculty of Philosophy, University of Novi Sad)

CONTEMPORARY SERBIAN FICTION AND REINVENTION OF TRANSCULTURAL REALITY

Abstract: The paper deals with the contemporary Serbian novels and short stories which exemplify three prevalent narrative strategies, used to reinvent reality: postmodern textual play, rewriting history, and obsessive confession. Dragan Velikić, Mileta Prodanović, Radoslav Petković, Sreten Ugričić and David Albahari manipulate facts and fiction, exploring the blurred border between the two, and the result of this playful trespassing is metafiction packed with actual events from either recent or remote history, whereas Serbian women writers focus on the pursuit of happiness as their main motif. Mirjana Novaković and Judita Šalgo either twist master narratives or reinvent intimate stories in order to escape preestablished designs imposed by the male-oriented literary canon.

Keywords: Serbian literature, postmodernism, metafiction, history

Contemporary Serbian fiction could be described as a curious intersection of three narrative strategies. One is postmodern textual play, used in the juvenile works by David Albahari and Sreten Ugričić, but later largely abandoned; the second is rewriting history, resulting in some truly astonishing achievements, such as critically acclaimed novels by Radoslav Petković, but often dumbed down to reproducing national stereotypes; the third is obsessive confession, as in case of Dragan Velikić, who widely exploits memories and personal experiences in the process of character building.

The common interest of contemporary Serbian writers, however, lies in the reinvention of reality. They manipulate facts and fiction in a variety of ways, exploring the blurry border between the real world and the territories of imagination, playfully trespassing into a metafiction, which is packed with actual events from either recent or remote history with the aim to offer a plausible redefinition of a world confused with rejecting the totalitarian past and embracing the doubtful future of capitalist consumerism.

Contemporary Serbian fiction is focused on travelling as a ritual of disclosing history and identity. The journeys of individual characters symbolically represent the ardent wish to reach maturity while escaping drab reality. To the characters of Dragan Velikić, Mileta Prodanović and David Albahari travelling serves to build a new life unburdened by historical impasses of living in Serbia.

Inclined to investigate personal histories hidden behind the walls of European cities ranging from the Mediterranean to the Central Europe, Velikić contemplates exile as the condition imposed upon the modern man, particularly the postcommunist one, who lost the illusion of sharing the dream of capitalism even before he dared to embrace it. Thus his character Rudi Stupar from the much praised novel *The Russian Window* (*Ruski prozor*, 2007) travels from his hometown Subotica further to the north in order to invent a new life unburdened with ethnic animosities and war conflicts. Rudi wants to escape the historical overdose which is imminent in his homeland Serbia, and he desires to break the unbearable routine of living in between wars or political crises. First Rudi successfully resettles in Budapest, until the city turns into a “Serbian Casablanca“ with the flow of Serbian expatriates who have escaped the NATO air strikes in the spring of 1999, moving to Germany later on. Velikić is at his best when he casts his elaborate sketches of the cities ranging from Pola to Hamburg, which get to be much more than a mere backdrop to the characters’ identity crises. His heroes are confident but dissatisfied lonely men who try to come to terms with their historical, cultural and intimate heritage, looking for their idols and friends among the figures of prominent artists who set the example of successful reconciliation of love, ambition and faith. The sacredness of art replaces the nightmare of belonging to the dreary world the heroes hope to change.

Rudi Stupar will reemerge in the latest novel by Dragan Velikić, *Bonavia* (2012), as the man who unexpectedly shows up on the funeral of Raša Borzan’s ex-girlfriend, but dwindled into a sad sidekick who reaps success in Germany with one of his plays, demonstrating that *Bonavia* is at its best when it represents a paradox of accidental encounters and discontinued destinies: although the paths of the respective characters are crossing and intersecting all the time, the characters do not meet and remain oblivious of one another.

They miss each other constantly, failing to establish communication with both their friends and their nearest and dearest, and although they refer to the mutual memories from the past, there seems to be no connection. The five central characters (Marko, Marija, Miljan, Kristina and Raša) appear to be mere variations to a single paradigm of traits: on a higher, more general plane they embody the individual initiative to change the course of one’s destiny, which seems to be futile in a conflicting and conflicted society as Serbian is. Strange encounters of various characters seem to defy both history and geography: in Vienna, Kristina witnesses Marko’s father’s heart attack, whereas Marija observes the ambulance taking Kristina to the hospital after she suffered stroke. Marko, Kristina and Marija spend some in the hotel Urania, Marko and Kristina even run into each other, but Kristina mistakes him for a porter. In the section narrated by Marko’s father Miljan we learn that he had The-Night-Porter type of affair with Danica, who is Kristina’s grandmother and at

the same time her imaginary friend and a role model. Danica is mostly a construct, an elusive force of solitude and change, necessary to reinvent the bleak reality of the characters confined within their fixed identities and unsecure routes.

Velikić's main character Marko Kapetanović is immersed in everyday realities, obsessed with fleeting things and transitory moods, labeling himself ironically as "a gardener of missed opportunities". He is a dangling man without vocation, lacking a clear objective in life. His roles of a father, son and lover are only accidental and until the very end of the novel he remains emotionally uninvolved to the point of numbness. Writing a novel that should be the apex of his success and the way to rise above less exciting tasks such as writing travel books, he constantly misses the basic points of art and living. Marko considers his destiny in a row of conditionals, as a cluster of whats and ifs: what if his mother did not die at childbirth, what if his father, a self-made man who chose to become a restaurant owner, altered his decisions, and so on, and so forth. The basic motive of the novel *Bonavia* is the flight from reality in its various forms: fleeing from either unwanted or insufficiently loved lovers and wives, fleeing from both a country and a culture that no longer fulfill expectations (for instance, Kristina leaves for America after the assassination of Serbian Prime Minister Zoran Đinđić) and also the impossibility to change the course of one's destiny without the impact of political changes.

A carefully constructed parallel to the disciplined and composed character of Marko is Raša Borozan, a poet living in splendid isolation: this figure of an artist and arbiter elegantiarum, based upon the actual character of one of the best Serbian poets Raša Livada, displays an utter lack of ambition and motivation. Borozan is an expatriate in his own country, rejecting to address duties and pleasures alike. Borozan refuses to work and travel as kinds of unnecessary involvement and incontrollable waste, claiming that neither diligence should be overpriced, nor leisure underestimated. He writes poetry only rarely, trying to live life to the fullest, choosing Zemun to be his continent, following thus in the footsteps of Cavafi and Pessoa, his role models and favourite poets.

In his novels *Destiny, Annotated* (*Sudbina and komentari*, 1993) and *The Perfect Remembrance of Death* (*Savršeno sećanje na smrt*, 2008; French translation *Souvenir parfait de la mort* was released in 2010) Radoslav Petković explores the ways wars, revolutions and unrests shape up social and personal histories. The author twists and turns some lesser known historical facts so as to induce unexpected encounters of literary heroes and historical personages. For instance, in Petković's latest novel the Irish poet William Butler Yeats materializes within a crumbling world of the 14th century Constantinople as a revelation to a young man whose meddling with magic will force him to take refuge in priesthood and to find rescue in a newly acquired identity: the nameless, immature and inexperienced practitioner of magic will grow to be the priest named Philarion. Since the authorities frown upon practical magic, even when its purpose would be to protect Constantinople from the impending Ottomite invasion, embracing religion will necessarily become Philarion's narrow escape of death. However, even as a dutiful monk, this young man will affront magic yet again, owing to his mysterious tutor Gemistos,

a philosopher and wizard from Mistra. Abounding in mysticism, philosophy and juicy historical tidbits, *The Perfect Remembrance of Death* is both an esoteric thriller and an adventurous travelogue, as well as a bildungsroman of an enchanter.

In Petković's previous novel *Destiny, Annotated*, which received all Serbian literary awards, more recent history is used as a material to be subverted. The narrative is underpinned with a consistent current of irony and the narrator uses every opportunity to appeal to the reader by using generic statements drawing on a commonality of experience. Petković's history takes on a cyclic form instead of the more common linear conception, with historic events relegated to the margins of the narrative and turned into a backdrop against which the personal histories and private turmoils of the two main protagonists are presented. The first two sections of the novel deal with the 18th century Trieste, and the third-person narrator whose identity remains unknown to the reader directs our attention to Russian naval officer Pavel Volkov, who desperately tries to navigate his way between national and religious communities of Trieste against the backdrop of the impending Napoleon's invasion of the city, unable to resist to the charm of a prominent Serbian merchant's wife, Katarina Riznić, a fatal beauty who manipulates him both politically and sexually. The third section of *Destiny, Annotated* deals with the Budapest in the second half of the 20th century: this part of the book is written in the form of autobiographical notes taken by historian Pavle Vuković, in which he describes his doomed relationship with Marta Kovač and his visit to Budapest during the Hungarian Revolution of 1956. Pavle is a Serbian intellectual who unwittingly got caught amid the 1956 revolution in Budapest, his destiny intersecting with the eventful life of his ancestor and namesake, a 19th century officer who had been entangled into stratagems and schemes of some seemingly benevolent people around him. Petković's multilayered, intricate narratives which engage in deconstructing history are packed with both irony and suspense, having earned him critical acclaim in Serbia and abroad, as his novels have been translated into Hungarian, French, German, Greek and Bulgarian so far.

The inclination toward both the political and the fantastic can be observed in the fictional opus of Sreten Ugričić, which is positioned in between political allegory and a modern fairy tale with the element of the uncanny. As elsewhere, the intrusion of fantastic elements begins with the character's perception of reality as monstrous and perverted. Thus in his latest novel, *To the Unknown Hero (Neznanom junaku, 2010)*, Ugričić skillfully combines the burning issue of Kosovo with dystopia and fable, turning the Serbia of the year 2014 into a bleak country packed with terror and ignorance, corruption and unrest, and the only free media in such a dismal place is confined to – telepathy. The love story in such a dystopic world imminently ends in tears and tragedy, but even the much used convention of star-crossed lovers leads to an unexpected twist: the lovers die of gas poisoning after spending only one night together, before they have managed to become the principal narrative concern of the plot. Ugričić boldly uses history and politics as deconstructed metaphors in order to show that they suffocate love and life in general: an inscription on the wall, saying “Serbia; it'll kill ya“, turns from a simple reality bite into a concept of menace, which overflows the world of the novel. The all-pervading existential

fear does not stem from political threats only: Ugričić surpasses the paradigms of postcommunism, entering the realm of the postapocalyptic world.

David Albahari records the existential confusion imposed on the displaced self and reflected in the linguistic fallacy. He has reinvented his fiction after having moved to Canada in the nineties, focusing upon a quest for faith, language and identity within a historical tapestry which is difficult to comprehend. Unlike Petković, who offers an elaborate historical background, Albahari is focused on his character's claustrophobic world of intimate dilemmas. The narrator of the novel *Bait* (*Mamac*, 1996) virtually fled his homeland, burdened with political unrests, to Canada, the promised land which, however, turns out to be not altogether hostile, but unsettlingly indifferent, not dangerous, but dangerously unable to tolerate the introspection and self-isolation of an expatriate who is trying to solve the puzzle of the identity, the history, the language and the erratic codes of his homeland. Canada has thus turned into a dismal colonizing force, into an estranged utopia whose slowness and simplicity are dreamlike, but also frightening and unnatural.

The motives of communication and confession are best related in *Bait*, Albahari's best novel on exile, memory and inheritance. Its plot revolves around the audio tapes, brought to Canada from the Former Yugoslavia, containing the personal history of the narrator's mother. Her voice is heard speaking in Serbian, his mother tongue, "across time and outside of life" (Albahari 2001: 93), equaled to an urn containing ashes and to a substitute to reality. For this woman, "history had been a fact, a mallet that with inexorable precision had come down on her" (Albahari 2001: 20): born in Bosnia, she got married in Zagreb to a communist Jew from an Ashkenazi family, and converted to Judaism at the beginning of the Second World War. In order to escape the Holocaust, the family moved from Zagreb to Belgrade, but the father was sent to a concentration camp and killed. Upon her return to Serbia, the narrator's mother has to represent herself as an Orthodox Serb again in order to save the lives of her children, and her manipulations with her identity go on. "I never stopped being a Serb, nor did I renounce the Jewish faith then. In war, life is a document. What was written on the paper, and on all my papers, still said that I was a Serb." (Albahari 2001: 28). At first forced to change her identity because, as a non-Jew and a symbolical intermarital threat to the survival of Judaism, she "did not exist" for her husband's family, the narrator's mother had to revert to the "old", abandoned identity which suddenly provided her with an existence in the historical context.

All the identities in the Balkans thus seem to be tragically inconvenient, unstable and subject to change, adopted and renounced, lost and found. The impossibility of self-identification in the Balkans seems to be as absurd as the post-modern transfigurations of identity: the narrator's mother was born shortly before the fall of the Austrian-Hungarian monarchy and saw the birth of a new country, which first became the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenians (1918), then The Kingdom of Yugoslavia (1929), only to – shortly after World War II – turn into the National Federative Yugoslavia, and then the Socialistic Federative Republic of Yugoslavia that fell apart in the 1990s. These changes denied the possibility of the formation of a fixed identity, and the result of dismal social-political discourse

was disintegration of the private self. In the case of the identification of the Balkans the playfulness and experimental potential of the postmodern identities are irretrievably lost to a dismal threat of social exclusion.

Mileta Prodanović's collection of stories *Agnus Dei* (Agnec, 2009) revolves around the motives of miracle and penance, using transition as an emblematic condition of either the nation as a whole or the pursuit of an individual. Loaded with irony and grotesque, the stories reflect shallow and careless attitudes of the transitional age by their style which reminds of anecdotes or newspaper sketches, delivered in the colloquial and jovial tone of an objective, yet bemused reporter. For instance, the story "Patriotism" tells of a religious order "Mary Magdalene", whose duty is to provide sexual gratification to the soldiers in the First World War. On the other hand, fantasy, religion and parody are blended so as to stress the absurd elements in the world of today. Thus the story "Agnus Dei" tells of a miracle which occurs where it is mostly needed, amid crude material concerns. The narrator is a transitional businessman who made money on recruiting beggars, only to find out one day that his pack of paupers has inexplicably turned into a flock of sheep. Moral and religious hypocrisy results in a mixture of satire and catharsis after having provoked miracles of all sorts: either circus animals all of a sudden blurt out the startling testimony of the Second World War ethnic atrocities committed in a small Vojvodinian village, or an elderly lady literally grows the new generation of "homo machiavellicus" from plain tomato sauce. Hypocrisy, greed and blasphemy are frequent motives in the novels of Mileta Prodanović as well, such is the case with *Collection* (Kolekcija, 2006), whose plot joins art history with criminal records, and postmodern experiment with newspaper scandals, in order to investigate the dangerous mystery of a collection of silver gone missing.

Both playful and confessional, either twisting the master narratives or sticking to intimate stories, Serbian women writers, unlike their male counterparts, set to explore the pursuit of happiness along with its various, unexpected consequences. Mirjana Novaković and Judita Šalgo write novels and stories which deal with the field of themes including maternal body, matrilineal heritage and women's clashes with an oppressive society. Although they have never publicly sided with the feminist movement, some of their plots and characters can take us back to the feminist texts such as Charlotte Perkins Gilman's *Herland*, and the belatedly acclaimed *The Yellow Wallpaper*. Instead of distilling historical truths, they rather choose to invent parallel, unacknowledged realities.

Judita Šalgo's posthumous, unfinished novel entitled *A Voyage to Birobijan* (1997) attempts at creating a "gospel according to women" and launching an investigation of a female Utopia. Her female Christ figure named Messiana has a most unusual flock of followers who spread the word about a Utopian refuge for all the weak and defeated:

Messiana's advent was announced and foretold [...] by prostitutes, single mothers, women swollen with venereal diseases and tuberculosis, illegitimate children and orphans, pregnant underage girls, by women and children from the streets, as well as women and children bought and sold to Balkan brothels and Turkish harems. Some of those women through

whom the advent of the Egyptian woman was announced remembered a peculiar traveller, a German woman who visited brothels and boarding houses, asked questions and initiated conversations. (Šalgo 1997: 66–67)

The “German woman” is Freud’s former patient Bertha Papeenheim, whom Šalgo borrows from the psychoanalyst’s opus in order to create a catalyst for the plot of her novel. What at first seemed to be a field project investigating the position of socially deprived Balkan women, turns into a gothic quest for the female continent. Bertha is both confused and encouraged by the tribe of destitute, pregnant and ailing women who rant about the promised land of plenty and the advent of a female goddess, while experiencing the cruelest procedures in hospitals and prisons.

This strange lot suffers from a strange side-effect of their therapy called “syphilitic messianism”. A Hungarian expert for venereal diseases has his own explanation of the symptom: he tells Bertha that:

[...] prostitutes, especially the syphilitic ones, believe that they are chosen to save the world. Or, at least, the female part of it. You see, the fact that you do not have to die the most horrible death right away, the fact that you can postpone it for a while and escape the worst, has perplexed these poor women. (Šalgo 1997: 83)

Miss A., Bertha’s companion, has her own opinion of the matter: “If Messiah had been a woman, she would have had probably arrived by now. The coming of the man grants them with syphilis, illegitimate children, poverty and death.” (Šalgo 1997: 85). The male and female interpreters of the symptom both recognize the expectations of the raving tribe. What the destitute women desperately need to postpone the tragic demise is both the divine miracle and the divine justice.

The search for the feminine continent and an alternative reality is associated both with syphilis and hysteria, the latter taken to be a poor substitute for the adventure: “While travelling around the world in their ships, men discover new worlds. Woman’s uterus can, if it does not give birth, detach itself from the intestines and sadly roam in the world of the body.” (Šalgo 1997: 105).

The uterus “which is *afraid of the fetus and escaping it* roams and distracts body and soul, the brains, brings disturbance, revolt and fear.” Bertha feels the same way: “she feels like a uterus wandering through the body. Hysteria as an evil, unhealthy substitute for pregnancy, for the childbirth. Hysteria as an alternative, an unsuccessful substitute.” (Šalgo 1997: 105). Hysteria is thus a missing effect, a signal that women’s growth is aborted or unfinished.

Faced with both the reiterated references to the female exile and her own inexplicable emotional turmoil, Bertha comes up with her own idea of the Herland: “If women are not allowed their rights and a complete life here where they are, they should *travel somewhere*. They can establish the world of their own, a state in which things will be properly placed from the very beginning.” Bertha identifies the feminine continent with the typical female symbols, the moon and the water: “Instead of the masculine SUN CITY, they will found the CITY OF THE MOON [...] the city of the water.” (Šalgo 1997: 106). The clear reference to

Moore's *Utopia* suggests that the female world should be a dynamic contrast to the male vision of paradise.

Šalgo adds a touch of complicity to the concept of the female Saviour, since the tribe of the deprived needs union, patience and perseverance in silently awaiting their kingdom, but also the utmost secrecy and strict confidentiality. Their creed is cherished not only by the sick and the destitute, but also harboured in the unconscious. For no matter how ardently Bertha desires to give voice to the rejects of the society, she, along with the author, also wants to articulate the female unconsciousness. Šalgo's 1987 novel *Skid Marks* is also a study of the unconscious inspired by Freud, centered around two Jewish sisters who are, as most Šalgo's characters, greater than life and yet lesser than it. Freud's history of the unconscious, being at the same time a story, thus turns into a relevant literary topic. Freud's theory is taken by Šalgo as a legitimate imagination's territory: therefore she reads his case studies as if they were a literary text, using them both as a source of information and invention. The structure of *A Voyage to Birobijan* resembles the work of the unconscious: the narrative holds against the dominant motives of an unknown country, the female Savior, the weak and the sick.

It is worth noting that the Utopian vision of the Female continent originates in the Jewish myth of the undiscovered country, since Birobijan is at times termed "a spare homeland". Still, the promised land of females also becomes associated with bedlam, due to the fact that women's visions and reveries are seen as side effects of insanity, since they contradict societal male-oriented values. In a mock picaresque manner, *A Voyage to Birobijan* tackles the issue of physical abuse and sex trafficking, offering miraculous escape instead of eternal suffering. This unfinished novel is also an intimate story of a social worker who appeases her own fears of mental illness and death by helping the women in need.

Critics such as Elaine Showalter avoid concepts of female imagination, preferring to observe the ways the self-awareness of the woman writer translates itself into a literary form and to trace this self-awareness within the tradition. Judith Fetterley's book *The Resisting Reader* (1978) discusses mental confusion of the "emasculated" woman reader, forced to identify against herself with male characters, whose essential experience is betrayal by the female, and forced to see women characters scapegoated and killed off. The initiative, choice and action may not be ubiquitous features of female character, but it is worth looking for them.

Mirjana Novaković's *Fear and Servant* is a happy union of transparent style and multilayered narrative with a great number of elusive characters and motives combining comic, satiric and apocalyptic. The novel is easy to read and to follow, yet difficult to decode with its multitude of historical personage, fictitious characters, archetypal forces and even politicians of today. However, *Fear and Servant* is impossible to grasp without turning back to one of its author's first publications. Mirjana Novaković's *The Gospel According to A Thirsty Woman* (1996) is a Utopian narrative about a seemingly perfect society which advocates equality at the cost of identity loss. The community described in this novella seems to be an unimaginable crossing between a severely criticized capitalist society and an

equally vilified totalitarian state. The story is set in a nameless city formerly known as Belgrade, in the year 2000, where, in spite of the official line of celebrating equality, citizens are forbidden to address one another by their names, but on the other hand have an obligation to subject themselves to plastic surgery and genetic modification. The bleak community dubbed Open Society also advocates the dissolution of family ties: the citizens are expected to live happily in self-sufficiency and detachment, without friends and relatives. The openness mentioned in the name suggests gradual closing down of all possibilities of individual growth.

Such an allegedly egalitarian society turns education into the worst nightmare of the academia: students can press charges against the professors who set high standards; equipped with the handy arm-joint computers, young people are encouraged to pursue a daily routine of much play and little work, and they bask in bliss and oblivion induced by the drug called "hyperextasythree" at the "rage" parties. The motives of intellectual laziness, listlessness and overindulgence obviously aim at criticizing a culture of uniformity which subdues individuals without offering an alternative, but also hints at the apathy induced in the Serbian "lost generation" of the nineties, which was encouraged to follow cheap thrills and false ideals, to take the lack of future perspective for granted and to reject career building in favour of chasing the pipe dream of the so called Great Serbia.

During a short nap in the classroom, the narrator hears a voice announcing that "the one who calls Her name will become thirsty." (Novaković 1996:51). Thirst is an inverted parallel of the Biblical motive: while the followers of Jesus Christ never become thirsty again after having tasted his creed, his female counterpart aims at causing eternal thirst. This Messiana works miracles and walks on water just like Christ does, but otherwise is an epitome of human imperfection.

Unlike the Christians, the followers of Her cult are not meant to be peaceful and content once they have found their religion. The Female Christ can be perceived by her followers, but is never present in body and spirit: She is either a voice coming from afar or a gentle immaterial touch. She assumes the shape of a plain looking bespectacled girl in ragged clothes, never been, unlike the citizens of the Open Society, subjected to either genetic modification or plastic surgery. The narrator pities Her for being "so tragically ruined before her life even begun", not being able to understand "that there is someone who has less, who is worse off, doomed to inherit all of her parents' inadequacies" (Novaković 1996: 59). This lament over a scapegoat is the narrator's first human emotion: she blames an unsuccessful genetic modification for this outburst of feelings, but her emotional awakening shows how the influence of the societal values gradually weakens. For instance, the narrator stops using the hyperextasythree at approximately the same time: thus her resistance to the Utopian rules becomes resolute.

The emotional revelation induced by the thirsty tribe helps the heroine recover her childhood memories and come to terms with her spiritual growth. However, she needs to take one step at a time. In the society of the nameless, the awakening must start with knowing your own name and sharing it with others. The heroine is shocked when one of the thirsty women introduces herself:

She told me her name! No one has ever told me his or her name before. I have never been that close to anyone. I have never believed the rumours saying that some people revealed their names to the others. Supposedly, when you love someone very much, and that person loves you too, the two of you can introduce yourselves to each other. But nobody I knew has ever experienced that. The rumours spread, and that's about it. (Novaković 1996: 63)

The narrator herself will need some time and many a traumatic experience to reveal her own name. Her transformation will take a more turbulent course than she, or the reader, expected. She will even become a traitor, a sort of turncoat who abandons her goddess and her creed. However, she will turn a Judas only to serve as a better Peter to her Christ: this becomes evident after she has faced the grim prosecutors called the Human Rights Representatives. This all-male death squad almost manages to extinguish the tribe of the thirsty, but their creed persists, owing to Catherine. We learn her name at the very end, when her wrestling the demons within and without earned her the privilege to spread the word of the Thirsty Woman. Instead of committing suicide after she betrayed her goddess, Catherine decides to live and tell: "It seems it makes no sense to take a leave without leaving an explanation or a message behind" (Novaković 1996: 59). The story that follows is the one we have been listening at all along, both a fable and a testimony.

The Open Society serves as a metaphor of the oppression against women and their feminine gospel: while breaking family bonds, eradicating marriage, advocating rational thinking and an unnatural equality, this Orwellesque world also attempts at erasing gender differences. Thus the female construct of love, compassion and commitment has to work in secret, through imperfect individuals struggling to make the world safe for all the differences.

Mirjana Novaković inserts complex cultural and political issues into the frame of an either realistic or fantastic plot, telling her elaborate tales in a seemingly casual, jovial style. *Fear and Servant* is a paradox in itself: it is both a page-turner and a complex experimental novel with a rich referential frame. Set in XVIII century in Belgrade under Austrian administration, the narrative revolves around historical facts such as the 1725 arrival of the commission from Vienna to investigate vampires in Serbia. Allegedly, after the death of Petar Blagojević in the Serbian village Kiseljeva, several peasants claimed in their dying moments that late Petar was coming to them during the night to drink their blood. After the commission and the local priest had exhumed Petar's body, stabbed it with a hawthorn stake and burned it, the report about the arch vampire was sent to Belgrade and Vienna. Mirjana Novaković uses this trivial event as a trigger for her novel.

Fear and Servant narrates two versions of the hunt for vampires: the *his-story* and the *her-story*, the former told by the Devil himself, under the assumed name of Otto von Hausburg, and the latter comes from Maria Augusta, Princess of Thurn und Taxis, wife to regent of Serbia. The Satan desperately needs to know if the vampires are real, or just a figment of public imagination. If the vampires are real, that means that the Last Judgment is approaching, and that the dead have risen to mark the ultimate defeat of the forces of darkness. Joined like Mulder and Scully

and in much the same way drawn to each other, the princess and the devil set off on a vampire hunt in order to investigate the case, but also to redefine their beliefs and priorities. They are both foreigners in a country they perceive as uncivilized, but the very lack of civilization will affect them in much the same way Joseph Conrad's Kurtz of *Heart of Darkness* was provoked by the Congo wilderness to explore the dark side of the European spirit.

In the 18th century Belgrade, at the end of the brief Austro-Hungarian rule whose good outcomes will shortly be erased by Turks reclaiming Serbia without much effort owing to the betrayal, Otto von Hausburg and Princess Maria Augusta Thurn und Taxis will embark on the same adventure, pursued for different reasons, eager to spin their respective stories and resolve their respective conflicts. The Satan is worried that the Judgement Day might have come if the dead have risen for real, whereas Alexander von Wirttemberg, Regent of Serbia, uses the investigation to cover up his treason, unaware that his wife pines away after his love, and that her ambitions are far from politics or plotting – or so it seems to the reader ready to take her words at face value. Whether they admit to be the part of it or not, the conspiracy is a powerful weapon of all the participants of the vampire hunt, an effective exit strategy for all sorts of problems and a cunning disguise of betrayal and cheat. For instance, the flow of refugees coming from Niš by the end of the novel are officially proclaimed vampires so that they could be denied help and assistance. Vampires are blamed for all the wrongdoing in the novel, but they are never more than a rumour, or an excuse to commit atrocities. With the intention to use fantastic motives for political purposes, Novaković needs to establish the vampire as the main force of the political: it is more likely to be a trigger or a pretext, while the real evil lies elsewhere, mostly in the mind of those who seem to prosecute evil.

Far from being the proud Master of Hell, Von Hausburg still makes a great first impression: he is handsome, polite and educated, well-bred, cynical and self-centered as a nobleman is expected to be, but very soon he proves to be an unthinkable coward. Displaying many human traits but only a few remotely demonic characteristics, this Satan turns into a bitter parody of manhood as conceived by traditional masculinity types.

Irony and parody are carefully invested into the characterization of Otto von Hausburg, since Mirjana Novaković deliberately constructs him as an inverted parallel to the famous demonic figures ranging from Milton's Satan to Brontë's Heathcliff. Being proud and easy to scare, he is at the same time prone to succumb to charms of fallen women such as Mary Magdalene and quick to sneer at love and devotion. Whenever he is afraid, he smells of brimstone, he recites the lyrics of "Sympathy for the Devil" by Rollingstones, drinks beer and smokes hashish. He constantly mocks Christian doctrine, exposing it as a clever and vile manipulation.

Telling an adventurous gothic story of a search for vampires in 18th century Serbia, the novel of Mirjana Novaković exposes political manipulation and struggle for power. *Fear and Servant* offers a multilayered encyclopedic narrative which is almost impossible to find in contemporary Serbian literature: mixing horror with

politics and mystery with history, this novel becomes a truly postmodern recount of politics and religion. The reader is offered the devil's version of the New Testament, and a parody of dogma, as well as a comic apocalypse and an apocryphal recount of Belgrade's history. Utopia and the reimagined female continent are the things the Serbian women writers made their characters look for: the society containing no man, and none of the problems their rule imposes.

Manipulating facts and fantasy has become the strongest card used by contemporary Serbian fiction, which aims not to please, but to investigate disturbing destinies and turn them into acceptable reinventions of reality. Displacement is to many protagonists too painful a condition to be simply shrugged off as a temporary crisis, but they find ways to channel their dilemmas by communicating their fears and doubts to the audience or in creating narratives which mirror the chaos and entropy of everyday life. Risking another emotional turmoil after numerous shocks and defeats, the protagonists bravely give in to a search for self-identity in an unstable world filled with ambiguity and inconsistencies, bitterly fighting against despair.

References

- Albahari 2001: David Albahari, *Bait*, translated by Peter Agnone, Evanston: Northwestern University Press.
- Novaković 1996: Mirjana Novaković, *Dunavski apokrifi*, Novi Sad: Matica srpska.
- Petković 2010: Radoslav Petković, *Destiny, Annotated*, translated by Terence McEneny, Belgrade: Geopoetika.
- Šalgo 1997: Judita Šalgo, *Put u Birobidžan*, Beograd: Stubovi kulture.
- Velikić 2010: Dragan Velikić, *The Russian Window*, translated by Randall A. Major, Belgrade: Geopoetika.
- Velikić 2012: Dragan Velikić, *Bonavia*, Beograd: Stubovi kulture.

Владислава Гордић Петковић

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА И ПОНОВНО ОТКРИВАЊЕ ТРАНСКУЛТУРНЕ СТВАРНОСТИ

Рад представља три доминантне стратегије реинвенције реалности у српској прози: постмодернистичку игру, поновно писање историје и опсесивно исповедање. Драган Великић, Милета Продановић, Радослав Петковић, Сретен Угричић и Давид Албахари манипулишу чињеницама и маштом у преиспитивању нејасне границе која их дели, а њихова дела тако прерастају у сплет метафигурије и рефлексивне стварних догађаја из давне или недавне историје. Списаатељице се усредсређују на потрагу за срећом, претварајући је у главни мотив књижевног дела, и ауторке попут Јудите Шалго и Мирјане Новаковић преобликују велике нарације и приступају процесу реинвенције интимних прича како би избегле унапред задато позиционирање какво намеће доминантно мушки канон.

Сања ЛАЗАРЕВИЋ РАДАК
(Балканолошки институт, САНУ, Београд)

ХИБРИДНОСТ И ИСТОРИЈСКА ИМАГИНАЦИЈА: МОТИВ РЕВЕРЗИБИЛНЕ КОЛОНИЗАЦИЈЕ У РОМАНИМА САЛМАНА РУЖДИЈА¹

Апстракт: Издвајајући два романа Салмана Руждија: *Тло под њеним ногама* (1999) и *Чаробница из Фиренце* (2008), указујем на мотив реверзибилне колонизације – оне у којој Оријент колонизује Окцидент, мешајући се и стапајући са њим. Реч је о Руждијевом експерименталном ре-креирању прошлости и могућностима њеног поновног читања које открива две упоредне Ренесансе, две цивилизације, два Златна Доба, и најзад, два компатибилна света. Оријент осваја Окцидент и намеће му своје институције; Окцидент чини исто на Оријенту креирајући јединствени хибридни свет. Реч је о неминовној двостраној хибридизацији, која указује на порозност физичке географије, потрошност линија које деле „нас“ и „друге“, те перцепцију културног плурализма у Руждијевом тексту. Интерпретација романа се креће у оквирима постколонијалне критике задржавајући уобичајена кроскултурна, те постколонијална значења реверзибилне колонизације као културног „бумеранга“ који помера или проширује устаљене вредности и стандарде.

Кључне речи: Салман Ружди, Оријент/Окцидент, постколонијализам, хибридно, измештеност

Салман Ружди и постколонијална књижевност

Постколонијална књижевност је сведок неједнаких снага културне репрезентације укључених у борбу за ауторитет унутар модерног светског поретка (Баба 2004: 314). У последњих двадесет пет година њен теоријски продужетак доживео је врхунац популарности, био је третиран као идеолошки ангажован и еластичан приступ, али је истрајао као релевантан теоријски оквир у који се

¹ Рад је резултат истраживања спроведених на пројекту: Дунав и Балкан: културно-историјско наслеђе (бр. 177006) Балканолошког института САНУ, који финансира Министарство науке и просвете Републике Србије.

смештају проблеми измештености субјекта и кризе идентитета као последице колонијалног стања и хибридизације света (Спивак 2003: 72–74). Управо је дело једног од најпознатијих савремених писаца, Салмана Руждија, привучено центрипеталном силом, за постколонијалну теорију уобичајених мотива: миграције, адаптације, акултурације и најзад мултикултурализма, или да се послужим Руждијевом формулацијом, „чатнификације историје“ (Јанг 2013: 13). Ружди је високо место у савременој књижевности заузео објавивши свој луцидни и фантастични роман *Деца поноћи* (1980) у којем нови политички живот Индије започиње рађањем деце на дан њеног ослобођења од британске колонијалне власти. Надарена телепатијом и магијским моћима, „деца поноћи“ комуницирају покушавајући да коригују друштвену ситуацију, али не одолевају поделама унутар властите организације. Поигравајући се сећањима и историјом, у овом роману. Ружди уводи митолошке заплете, открива психолошке истине и портретише Индију као парадигматични постколонијални простор. Наредни роман, *Сатански стихови* (1988) његово је најпознатије и најконтроверзније дело у којем критикује религијски фанатизам, али и исламску традицију, што га доводи у центар медијске пажње када је Ајатолах Хомеини – вођа Ирана – прогласио фатву над њим. И најзад, *Imaginary Homelands* (1992), збирка критика и есеја који обухватају књижевне и политиколошке огледе; филмске критике и рефлексije о искуству измештености, постала је инспирација генерацијама постколонијалних критичара и узор писцима Трећег света. Од Едварда Саида који први чита рукопис *Сатански стихови* до савремених критичара колонијализма попут Роберта Јанга и Хомија Бабе, интерпретација Руждијевог дела заузима базична поглавља постколонијалне литературе.

У Руждијевом тексту централно место заузима естетизација сусрета различитости, где се измештеност и нестабилност идентитета препознају као резултати континуираног присуства „старог“ (матичног) само-идентификовања и вредносних мерила метрополе у коју је оно измештено. У том смислу, његови карактери су „културни хибриди“ – њихов идентитет се нашао у процесу, на границама културних утицаја (Marcez 2007: 172–194). Стога пролазе кроз осећање културне дислокације и еквилибрирају између култура, изложени психолошким и социјалним опасностима чине експлицитном политику културних идентитета. Ружди тематизује међуповезаност људи који живе између Истока и Запада док се једновремено заузима за идеју да сваки културни хибрид мора да се помири са имигрантском свешћу путем транзиције од неприпадања до реализације новог идентитета. (С обзиром на то да Ружди одбацује термин „емигрант“ као расистички, у даљем тексту ћу и сама избегавати његову употребу, замењујући га појмом хибрид за који се он опредељује.) Амбивалентна територија коју хибрид напушта не нестаје након физичког измештања, већ га прати на његовом путовању – док пролази кроз градове, земље и хемисфере, он носи замрзнуте оквире конструисане меморије – имагинарне домове насељене својим страховима и жељама. Стога Руждијеви хибриди живе у фантазији којом компензују празнине у сећањима. Њихова фантазија је део стварности. Она им помаже да ослободе креативни потенцијал комбинујући сећања, машту,

стварност, властите и колективне портрете у будућности. Управо је хибрид онај субјект који свет треба да научи прилагођавању, прихватању разноликости јер га сагледава на начин на који не-хибрид не може (Nierste 2010: 5). Ова врста текста се назива и магијским реализмом. Он извире из евроцентричног покушаја да се у оквирима западног критицизма и западне онтологије интерпретира тело текста које Окциденту упорно измиче. Магијски реализам је европски означитељ за „не-европску“ књижевност – ону која је упркос ефектима асимилације задржала статус књижевности Трећег света обухватајући оригиналне ауторе, ознаке радикалног алтеритета, а која услед неминовности именовања и категоризације сачињава предмет западне критике. За Руждија је магијски реализам као потомак надреализма, израз свести „Трећег света“. Он преноси слике и утиске из „полу-формираних“ друштава у којима трају борбе између наизглед старог/традиционалног са наизглед новим/модерним; у којима су јавна корупција и лични бол видљивији, снажнији и вулгарнији него у земљама такозваног „Севера“/„Запада“ за који везујемо периоде економске и социјалне стабилности. Овде се „немогуће“, „магичне“ ствари дешавају стварно, у свакодневици, под светлошћу дана (Rushdie 1991: 302). Иако њени представници указују на парадоксалну формулацију, на оксиморон који се супротставља картезијанској логици од које именовања и почињу, она се задржала у речницима књижевности, изазивајући неке од првих асоцијација на Хорхеа Луиса Борхеса, Гинтера Граса, Салмана Руждија и Габријела Гарсију Маркеса (Lopez 2010: 143).

Руждијеви „магијско-реални“ карактери се, сасвим у складу са постколонијалним стањима, суочавају са дестабилизацијом личности представљеном удвостручавањем стварности и имагинације. Личности имају своје парове и контрапарове. Оваква стања удвостручености остају ознаке психолошког здравља, а не схизоидне подвојености јер личности задржавају емоционалност, капацитет за давање и безусловно вољење. Једновремено стања у којима се налазе постају метафоре последица са којима се Индија суочава по окончању колонизације или кроз која пролази самостални Пакистан. Други, уобичајени постколонијални мотив је супротстављање бинарним опозицијама поступком креирања парова карактера чију суштину и значење проблематизује. У овом поступку он се супротставља једнозначности позитивистичког центризма, али и сажима логику Упанишада док се ослања на богате карактере хиндуистичких божанстава састављене од тежњи за стварањем колико и уништењем; мотиве испуњене љубављу и мржњом. На тај начин отвара универзални свет којим се супротставља картезијанској логици добро/зло; бело/црно; пријатељ/непријатељ, избегавајући поларизације и осуде. Као што ћемо видети, он овде имагинативно проширује трендове који јачају по окончању колонизације, педесетих и шездесетих година двадесетог века. Ова концепција настаје из епистемолошког заокрета насталог у првој половини двадесетог века као реакција на позитивизам, рационализам и детерминизам и јача у правцу релативизације рационалистичког детерминизма. Радикална критика дуалистичких и реалистичких парадигми, карактеристична за

постколонијална разумевања политичког, код Руждија се препознаје у мешању стварности и имагинације – конструисање реалности испуњене парадоксима, амбиваленцијом и иронијом (Семприни 2004: 71).

Трећа постколонијална особеност његовог текста јесте својеврсна интерпретација историје, или пак ширење историографске перспективе која за полазиште има увид у разнолике аспекте феномена глобализације. Мноштво историјских догађаја може се анализирати сукцесивно и праволинијски како то чини западна историографија, али их Ружди радије интерпретира као фантастичне наративе и алегорије, тражећи њихово универзално митско разрешење, откривајући да је историја увек фикционална онолико колико је документарна. Историја је заснована на претпоставкама, она је наратив као и сваки други и може се кретати у различитим правцима, разрешавати се на више начина. Руждијева историја није оптерећена симетријом дијалектике и еволуционистичким конотацијама. У том смислу, „историја“ којом се служи производи, ако не обрнуту, онда другачију перспективу од очекиване.

Повратна колонизација и будућност хибридног света

Формулацијом „реверзибилна колонизација“, постколонијални критичари означавају два феномена. Најпре, латентни страх од могућности да је колонизатор или путник, кроз егзотизам, заражен културом Истока коју ће даље преносити и репродуковати на Окцидент. Овакви мотиви су популарни у касној готској књижевности деветнаестог века када је империјализам био на врхунцу и када се масовније упознају други. Насупрот томе, двадесетовековна реверзибилна колонизација је парадоксални страх од глобализације која омогућује најпре насељавање бројних, скоро неименованих народа и успостављање њихових културних модела у земљама Центра, а потом слободно практиковање устаљеног начина живота. Обрнуто освајање отпочиње насељавањем, наставља се зближавањем, уједначавањем света и настанком својеврсне културе метрополе. Наиме, од средине деветнаестог века наступа један од најдужих периода масовних миграција на Запад и колонијалне експанзије на Истоку. Постколонијализам указује на стрепњу Окцидента од овог процеса, на пригушени страх да за уједначавањем следи доминација некадашње периферије над центром. Упркос сегрегацији, обрнута колонизација се почиње читати као глобализација. Она означава све гушћу повезаност технолошке структуре, компресије времена и простора; стварање глобалног тржишта и распрострањање истоветних форми институција на целокупан простор света (Штрбац 2008: 41).

Повратна колонизација и глобализација

Мотив реверзибилне колонизације и глобализације је све изразитији у Руждијевим романима – претходни идентитет његових ликова није обрисан, нити уништен дислокацијом, већ само привременом и несвесном опресијом

властите културе од стране „супериорног“ културног модела. Културна алијенација и криза ауто-имица хибрида рефлектују се у језичкој алијенацији, у расцепу који се отвара између искуства места и језика (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2009: 8). Културна алијенација и криза ауто-имица хибрида рефлектују се у језичкој алијенацији, у расцепу који се отвара између искуства места и језика. Руждијеви карактери су изложени погледима оних који не могу одредити јесу ли Индијци заправо Италијани, Румуни или Шпанци (Ружди 2003).

Њихове животе одређује тачка гледишта трећег лица (Third person Point Of View). Обликована у правилу огледала Окцидента, тачка гледишта трећег лица допушта да хибрид (емигрант) о себи мисли као о предмету и себе посматра као објект (Petković 2010: 34). Они који напуштају Индију и одлазе на Запад постају субјекти прилагођени жељама метрополе, али и амбивалентни субјекти свесни моћи нове културе и њених опасности. Хибрид стиче способност дистанцирања и постајања двоструким критичарем – друштвеног контекста из којег долази и друштвеног стања у ком се нашао. Одавде и потиче његов „магијски“ таленат, његова „аутохтона“ могућност комуникације са два света. У тој вези између скривене, мистичне могућности критике и односа између погледа и објекта посматрања; између представе о метрополи, стварности метрополе / представе о Индијцу и унутрашњег живота Индијца јесте централна тачка колонијалног идентитета која траје дуго после деколонизације и која је полазиште Руждијевог индивидуалног искуства и његова креативна мотивација. Латентно или манифестно, проблем смештања и измештања, искуство суочавања са трећим простором присутно је у свим Руждијевим делима, док је оно несумњива потка *Деце поноћи* и *Тло под њеним ногама*. У оба романа динамика миграције, онемогућава субјекту Трећег света да се устали, а у Првом свету његово биће је предмет фасцинације и жудње.

Покушај да се обимно и сложено Руждијево дело синтетизује и интерпретира своди се на пуку симплификацију, изналагање оквира и груби инструмент који тек треба да омогући надовезивање на његов роман *Тло под њеним ногама*, у којем ћемо најпре пратити први модел реверзибилне колонизације – оне коју хибридни субјект перцептивно и симболички врши када стигне у метрополу.

Тло под њеним ногама: електрична гитара и ситар за Орфеја и Еуридику

Тло под њеним ногама је, како запажа Тони Морисон, „глобални роман“. Но, његов први слој је митски јер оживљава архетипски мотив савршенства неостварене љубави повезујући супротстављене светове и прекорачујући границе култура. Истовремено, овај роман је оригинална историја рокенрола и супкултура које је овај музички правац произвео.

Умед Мерчент је уметнички фотограф који нам приповеда о необичној љубави између Ормуса Каме и Вине Апсаре – савремених Орфеја и Еуридике у свету рок музике. Сећања на ово двоје људи, заправо су Умедове изострене фотографије, а свако поглавље јесте један низ Умедових слика које творе јединствени наратив. Фотографије су мешавина стварности, сећања, и Умедовог угла гледања (перцепције, фокуса и фотографисања). Сликање почиње у детињствима троје људи, која су, свако на свој начин, несрећна. Троје деце остају психолошки погођени породичним трагедијама. Вина је једина преживела кћер жене која ја масакрирала своју децу, супруга и стотине животиња. Вина их затиче мртве што се као прогањајућа, трауматична слика (ментална фотографија) понавља у њеним сећањима и начину на који интерпретира свет. Ормус Кама долази из породице угледног оца, за кога се доцније испоставља да је каријеру изградио на фалсификовној дипломи, и побожне мајке тешког карактера. Он живи са аутистичним братом и братом – серијским убицом у снажној, наткриљујућој сенци мртворођеног брата близанца са којим комуницира стварајући музику. Вину и Ормуса повезују личне трагедије, породичне патологије и из њих рођена уметност. Попут универзума, њихова љубав настаје из звука, из вибрације. У том смислу, они су две Индије – располућене, политички и идеолошки, културно рањене Индије која из политичких и економских разлога постаје егзотична атракција, нешто попут факира, попут левитирајућег мајмуна – увек радикално другачија, увек радикално атрактивна. Наратор Умед остаје негде између Вине и Ормуса као повремени Винин љубавник и повремени Ормусов пријатељ. Узајамно тражење Вине и Ормуса након напуштања Индије и одласка на Запад није само тражење целовитости и задовољење емоционалних тежњи и еротских жеља, већ парадигма повратка у свирепи и несигурни „загрљај“ Индије коју погађају политичке поделе а уситњавају земљотреси. Компас не налази ону другу половину, ону другу Индију, већ је она колумбовски, веспучијевски замењена за Америку – парадигму измештености, миграција, хибридни простор у којем свако може имати жељени идентитет, или мешавине идентитета:

Американац постајеш просто тако што то пожелиш, а тиме што постанеш Американац увећаваш број разних врста Американаца који се могу постати, то сад, причам уопште? О.К.?, а посебно у Њујорку. [...] Неприпадање, то ти је видиш једна стара америчка традиција. (Ружди 2003: 409)

Вина и Ормус – емигранти, хибриди, поставши рок звезде, освајају Окцидент који жуди да буде освојен јер и сам пати од нестабилности идентитета. Он прижељкује сексуалност Истока, тежи да буде јоги, да постане трансценденталан, и очаран је сваком вибрацијом Оријента. Младићи и девојке дуге косе налазе гуруе, налазе алтернативне путеве живљења и имитирају нове рок звезде Ормуса и Вину:

В-Д-Охх! Америка је дезоријентисана, у потрази за новим гласом, и приклања се њиховом. Млади Американци укрцавају се у Оријент експрес ВДО бенда у потрази за новим границама. (Ружди 2003: 468)

Уједначени свет метрополе сада је све мање место прецизно постављених граница између раса и нација. Оне се растачу у новим идентитетима, у протестима за мир, у идеологији заједништва. Када Окцидент улази у Оријент са рокенролом, са бит фризурама, са боливудским имитацијама рок хитова, Оријент улази у Окцидент са својим гуруима, мирисним нотама, са одуховљеним или секуларизованим Гандијем, Бхагавад Гитом. Винин живот у Њујорку је испуњен практиковањем ајурведе, медитацијама, јогом, проповедањем начина живота у доба Калијуге, колико и сексуалним авантурама, дрогом, испадима на поп сцени коју је освојила за само неколико година од свог доласка у Америку. Она држи предавања о ајурведским принципима живота, али прихвата концепт слободне љубави који затиче у Њујорку. Њен политички концепт је мешавина гандијевског ненасиља, лагиноамеричког триконтинентализма, она је парадоксална, неспојива, попут слике Индије у колонијалној машти. Ормусов лик је изграђен на биографијама Елвиса Прислија и Џона Ленона. Ормус композитор, жртва, он је сексуални магнет. Сви га желе:

Салећу га на улицама, збуњене његовом лепотом и отменим држањем. Врата усамљеног града широм се отварају. Понекад би признао да је млада нада станице Радио Фреди, и искусио прве прождрљиве погледе на себи, опојне дарове западњачке славе. Убрзо су му индијско порекло, породичне везе и корени изгледали као далека прошлост. На блештавој светлости садашњег тренутка смањују се и нестају. Чак ни раса му више не изгледа као чврсто утемељена чињеница. Схвати да ови нови људи не примећују његове расне одлике. (Ружди 2003: 360)

Метропола гута разлике, свет се уједначује, а значења расе и нације се преплићу. Но, она не нестају, камуфлирано се увлаче у подозриве погледе, користе се по инерцији и смештају у питања припадања и континуитета. Ормус у својим размишљањима полази од наметнутог британског деветнаестовековног концепта расе која подразумева читав комплекс физичких и психолошких карактеристика. Та раса, иако „аријевска“, иако „етнички древна“ и „дравидска“, у британским извештајима и колонијалним енциклопедијама постала је „индијска раса“. Она је употребљена најпре као реторичко, потом, практично средство деструкције (Велер 2002: 7). Ормус више не осећа да је припадник „друге расе“. Али, почиње осећати да је сада камуфлирани освајач.

Већ су га били сврстали међу Јевреје, а сад, кад би запао за око некој девојци на „веспи“ или мотору, буби или „минију“, са вештачким трепавицама и у чизмама са високим потпетицама, кад би зауставила кола уз шкрипу кочница и понудила му превоз, открио би да је девојка у недоумици да ли је Италијан, Шпанац, Румун, Француз, Латинамериканац, „црвенокожац“, или Грк. Иако ништа од свега овога није тачно, не би је разуверавао; при овим кратким сусретима заклонио би се под плашт туђих представа о себи. Кад га директно упита, одговара искрено, али све више га чуди што људи, посебно младе жене сматрају његову праву расну припадност толико привлачном, из тако плиткоумних разлога, који су у основи расистички. О, то је тако духовно, говориле би док би им је одећа клизила низ тело. Тако, духовно,

јашући га попут пастува. Духовно, мрдајући задњицом, попут кује. Иако понижен, не може да одоли овом изазову. Духови Индијац се диже и телесно осваја Запад. (Ружди 2003: 360)

Ружди се везом између колонизације и сексуалности бави још у роману *Срамота*. Омар Хајам Шакил, син три жене, хипнотизер и представник корупције и лицемерства који господаре политичком сценом Пакистана и Индије, привлачан је „белим женама“:

Претерана ружноћа Омара Хајама, у комбинацији с очима и гласом, чини га привлачним за неке белкиње. Подлежу његовим кокетним понудама хипнозе, његовим прећутним обећањима мистерија Истока: одводи их у унајмљени хотелски апартман и потчињава. Ослобођене, по општем признању, од ситних инхибиција, оне Искија и Омара чаште жестоки сексом. (Ружди 2013: 20)

Доцније у роману *Кловн Шалимар*, Индија, кћер бившег америчког амбасадора, среће Шалимара становника Кашмира – границе, егзотике која јој, упркос имену, тамној пути и црној коси, недостаје да би била целовита, први пут желећи да се преда, да буде заведена и потчињена:

Шалимар из Кашмира ју је пратио до приземља. Да ли је легално дошао? Да ли има исправе? Да ли уопште има возачку дозволу? Зашто је добио запослење? Да ли има велики пенис, пенис који вреди гледати касно ноћу у хотелу? Отац ју је питао шта жели за рођендан. Погледала је у возача и на трен пожелела да буде од оних жена које би могле да му поставе порнографска питања, баш ту усред лифта... (Ружди 2013: 20)

У овом роману реверзибилност колонизације добија шири значења. Шалимар је, попут Ормуса и Вине човек са границе, човек чије се постојање не може потврдити, онај о чијем онтолошком присуству и одсуству сведоче „исправе“. Но, овде постаје јасно да, како Ружди пише, „Транзитне зоне традиционално повезујемо са сексом“ (Ружди 2013: 20–21). Тако је и са граничним идентитетима. Гранично је привлачно јер на њему можемо дати одушка недозвољеном, табуисаном, оно подстиче на уживање о којем се гласно не говори. Сексуални чин се може интерпретирати као форма освајања. Чин телесног спајања постаје парадигма културног спајања или уколико је насиљан – колонизације. Овде као да препознајемо трагове идеја Франца Фанона који тврди да је мушкарац који жели белу жену, онај који тежи да постане Белац. Но, у овом случају и бела жена жели Индијца (Fanon 1981: 77). Другост привлачи и када није физички манифестована. Жена коју Ормус среће жели да постане као он, она жели да буде „духовна“, „трансцендентална“ – све оно што се на основу генерализација везује за Индију. У складу са духом шездесетих и раних седамдесетих, она жели да њена пут буде тамна, да буде „продуховљена“. Ормус је са, друге стране, „понижен“, али не може да одоли искушењу. У култури метрополе, раса се не поништава, она се жели. Но, све ово се чини на површан начин. За белу Американку, ово је вештачко и „инстант“ духовно искуство – пенетрација Оријента у тело Окцидента. Нешто попут брзоделујуће

медитације, скраћеног курса јоге, или можда врхунца њеног духовног искуства и искуства повезивања са Другошћу. Оријент је ушао у Окцидент. Оријент га осваја. Фантазија о сексуалном односу са Другим открива жељу да се он поседује. Све што је у вези са њим сугерише виталност, снагу, али он остаје објект. Дистанца између њих, онај изостанак „духовности“, постаје елемент који приказује јасну одвојеност двоје људи где се границе и чистоћа контролишу и чувају (Хард, Негри 2005: 14). Ова жеља је обострана, премда је једна страна „плиткоумна“, а друга „понижена“. Њихов физички контакт означава све израженију хибридна, све учесталију миграцију, све присутнији синкретизам. Винин и Ормусов долазак у Америку није значајно само њихово прилагођавање Америци, већ и прилагођавање Америке њима. Но, имплицирано остаје најзначајније питање: јесу ли заправо Вина и Ормус стварајући музику, Окциденту пренели и део своје личне патологије. Да ли је она постала део њихових песама и уткала се у текстове којима су генерације младих биле „заражене“. Трауматична детињства, искуства бола, растављености, култ смрти, сталне немогућности да се буде једно са вољеним, најзад њихове преране, трагичне смрти почињу да се славе међу младим Американцима. Они који нису искусили трауму коју су Индији нанели колонизација, земљотреси, унутрашње поделе и као последица економско сиромаштво, сада, када су Вина и Ормус мртви, осећају њихово „пост-колонијално“ стање. Оно се слави кроз трибут бендове, упорну репродукцију њихових спотова и снимака концерата. Остајући обележје једне генерације, њихово искуство се преноси на другу. Уосталом, наратор Умед Мерчент нас тако подсећа на неуништивност оне фотографије на којој је приказана веза између Индије, антиколонијализма и рок музике. Једно од великих уметничких достигнућа Запада, један од највећих покрета средње класе био је подупрт, ојачан идејама и концептима са оне „друге стране“, друге „културне хемисфере“. Осећање без искуства остаје тамни траг Винине и Ормусове музичке заоставштине, оне којом су „освојили Запад“.

Европа и Азија: Мост између зачараних континената

Манифестно, *Гло под њеним ногама* и *Чаробницу из Фиренце* дели непробојна тематска и стилска граница. Но, централно место оба романа заузима мешање наизглед супротстављених светова и производи које оно даје.

Роман *Чаробница из Фиренце* утемељен је у богатој историографској грађи, но Ружди се у њему ослања на својеврсни поступак поигравања историјом, указујући на могућност грађења фикционалног на увек несигурним основама фактографског. Шест страница коришћене литературе свакако сведоче о документованости догађаја о којима приповеда. Полазећи од претпоставке да је сирову историографску грађу и животе милиона људи могуће оживети само кроз фантазију, поиграва се стварним и измишљеним карактерима; алузијама на стварне историјске догађаје и њиховим преплитањем са документованим

догађајима. Како тврди, овај роман је његово најчињеничније дело, истраживачки рад заснован на годинама прикупљања података.

Одсуство универзалних истина у постмодерној књижевности, доводи се у везу са концептом „нарцистичког наратива“. Ауторефлексивна структура присутна је у бројним модерним романима како би пародирала, поткопала „темеље“ нефункционалних конвенција „законом огледала“ или обрнуте перспективе. Док нарцистички наратив открива увереност наратора да читаоца уводи у конвенционалну историју, савремени поглед на историју се мења. И сам по образовању историчар, Ружди ствара у време када се јављају нови приступи историографији, када настаје Нова историја Колингвуда и Фукоа што се уочава већ у роману *Деца поноћи*. Салем Синај, Руждијев наратор поједностављује нарцистички наратив, позивајући читаоца да учествује у креирању и откривању „историјских истина“ и „алтернативних традиција“. Сећања се преплићу и преклапају, она нестају и поново се јављају, повремено се поклапајући са историографијом, политичком историјом која нам је позната из уџбеника, новинских чланака, која је званична и представља се „објективном“, док једновремено остаје јединствена и индивидуална историја. У том смислу, док повремено преноси „конвенционалну историју“, производи умножене историје које су чатнификована верзија сећања и забележене прошлости.

Већ овде, у његовом првом значајном роману, до изражаја долази поигравање са историографијом и меморијом, са могућностима креирања новог приступа прошлости и могућности да искривљења која производи сећање јесу пуноправна са документованим верзијама догађаја. У књизи есеја *Imaginary Homelands*, овакав приступ доминира док приказује сударе личне и забележене историје Бомбаја у којем је одрастао.

Роман *Чаробница из Фиренце* отпочиње посетом Европљанина могулском императору Великом Акбару. Плавокоси путник – Могул Љубави стиже у велико могулско царство тврдећи да је потомак отете чаробнице-принцезе, изгубљене сестре Акбаровог деде и Фирентинца, те сродник племените могулске лозе. Странац долази из Фиренце, сања на седам језика, носи невидљиви плашт, тргује у фантазији и изасланик је енглеске краљице. Ружди овде антиципира дубоку повезаност Истока и Запада, заједништво, могућност да „Исток није само Исток, као што Запад није само Запад“, те да нема њиховог сусрета, већ континуиране повезаности. Уколико је млади Фирентинац у сродству са Великим Акбаром, тада су, бар по монотеистичким основама, ислам и хришћанство једнако сродни. Но петнаести и шеснаести век се у историографији сматрају добом када је поларизација света била најизострењенија. Ружди овде даје скицу две дијаспоричне перспективе: емигрантске и имигрантске. Европски младић, бели имигрант стиже у окружење које га испрва не прихвата. Стога показује две стране патње коју доноси измештеност и две потенцијалне стране хибридности. Протагониста паги од кризе идентитета и показује да њој не морају бити изложени само колонизовани народи, већ и Окцидент. Када странчев идентитет најзад буде потврђен,

Акбар ће закључити да Европа нема будућност, да јој припада прошлост и да долази време нових империја.

Млади Могул Љубави, у односу на кога је читаво могулско, парадигматично Оријентално царство, сумњичаво, Великом Акбару приповеда о прошлости својих родитеља, час оберучке прихваћених у царству, час одбачених, кажњених и прогнаних. Тако приказује две стране хибридности: ону која изазива стрепњу колико и ону која може симболизовати јединствени свет Истока и Запада у којем се сусреће и стапа, „оно најбоље“. Пишући о пријатељству тројице младића који се прекорачујући границе опипљивог света крећу између Фиренце која је у то доба у процвату и Истока који се развија на свој начин, Ружди указује на присуство две Ренесансе, два Златна доба и две цивилизације. У петнаестом и шеснаестом веку, Исток је доживео врхунац кроз развитак уметности, нарочито сликарства и архитектуре и произвео своје културне центре као што је то на Западу била Фиренца. Премда онај други свет није знао за први и обратно, њихови културни успони текли су паралелно. Исток и Запад имали су сличне врхунце, сличне падове, суочавали се са сличним проблемима и препрекама.

Један од младића чија путовања о овоме сведоче је Аргалија кога је, после ратног похода, отета и заробљена могулска принцеза Каракез исцелила својим магијским моћима и траварским знањима. Каракез постаје метафора Истока, а љубав између ње и Фирентинца парадигма могућности љубави између Истока и Запада. Ово је љубав заснована на заједничкој мудрости, на акумулирању знања и вештина колико и на природној привлачности два пола – две хемисфере.

У другом делу романа, Црноока или Каракез, како је у Фиренци зову, Анђелика – отета могулска принцеза налази се у центру пажње. Прича о скривеној принцези почела се ширити од племићких вила до колиба. Људи су почели да сањају о њој – како мушкарци тако и жене. Представа о Каракез, феминизованом, „оријентализованом Оријенту“ (Саид 2009: 17) јесте својеврсно слављење женске лепоте и интелигенције праћено архетипским страхом од њене скривене, деструктивне моћи. Нестала могулска чаробница из далеког Херата, који је њен љубавник Аргалија касније назвао „Фиренца Истока“, доказала је да њене моћи нису ослабиле проласком година и њеном вероватном смрћу. Зачарала је чак и краљицу мајку Хамиду Бано која обично није имала времена за сањарење (Ружди 2009: 154).

У историјској каролији срећу се породица Медичи, Макијавели, Ил Мађија, Аго Веспучи, Нино Аргалија, Каракез (Анђелика) чија имена већ алудирају на мешавине Истока и Запада. Ренесанса, свила јарких боја, мириси истока и ратови на Западу; Срби и Сарацени; Шкоти и Италијани; Индијци и Швајцарци, срећу се у амбијенту фазана и паунова, персијских башти, укључујући потрагу за мандрагором колико и сусрете са вампирима. Свакодневице, љубави, мржње, материјална, социјална култура и фолклори, складно се преплићу и хармонично стапају. Венецијанци склапају споразуме са Турцима, а Немци са Хиндустанцима, док редове и странице повезују мотиви

„обнове, регенерације и препорода“ (Ружди 2009: 157). Милан, Аго, Цода, Мир Саид Алија, Алесандра, Ђовано и Дашвант; Грци и Албанци, Босанци, Хрвати, Срби, бело робље из Кавказа, Грузије, Черкези и Абхази, Јермени и Сиријци, део су једног света. Ружди се и овде супротставља бинарној логици, градећи парове куртизана Скелета и Душека које јесу и нису једно, Црнооке чаробнице (Каракез) која лепотом и префињеношћу препорађа ратнике и њене верне слушкиње Огледала која је њена идентична физичка копија, но без ње не може деловати као чаробница. Они су, по правилу, аспекти једне личности, могућности да се у исто време буде на два места и чини супротно од очекиваног. Стицајем фантастично-историјских и реално-магијских околности, заносна и префињена Могулка Црноока постаје господарица Фиренце.

Но, у ово време Европа је паганска, она је испуњена магијским ритуалима и многобожачким религијама. Али, европска умећа остају далеко испод индијских. Док Европа врача кромпиром, Индија је способна за удвостручавање, утростручавање људи, управљање на даљину, левитацију, препознавање душе у предметима, читање историја у погледу, њихово интерпретирање, „премотавање“ догађаја; она познаје дуге епове и вековима пре Европе негује филозофију. Примењене технике остају неупоредиве: још увек нерафинирана и са друге стране, чаробњачки софистицирана Индија, потврђује да је знање које Европа користи у својим „религијским системима“ младо и једноставно. „Њено чаробњаштво Њему чак ни он, цар, није могао да одоли“ (Ружди 2009: 157). Тако могулска чаробница и принцеза постаје опсесија на онај начин на који је Индија постала опсесија деветнаестовековне Британије. На начин на који су машту младих Американаца населили Ормус и Вина. Ово је још један вид обрнуте колонизације. Фиренцом – центром Европе, овладала је нова опсесија, нова фасцинација.

Једноставно речено, Госпа Црноока постала је све свима: узор, љубавница, супротност, муза; у њеном одсуству користили су је као једну од оних посуда у које су људска бића уливала сопствене преференције, гнушање, предрасуде, идиосинкразије, тајне, несигурности и радости, своја неостварена ја, своје сенке, невиност и кривицу, своје сумње и сигурности, своју најдарежљивију, али и најнедраговољнију реакцију на сопствени пролазак кроз свет. (Ружди 2009: 206)

Али како велику љубав по правилу смењује велика мржња, чаробница ће бити приморана да побегне из света који јој се до јуче дивио, а онда је после довољно ужитка почео оптуживати као опасну вештицу.

Али граница између чаробнице и вештице ипак је била прилично танка. И даље су се могли чути гласови који су говорили да је ова инкарнације жене чаробњака, кроз коју су ослобођене окултне моћи свих жена била само маска, а да су права лица таквих жена и даље била застрашујућа лица старица, демонки, бабускара. (Ружди 2009: 288)

Уметност ренесансе је успоставила везу између еротске и магијске моћи. По први пут у доба Ренесансе, вештица је физичко оличење савршенства. Лепота има моћ, способна је да овлада, зачара. Лепота је попут ивице ножа

по којем се жена креће, она је њена архетипска предност колико и архетипско проклетство јер је савршена лепота осуђена на фасцинацију. Жена која је могла бити обожавана због лепоте и способности, могла би убрзо бити омражена из истих разлога. Но, не заборавимо да је Каракез/Анђелика/Огледало била Други/Друга. Она је после егзотичне фасцинације морала навући гнев, најпре због немогућности налажења људског у њој – несавршенства. Временом је почела да љути своје обожаваоце. У тој непогрешивости је морало бити нечега демонског. Могули се шире светом, стари европски центри губе свој значај пред снагом нове војске, пред новом, сумњивом религијом. Овакви успеси се морају наплатити. Прогањање Каракез постаје симболичко прогањање свега што има везе са Могулима са стварном и замишљеном свирепашћу Сарацена. Она је нешто попут скупа против-мера. Путника заправо рађа физичка копија Каракез – слушкиња Огледало, удвостручени магијом произведени, али немагијски део саме принцезе, а његов отац уместо Аргалије, постао је наратор Николо Веспучи. Уколико је Каракез метафора Оријента, млади Фирентинац је метафора могућности мешавине Истока и Запада.

Могућност повратне колонизације вреба у заводљивости Каракез. Овладавши магијом и искористивши своје „женске чари“, Каракез постаје принцеза Фиренце – западног центра у доба Ренесансе. Но, значи ли то да је и Индија била робиња – принцеза Велике Британије? Принцеза коју је други део старог света фасциниран открио и сместа се предао њеној егзотичности? Али, као и у доба ренесансе и у време када се од женске моћи зачаравања стрепело, она је претрпела казну колонизације. Премда „драгуљ у круни“, она је постала прогнана принцеза. Па, иако су магијске моћи помогле да њеног сина роди удвостручена верзија „Огледало“, она је ипак мајка Фирентинца – можда мајка једног великог центра уметности који ће се тек доцније именовати Западом. Она је мајка и принцеза из времена пре но што је наступила данашња поларизација света која и саму Европу дели на Исток и Запад. Присетимо се како су бројна открића Едварда Саида помогла да боље проникнемо у оно што треба да буде мета постколонијалне критике. Ово је дуга хегемонија једног дела света над другим која се шири кроз знање (Аницар 2010: 10). Али, Ружди нам нуди и другу перспективу. Ону из које нам указује на обострано знање, како Истока тако и Запада, на једнаку могућност да се они узајамно освајају и кроз мешавину постају јединствени свет. Можда је то имплицитно и несвесно понуђено решење. У доба заоштравања односа између два дела света, а са традицијом ратова и сукоба од седам векова, Исток открива да је Запад део њега самог и обратно. Он открива да су можда одувек били једно и да су њихови преци заједнички као што је то случај са Могулом Љубави. Можда се ова идеја у форми огољене критике стрепње од реверзибилне колонизације рађа још у Руждијевим есејима и критикама обједињеним у књизи *Imaginary Homelands*, када нас подсећа на амбивалентне дискурсе Р. Киплинга. „Западна цивилизација“, пише Ружди, „је по Киплингу тек оно појавно; домородац остаје домородац испод европског сакоа и кравате... Киплинг пропушта да примети да међу свим овим Цавлахалал Нехруима и Мохандас Гандијима и

индијским револуционарима постоји нешто што може асимилovati Западну културу, без да дотакне њену расу и да тада своје знање окрене против Британаца, да победи“ (Rushdie 1991: 79). Ипак, Киплингова перспектива није једнака оној која ће се отворити седамдесетак година касније. Стрепњу замењују егзотизам и фасцинација да би се најзад и они претопили у хибридни свет.

Завршна разматрања

Постколонијална књижевност и њена веза са постколонијалном теоријом интерпретира потребу за одговором империји. „Империја отписује“, било да је ово компулсивно, било садржајно и емоцијама испуњено отписивање / одговарање, оно траје од педесетих година двадесетог века када су се земље Азије и Африке ослободиле колонијалне власти. Ратови и револуције за ослобођење довели су до уништења материјалне културе, разарања и коначног раздвајања читавих породица, губљења у новим, непознатим световима, у непознатим језицима и културама. Но од ране трговине зачинама и дијамантима, од мапирања света и првих авантуристичких романа; још од античких похода, један свет је знао за други. У том смислу, један свет није открио други у осамнаестом веку, нити се по окончању колонијалних власти ови светови по први пут упознају у авантури мешања, хибридизације и чатнификације. Светови који се узајамно освајају, морају се мешати. Овде не говорим о класичној, административној и политичкој колонизацији, већ о културама које једне друге освајају захваљујући магнетској привлачности различитих полова. Ружди није једини савремени писац чији се романи крећу у правцу замишљања хибридне будућности. Тамо где су хибридност и културна мешавина већ прихваћене као стварност, као чињенице, ова будућност је почела. Руждијев плурализам и афирмишући постколонијализам може се читати као облик реверзибилне колонизације. Освајање је двострани процес, колико и његово окончање које оставља последице како на колонизованог тако на колонизатора. Авантуре поновног и другачијег читања историје, подсећање на глобални али шаролики свет шездесетих и седамдесетих година двадесетог века када је слављење разлике попримило карактеристике моћне супкултуре, можда и култа управо је био бременист потенцијалом да такав свет створи. Упоредо, ово време у којем Ружди говори у *Тлу под њеним ногама*, и јесте дало постколонијализам и прве генерације постколонијалних писаца и критичара. Али у *Чаробници из Фиренце*, такав свет је наговештен кроз љубав, кроз чин вођења љубави који дарује „Могула Љубави“. У том смислу, свет који Ружди гради у своја два романа, премда указује на стрепње од расизма, на реверзибилност, на болност акултурације и социјалне адаптације слави моћ љубави. Ово је постколонијална и надколонијална љубав неминовног праштања и прихватања; то је љубав сусрета и проналажења, љубав која настаје у измешаности и измештености субјеката. Лукавства, патње, преваре, капацитет за љубав и праштање, тежња за хармонијом и помирењем, лажи, свирепост или ситне слабости јесу универзалне људске особине. Оне живе

на Истоку колико и на Западу подсећајући на могућност јединствено људског. У том смислу кроз два интерпретирана романа, Ружди приступа повратној колонизацији хуманистички – кроз веру у човеков универзални капацитет за разумевање Другога, враћајући се идеји да Бити значи разумети Другост.

Литература

- Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2009: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, London and New York: Routledge.
- Анићар 2006: Гил Анићар, *Јеврејин, Арапин: историја непријатеља*, Београд: Београдски круг.
- Баба 2004: Хоми Баба, *Смеиштање културе*, Београд: Београдски круг.
- Fanon 1981: Frantz Fanon, *Black Skin, White Mask*, London: Pluto Press.
- Хард, Негри 2005: Мајкл Хард, Антонио Негри, *Империја*, Београд: Издавачки графички атеље „М“.
- Јанг 2013: Роберт Јанг, *Постколонијализам: сасвим кратак увод*, Београд: Службени гласник.
- Lopez 2010: Alfred Lopez, *Posts and Pasts: A theory of postcolonialism*, New York: State University of New York Press.
- Marzec 2007: Robert Marzec, *An Ecological and Postcolonial Study of Literature From Daniel Defoe to Salman Rushdie*, London: Palgrave Macmillan.
- Nierste 2010: Lieslie Nierste, *From Cultural Purism to Cultural Pluralism: Salman Rushdie and the hybrid*, Appalachian: State University, Department for English.
- Petković 2010: Nikola Petković, *Identitet i granica*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Rushdie 1991: Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, London: Granta Books and Penguin Books.
- Ружди 2002: Салман Ружди, *Срамота*, Београд: Народна књига.
- Ружди 2003: Салман Ружди, *Тло под њеним ногама*, Београд: Плато.
- Ружди 2009: Салман Ружди, *Чаробница из Фиренце*, Београд: Алнари.
- Ружди 2013: Салман Ружди, *Кловн Шалимар*, Београд: Вулкан.
- Спивак 2005: Гајатри Чакраворти Спивак, *Критика постколонијалног ума*, Београд: Београдски круг.
- Santos 2003: Jenifer Santos, *Historical Truth In Salman Rushdie's Midnight Children: A Question of Perspective*, Arizona: Arizona State University.
- Семприни 2004: Андреа Семприни, *Мултикултурализам*, Београд: Clío.
- Саид 2009: Едвард Саид, *Оријентализам*, Београд: Просвета – Библиотека XX век.
- Велер 2002: Ханс Улрих Велер, *Национализам: историја, форме, последице*, Нови Сад: Светови.
- Штрбац 2008: Лорна Штрбац, *Глобализација и национална култура*, Шид: Коц.

Sanja Lazarević Radak

HYBRID IDENTITIES AND HISTORICAL IMAGINATION:
REVERSIBLE COLONIZATION IN SALMAN RUSHDIE'S NOVELS

Summary

In this paper the author selects two Salman Rushdie's novels to point out the narrative process of reverse colonization. Novels as „The Enchantress of Florence“ (2008) and „The Ground Beneath Her Feet“ (1999), reveal the narrators intention to present cultural pluralism as a form of reversible colonization. Known for his novels, essays and critics on liminal and hybrid identities, multiculturalism or chatnification of history and contemporary political problems of the „First“ and the „Third World“, Salman Rushdie speaks of mixed cultures, mixed identities and at last, a mixed world in which East and West are not opposite worlds, but cultural spaces with unique continuity and historical bounds. Although these histories mix factography and imagination and despite of his magical-realism-grounds, he manages to find the connecting thread between Orient and Occident and to harmonize their diversities. In the novel „The Ground Beneath Her Feet“, his protagonist/protagonist are immigrants/hybrids, displaced subjects who face their tradition with values and ideas of West. They have to adapt existing values and ideas from their cultural baggage with the cultural patterns found in new homelands. Through this process they create the sound which connects two worlds Orient and Occident. But, as hybrids they are brittle and unstable entities They disappear, die, but their cultural products prolong their life, spreading symbols of East along the shores of West. In the novel „The Enchantress of Florence“, Rushdie, uses historical facts and imagination to recreate history of East and West in which Oriental princesses rule the Western Centers while Western travelers seek for the wisdom of Orient. Both novels are representative as postcolonial. They are a reminder of the possibilities that liminal spaces and hybrid identities spread. They are both attempts to connect two manifestly distinct and different worlds and to harmonize cultures in order to show how the world would be like without the division on East and West. In the meant time, they represent cultural pluralism and hybrid identities as a potential to spread Orient in the Occident. In this sense, they speak about reversible colonization – the possibility that Orient is infiltrated in Occident which could be easily transformed into the first one. In the age of mass media, globalization and equallization of the world Salman Rushdie point out that mixing cultures can be both understood as reversible colonization as much as plural identities.

Александра МАНЧИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ВИЂЕЊА ТРАНСКУЛТУРНЕ ДИМЕНЗИЈЕ КОМПАРАТИСТИЧКОГ АСПЕКТА СЛАВИСТИЧКИХ СТУДИЈА ИЗ ПРЕВОДИЛАЧКОГ УГЛА

Апстракт: Ауторка се у тексту бави местом студија превођења у транскултуролошком приступу славистичким студијама, користећи при томе различита средства да би указала на њихове транскултурне димензије. Избором фрагментарне форме и трансдисциплинарних тема, коришћењем поставки из различитих дисциплина, указује на вишедимензионалност, и у крајњој линији, необухвативост транскултурних проблема у „дисциплиноване“ научне обрасце. Залаже се за „недисциплинован“ приступ, еминентно преводачки, који комбинује знања из свих области које могу бити од користи у расветљавању проблема, али и разноликих метода и дискурса, научног и есејистичког, систематичног и афективног, указујући на лудичку димензију као нужан елемент. На транскултуралност указује једнако избор аутора на које се позива (чије националне и културне припадности зато изричито наводи) као и тема које види као места транскултурних укрштаја. Имајући у виду различите приступе и различите идеје о томе шта значи транскултуролошки приступ у проучавању пре свега књижевности, али и других уметности, ауторка сагледава и значај социолошких и антрополошких истраживања, нарочито везаних за Латинску Америку и проистеклих из Латинске Америке, уочавајући значај латиноамеричких аутора у овом контексту. Тај значај показује се, са становишта српске књижевности, тек када се озбиљније сагледа присуство латиноамеричких текстуалних артефаката у тој књижевности. То присуство, које ауторка види као веома значајно, али недовољно уочено и истражено у критичкој литератури, управо се истиче у књижевним и аутопоетичким текстовима, па и колективним пројектима којих су се подухватили српски писци у последњим деценијама. Ауторка истражује могућности извођења својеврсне експерименталне преводачке и преводне теорије која би помогла да се и у критичким и у историјским терминима осмисли тесна прожетост књижевности на различитим језицима и из различитих култура, што је ситуација која је неке истраживаче навела да се враћају и теоријским поставкама из прошлости (појам светске књижевности) и да их у новим облицима покушавају прилагодити новим околностима. Преводачка и преводна димензија, према ауторкином мишљењу, у таквим истраживањима показују се као изузетно корисна.

Кључне речи: студије превођења, транскултуралност, латиноамеричка књижевност XX века, српска књижевност XX и XXI века

О проблему транскултурације

Културолошка критика у Латинској Америци често користи термине „копија“ и „оригинал“ као метафоре – Латинска Америка је копија, Европа је оригинал – где би се и свака од речи написаних између црта могла ставити између наводника. Аналогија са копијом и оригиналом недвосмислено је изведена из појма превођења. Одакле су изведене остале аналогије, у то на овом месту нећу улазити. Према овој аналошкој логици, транскултурација је облик *презначавања* у којем се *изведеност* проблематизује, што се показује као још једно оспоравање одавно оспорене представе о преводу као чистој, транспарентној копији. Откако је дошло до „културолошког обрта“ у проучавању превођења – не тако давно, „лингвистички обрт“ у филозофији доживљаван је као полазна тачка за проучавање превођења, у време када се та област још борила за своје место под сунцем академског признања – критичка истраживања на овом пољу – која се у највећој мери изводе из постструктуралистичке перспективе и са становишта студија културе – пажњу су преусмерила са расправа о текстовима и смисловима на питања о превођењу у култури и о преводиоцу као учеснику у сложеном процесу културне продукције. Том послу посветили су се, рецимо, најзначајнији теоретичари оваквог усмерења међу америчким ауторима, Лоренс Ветути, Даглас Робинсон, Ентони Пим, али, с донекле блиским а често и супротстављеним погледима, и међу европским, као што су Антоан Берман, Андре Лефевр, Анри Мешоник, Итамар Евен-Зохар, Гидеон Тури (Манчић 2010). Бавили су се темама репрезентација друштвених, културних и политичких идентитета, преко проблема трансфера, рецимо, културних табуа и начина на које се преводиоци суочавају са тим проблемима, имплицитних идеолошких и политичких ставова који стоје иза избора преводилачких стратегија, улоге превођења у постколонијалном свету, улоге институција и појединачних преводилаца као језичких и културних посредника... Све су то питања која теорију превођења занимају, нека од њих, чак и од самих почетака, а која дели са другим сродним дисциплинама. Од структуралистичког периода, после Романа Јакобсона и његовог утемељивачког текста о превођењу, културолошки засноване теорије развијали су и Чех Антон Попович и Словак Јиржи Леви. Антон Попович (1933–1984) који је превођење посматрао као посебан случај метакомуникације, у низу термина које је обликовао да би изложио своју теорију, као што су „метатекст“, „прототекст“, „преводност“, употребио је, са одређеном намером, и термин пореклом из социологије и антропологије, „креолизација“, као име за појам вербалног облика који посредује између текста у полазној култури и текста у циљној култури (Манчић 2003). Ова двојица чехословачких теоретичара имали су темељну улогу у проучавању превођења у словенским земљама шездесетих, седамдесетих и осамдесетих година XX века. Када са друге стране сагледамо теоријске радове у контексту текстуалне лингвистике из пера бугарске теоретичарке књижевности и француског професора Јулије Кристеве, који се ослањају на Бахтинове теорије, или идеје бугарске историчарке и америчке професорке Марије Тодорове (Тодорова

1997) и њене студије проблема „балканизма“, или проучавања којима се бави српска теоретичарка књижевности и британски професор Весна Голсворти (Goldsworthy 1998) и њене анализе „империјализма инвенције“ у репрезентацијама Балкана у књижевности и на филму... између ових истраживања, с краја деведесетих, и истраживања чехословачких теоретичара превођења из средине шездесетих година XX века, успоставља се извесна веза. Несумњиво, постоји појмовна веза између превођења, као транслације, односно пре-мештања, и транскултурације, између појава у преношењима текстова и појава у преношењима култура. Превођење, чак и у најконкретнијем материјалном смислу, као производња текстова и значења, јесте чин који подстиче извесно комешање, чија је прва одлика преступништво, *трансгресивност*. Оригинал и његова копија – постављена као основна дихотомија у превођењу, која подразумева односе основно-изведено и надређено-подређено – и други оперативни појмови у традуктологији, нарочито су почели да уобличавају рефлексију о друштвеној и културној историји америчког континента проблематизујући питање порекла, промишљајући односе између центра и периферије, између Севера и Југа, или Истока и Запада. Идеја о транскултуролошком посматрању процеса постулирала је изворник који се стално изнова измишља, и на крају постаје сувишан „као извор“. Остаје само његова сенка.

За кубанског антрополога Фернанда Ортиса, који је крајем тридесетих година прошлог века први инсистирао на предностима појма, а тиме и термина „транскултурација“ у односу на, у то време у америчким антрополошким круговима предложену идеју „акултурације“, транскултурација је имала и политичку димензију која би се могла идентификовати као пракса не толико отпора колико *отпорности*. Прилагодљивости и прилагођавања. Ортисовој идеји и месту и времену њеног настанка вреди враћати се. С друге стране, за руског културолога Михаила Епштејна, нашег савременика, данас треба говорити о трансформативним хуманистичким наукама – које је он, на енглеском, назвао *trans-humanities*. У својој књизи *The Transformative Humanities: A Manifesto* (2012), Епштејн поставља питање постоји ли нека активност у хуманистичким наукама која би онолико утицала на промене колико то чине технологија и политика, и тражи „практичну грану хуманистичких наука која функционише слично технологији и политици, али је специфична за област културе“. Према речима овог аутора, будућност хуманистике је у развијању „хуманистичких технологија“ и њиховом узајамном односу са природнонаучним и информационим технологијама. Управо ту област он назива *trans-humanities*, трансформативна хуманистика, која хоће да буде „свеукупност пракса и технологија које преображавају оно што хуманистичке науке проучавају“. Ове Епштејнове поставке подстицајне су када их схватимо као повезивање идеје транскултуролошких и идеје трансдисциплинарних проучавања зарад трансформисања знања у хуманистичким наукама ка оним некада одбациваним као недостижним, и тек онедавно могућним перспективама, где строга подела на дисциплине више (или изнова) није битна, и где се отварају могућности да се истом предмету приступа истовремено са различитих становишта, да се

истражују места на којима се различите дисциплине укрштају у једном предмету, уместо да се предмет дели према начелу дисциплине из које се истражује.

* * *

Чак и када разграничавају различите културне просторе, границе су по дефиницији политичке. Границе се множе унутар и изван држава, захватају и са ове и са оне стране простора које би требало да раздвајају; границе могу бити друштвене, политичке, правне, економске, територијалне, или се могу постављати с ону страну било какве територијалности. Границе могу бити и текстуалне. Превођење је, као трансгресивно деловање (пре свега у етимолошком смислу идења-преко), у исти мах и политичко и контекстуално деловање, нарочито када се одвија у контексту „геополитичке расподеле моћи која, са својим центром и периферијама, обликује разумевање међу културама“, како пише словеначки теоретичар књижевности Марко Јуван (Јуван 2011: 116), и то „на основу прерасподеле ума, што је само још један начин да се дефинише политика“, додаје хрватска теоретичарка културе и француски професор, сада предавач у Сингапуру Рада Ивековић (Ивековић 2008). Имам ли, међутим, право да овако уско (или широко и опширно) национално одређујем управо наведене ауторе? Наиме, Марко Јуван, истина, јесте професор словеначке књижевности, али се последњих година све више окреће писању и објављивању на енглеском језику. Не најмање важан разлог за такво поступање јесте тема којој се посветио: реконструкција књижевних студија из визуре обновљене идеје светске књижевности, проучавање њене историје, и књижевне географије. Рада Ивековић, својевремено у југословенском културном простору позната као стручњак за будистичку филозофију и индијска знања о језику, данас се дефинише као југословенски филозоф хрватског порекла. Од почетка деведесетих година прошлог, па све до првих година XXI века, писала је на француском, а последњих десетак година, пише на енглеском језику. Низ година је, заједно с Борисом Буденом (који је последње књиге написао на немачком) радила на пројекту *Borders, Nations, Translations*. Тај пројекат започели су у Француској, али је зборник проистекао из тог пројекта на крају објављен у Аустрији, у Бечу. Шта нам овакви биографски подаци о ауторима, о истраживачима, говоре о њиховим становиштима? Јер, уверена сам да нам говоре о томе. Треба стално изнова постављати питање, шта се заиста дешава у превођењу? Да ли је умесно размишљати о неком идеалном свету у којем превођење не би било потребно, који не би био засут прашином коју диже језичка разлика и материјалност текста, где не би било несамерљивости и неразумевања, који би, укратко, био свет без језика? Језик, у овом контексту, свакако има много више од једног смисла. Међутим, велике приче никад нису једноставне, нити дозвољавају да без последица буду поједностављиване. То што могу с лакоћом да шетам са места на место, од аутора до аутора, од теме до теме и од дисциплине до дисциплине, није више исход мукотрпног дугогодишњег трагања, него последица технолошких достигнућа, која користим.

Weltliteratur

Канадски филозоф који проучава укрштаје религије, секуларности и модерности, добар познавалац француске мисли позног XX века, Чарлс Тејлор, говорио је на универзитету Беркли (Taylor 2013) о томе колико нас одређују велике приче. Подсећао је на то да су људи увек склони да себе разумеју у оквирима неког великог наратива (Taylor 2013: 16:50–17:03). Велики наратив из XVIII века говори о уласку човека у доба трговине (после скупљачког, номадског, земљорадничког...), у којем је нагласак на мирној размени, и где је рат претња таквом поретку ствари. Циљ трговања је да се тргује са целим светом. Сврха човечанства је стално напредовање. То је наратив Западне мисли, која види себе као мисао са места најдаље одмаклог у вечитом напредовању, и хоће да помогне другим културама да напредују брже, истовремено тражећи у тим другим, „заосталим“ културама објашњење за сопствену прошлост. То је само наратив, али изузетно моћан, са огромним учинцима. Највећа невоља са таквим великим наративом није прича сама по себи, него оно што настаје када се прича исувише поједностави и када занемари појединачна искуства. Али, велике приче могу се и позајмљивати, уз велике варијације и модификације, и на местима сасвим различитим од оних у којима су потекле. Укрштаји који отуда настају показују се као добри произвођачи нових наратива.

Кажу да су компаративне књижевне студије, и њихови претходници, светска књижевност (Гетеов термин) и општа књижевност (Ван Тигемов) били заправо одговори на рат. Наравно, обично се истиче да је модерна верзија компаративних књижевних студија производ кризе у време Другог светског рата, жеље одређених немачких научника да одрже у животу европски дух у мрачна времена. Али, када се то каже, треба додати и да је Гете своју идеју светске књижевности развио у време Наполеонове инвазије, и да се та идеја поново разиграла уочи Првог светског рата. Све је то претходило ономе што су радили Ерих Ауербах и Лео Шпицер. Међутим, задржимо се на 1942. можда најмрачнијој години у XX веку. У то време, Ерих Ауербах још у Истамбулу пише *Мимесис*. Компаративна књижевност рађа се у сенци ужаса. Задржимо се на тренутак на тој језивој 1942. години. Док Ауербах пише *Мимесис* у најзначајнијој престоници у Источном Медитерану, некадашњем Константинополису, привременом прибежишту јеврејских интелектуалаца избеглих пред нацистима, на другом крају, у берлинском предграђу Ванзе, одржан је састанак на којем ће бити одлучено да се „коначно решење“ спроведе у дело. Био је то јануар 1942. године. У то време, шпански републиканци већ су били пренели своје искуство пораза у Хиспанску Америку. Аргентински писац Алваро Абос предлаже неком замишљеном „туристи кроз време“ да се „искрца једне јануарске или фебруарске ноћи 1942. у Краљицу Ла Плате“, да тамо потражи „буеносајрески квартет“, тиме започињући своју књигу есеја посвећених имагинарним сусретима са аргентинским писцима из прошлости (Abós 1997). Тај квартет чине Роберто Арлт, Хорхе Луис Борхес, Витолд Гомбрович и Хуан Карлос Онети. „Малтене невидљиви за уске погледе својих савременика, грозничави,

на врхунцу креативности“; „нису знали један за другог или једва да су се познавали“. Година 1942. је за Хулија Кортасара била време „политичког става који се ограничавао – попут политичких ставова већине мојих пријатеља и људи из моје генерације – на изражавање мишљења само приватно, или у најбољем случају, у кафани“; „Све је у то време остајало на личном мишљењу, и зачудо, то нам је безмало свима било довољно, чак и за време Шпанског грађанског и Другог светског рата“; „Сви смо били против нациста, али тај антинацизам никада није преведен ни у какву борбу; а заправо, било је прилика, и могли смо и практично нешто да урадимо. Кубанска револуција, напротив, увукла ме је у нешто што више није била теоријска политичка визија; показала ми је, сурово, тако да ме је веома заболело, колико је велика у мени била политичка празнина; теме у којима је било импликација политичког, или тачније, идеолошког типа, почеле су да се увлаче у моју књижевност.“ Тако се Хулио Кортасар сећао догађаја изостанка било каквог догађаја 1942. године у културним круговима у Буенос Ајресу, у разговорима са Омаром Прегом (Prego 1985: 127–128) вођеним у Паризу, негде с јесени 1983. године. Искуства умеју да буду несамерљива. Хлеб није увек исти хлеб, али сам предмет, узет у апсолутном смислу, истоветан је, без обзира на наша искуства са њим, рекао би Валтер Бенјамин (Бенјамин 1998). Путовање није само кретање, путовање је и покретач. Да ли су несамерљивости у већој мери питање несамерљивости времена – или тренутака – и простора, или заправо и одређене несамерљивости вредности?

* * *

Каквог уопште има смисла да се у овом тексту, који се бави питањем транскултуролошких аспеката *славистичких* студија, питам о томе како се о транскултурацији размишља у Латинској Америци? У одбрану смислености, могла бих се позвати на лектуре српских писаца. Писци из Латинске Америке и те како су не само превођени, него и „транскултурисани“ у српску књижевност, ма колико њихово присуство било мало истраживано: довољно је да почнемо од Хорхеа Луиса Борхеса, о коме је 1996. године у Београду посвећен међународни књижевно-научни скуп, а потом објављен и зборник (Константиновић, Матић, Недић 1997), или Хулија Кортасара, којем су посветили зборник прича под насловом *Пројекат Кортасар* (Павковић 2002). Било какав покушај да се крене даље од издвајања понеког репрезентативног примера истраживача би водио у писање озбиљних студија, јер збивања у књижевности то захтевају. Те лектуре говоре ми да вреди испитивати, какво се виђење, која се теорија може извући из једне „незрелости“, како би рекао Витолд Гомбрович, и понудити другој. Пољака Гомбровича да и не спомињем на овом месту, мада би можда требало – он је, према речима аргентинског псица Рикарда Пиље, „аутор најбољег романа написаног у мојој земљи, Аргентини“, мислећи при том на његов роман *Транс-Атлантис*. Истраживати однос „између Балкана и вулкана“, како би рекао никарагвански писац Серхио Рамирес, није ни једноставно. Библиографски подаци говоре да је материјал који нам стоји на располагању

огроман, и огромно несразмеран. Само у 2010., са шпанског је на српски језик преведено тридесет и шест романа (Љујић 2011). Са српског на шпански је преведено укупно педесетак књига у периоду од тридесет година, од почетка осамдесетих, до 2011. године (Манчић 2014). Има, наравно, и другачијих културних веза изузев превођења, ма колико преводи били значајан показатељ. Србија и Срби појављују се, рецимо, као назнаке тог не само могућног односа: Роберто Болањо пише у роману *2666* о неком професору германистике са Београдског универзитета, који ће, како ће се показати, дати најважнију назнаку која ће јунаке његовог романа упутити на прави траг. *Кога занима у Србији, у Замбији, у Чешкој, Барба Хакоб?*, пита се приповедач у роману Фернанда Ваљеха *El don de la vida, Дар живота*. И ту је колумбијски романсијер у праву, ако ове речи схватимо и као својеврсан прекор, јер у Србији је песник Порфирио Барба Хакоб потпуно непознат. А можемо ове речи схватити и као „поруку у боци“, „боцу у мору“, насумице послато упозорење, скретање пажње, јер је у питању добар песник. Пправећи анаграме од имена Буенос Ајрес, лик у *Певачу танга* Томаса Елоја Мартинеса пише стихове: *Beso en Rusia, no sé, es rubia, suena serbio, sería un beso*. Анаграми су дали, најпре стих „Пољубац у Русији“, па за њим, „не знам, плавуша је“, настављајући, „звучи српски“, на који се надовезује последњи, „биће да је пољубац“. У својој књизи *Лична историја „бума“* Хосе Доносо (1983: 61) приповеда о свом путовању у Београд и о саветовањима са Миодрагом Булатовићем о добрим и лошим странама објављивања у барселонској издавачкој кући Сеш Барал, која је баш у то време објавила шпански превод Булатовићевог романа *Црвени петао лети у небо*, шездесетих година прошлог века. У целој овој причи најважније је то што је реч о *личној историји*. Низови таквих личних историја могу повезивати у једној личности два, три, па и више културних простора. Међутим, шта је у томе свему преко, кроз, с ону страну, изван и изнад? Ако добро тумачим саму реч, *транскултурно*, да ли је то онда појава која прелази преко свих култура, кроз све културе, залази с ону страну, изван и изнад свих култура? Да ли је то онда Вавилон, свет у којем сви људи имају један језик, разумеју један другог и зидају кулу да постану виши од Бога? Свет без превођења и без превода? Да ли се превођење у целој причи о транскултурацији нашло само због префикса? Транслација ипак води на другу страну.

Ако хоћемо да говоримо транскултурно, онда морамо говорити из перспективе сваког јунака, али се и одмаћи толико да станемо изван света и да му прилазимо споља. Оба становишта изискују многоструке, вишекратне транслације. Када сам размишљала о томе како да говорим са свога места из Београда, из Србије – о делима хиспаноамеричких писаца, помислила сам да ће најбоље бити да покушам да изаберам своје виђење, своју експерименталну теорију, изграђену, доживљену и искушену овде, управо на месту на којем живим, и да у њој потражим оруђа за читање: то подразумева избор одређеног стила мишљења, мишљења које препознајем у генеалогiji садашњости, које се увек изнова покреће када говори о произвођењу субјективности, у додиру са сасвим одређеним околностима. Те околности јесу историјска реалност

сусретања са моћи. Мишел Фуко о томе често говори када спомиње своју страст према архивима и о томе да узбуђење у читању долази отуда што нам архиви причају фрагменте живота: живота прошлог или садашњег (*Presente*), живота сачуваног у пожутелим папирима или доживљаваним из дана у дан, живота који се увек сусреће са неком моћи. Није моћ над животом, него моћ живота одговор на такве претензије моћи; пролиферација слободе, непрестано произвођење субјективности, инвенција. Живот као отпор. Моћ живота као политичка моћ: инвенција нових облика делања производи нове облике живљења. Аутоматизована индустрија и информатизовано друштво изискују стратегије *отпорности*. И самерљивости и несамерљивости умеју да буду питање несамерљивости времена и простора, при чему ваљаност и универзална вредност увида стеченог из искуства нема, што је најзаниљивије, некакве посебне везе с технолошком развијеношћу или застајкивањем. Универзално препознавање неке вредности као вредности, међутим, с технолошком развијеношћу најтешње је повезано.

Анаморфоза превођења

Преводилачко читање је поглед са завојитог степеништа. Са завојитог степеништа, слика која виси на зиду може показати неочекивана лица, или чак лобање, и док се пењемо, и приближавамо се њеном доњем десном углу, можемо да се препустимо разоткривању рафинираних вештина претварања које се у својим варкама служе визуализованим математичким појмовима. Са завојитог степеништа могу се сагледавати свесно скриване форме, контуре и површине, наоко недовољно чврсте, већ по себи непоуздане, како прелазе једне у друге, мешају се, преображавају, док се све што је тобоже стабилно претвара у покретну масу. То је читање чији је покретач језик, чији је циљ језик. Из привида у привид, из маске у маску. Преводилачки поглед би да раскринкава, али расута пажња подигла је монтажу атракције коју је замислио Сергеј Ејзенштајн на неупоредиво виши степен. Гледање себе у очи више није нимало једноставан посао: ко наивно стане пред огледало, може му се десити и оно што се дешава на слици Ренеа Магрита *Забрањено репродуковање*. Ту видимо човека окренутог *леђима* према гледаоцу како гледа у сопствена *леђа* у огледалу испред себе. Све што се нуди гледаоцем погледу јесте само умножавање, *репродуковање* човечијих леђа, док, чини ми се, књигу остављену на сталку тик уз само огледало – између човековог лица (које не видимо, јер је окренуто *од нас*, а *према* огледалу) и његових леђа (која видимо у огледалу, мада су окренута *према* нама, а *од* огледала) – ипак одражава по свим правилима. То Магритово виђење је можда једна од могућних визуалних репрезентација оне *реплике* света, који више не постоји, а који се, у виђењу Јовице Аћина (2011: 99), може детектовати само као *реплика*. И та *реплика* је оно у чему живимо. То виђење подразумева једно *ултра* („с оне стране неког огледала у којем се стварност огледа“) и једно *екстра* („већ изван света, и тако му прилази споља“). То је можда невоља за преводилачки рад схваћен као рад прављења избора

и доношења одлука између оригинала и копије. Међутим, иако је оригинал умножен, иако су копије црне, иако је игра означитеља бесконачна, могућност избора ипак се сужава. Да ли је префикс „транс“ реч која нам може помоћи да се у свему томе снађемо? Брзина којом се смењују слике на екрану, субминалне поруке које се утискују у мозак, дубље управо зато што је њихово трајање непојмљиво кратко, књиге које су све дуже и дуже, роман све угојенији и угојенији, филмови који се протежу на сате и сате, чезну за све новим и новим наставцима... А све то у вртоглавом ритму. Пажња је краткотрајна: навикли смо да се од нас очекује да пажњу непрестано премештамо са једног предмета на други. Елементи су дизајнирани у микровеличинама, али траже уклапање у макроцелине, у којима ће се наводно допуњавати, преображавати, понављати, преплитати и раздвајати.

* * *

Наравно, знање уопште јесте проширивање могућности избора за слободно делање, језик је – развија Ноам Чомски своју декартовску идеју о језику и уму – заправо испољавање могућности апстрактног мишљења, а комуникација, само његова накнадна, додатна, а не суштинска функција. Ако човек највећи део живота проведе разговарајући са самим собом, и претварајући – и то нимало ефикасно, напротив – само минималну количину тих разговора у комуникацију са другим(а), рекло би се да је основна функција језика заиста у томе да буде оруђе мишљења. Међутим, језик и учимо, и развијамо, градимо и разграђујемо, у комуникацији са другима. Његови недостаци терају нас да смишљамо нове начине да их превазиђемо. Његове мене су и мене у нашем мишљењу – мењају се заједно. Сваки језик је цео један свет. Ако прихватим ту претпоставку, из тога следи да могу говорити о француском транскултуризму (креолизација), енглеском (хибридизација), шпанском (транскултурација *proper*) или српском – или српско-хрватском? – (југославизација и пост-југославизација)... Шпански мислилац Хосе Ортега и Гасет – надовезујући се на размишљања немачких романтичара – језик је описао као „екстравагантан облик национализма“. Данас се све више говори и о нечему што се зове *hyphenated identities*, у преводу, „идентитети са цртицом“, а та цртица, наравно, као интерпункцијски знак може значити спајање и раздвајање, најчешће обоје у исти мах. У свему томе, донекле наглавце, могло би се поћи од проблема који поставља појам „транскултуралност“.

Мишљење се обликује као што се обликују пахуљице снега, каже Ноам Чомски. Не обликује се према правилу најмање линеарне удаљености, него најмање структурне удаљености. Мени падају на памет гроздови, али не знам да ли је то хтео да каже. Није само то: битна је структура пахуљице, али и њена геометричност. Наиме, Чомски каже да у обликовању мисли – чије је оруђе језик – има пуно копија (црних копија?) које све буду поништене и избрисане кад језик изиђе на површину. Комуникација је само споредна функција језика, додатна, надограђена, зато је језик крајње незграпан за

комуникацију, отуда је толико тешко пронаћи форму прилагођену ситуацији. Мишљење је примарна функција којој језик служи. Али то не значи да форма, и та споредна комуникативна функција, немају повратног утицаја. Промени дискурс, и променићеш начин размишљања. Промени језик и променићеш... „идентитет“? „Верујте, могло би се десити“, тако је Хулио Кортасар насловио причу о некаквом мудрацу који је изумео машину за поравнавање слова. Притиснуо је дугме, и _ _ _

* * *

Шта се дешава кад узмеш ствари са једног места, са места којем, по устаљеним схватањима, припадају, и пренесеш их на друго, којем не припадају, или барем не на први поглед? Шта се дешава када бежиш *преко* границе, када поступаш *трансресивно*? То покушава да докучи, између осталих, и брајтонска *Lab for the Recently Possible*, „Лабораторија за онедавно могућно“, која се описује као „простор за учење, експериментисање, сарадњу и инкубирање пројеката на границама технологије, уметности, културе и друштва“. Школа онедавно могућног каже: препознај шта је било толико тешко вековима уназад, да нико није ни помишљао да то ради, а сада је захваљујући новим технологијама постало могућно, препознај, и искористи. Оствари учинак. Овакав „спекулативни дизајн“ моју мисао – мој процес мишљења који са невероватно малом ефикасношћу успевам да вам саопштим у овом тексту служећи се средствима која су ми доступна, мада бих спектар средстава могла проширити укључивши и друге језике на којима бих текст исписивала – покренуо је да трага даље. Текст на више језика, сложен од фрагмената или фрактали мишљења које се отарасило сувишних копија. Текст на више језика још једна је у низу идеја које се враћају на позорницу, да оживе дух Џојсових Финегана. Транскултуролошки поглед могао би бити поглед на такво стање ствари.

Дакле, шта се дешава кад узмеш ствари са једног места, којем припадају, и пренесеш их на друго, којем не припадају? Шта се дешава када се одређени текстуални артефакт из језичког окружења којем припада трансплантира у језичко окружење којем не припада? Кад пресадиш, *трансплантираш* идеју? Таквим покушајем почела је и моја прича с транскултуризмом: покушајем да појмове створене у српској књижевности применим у анализирању књижевности писане у Хиспанској Америци. Ствар се замрсила када сам се нашла пред питањем: како да објасним странцу откуда долази оруђе којим се служим: шта је српска књижевност, и шта југословенска, и да ли је уопште икада било југословенске књижевности, или само југословенских књижевности, у множини. Проблем је исти с југословенском културом и југословенским културама. Покушаји странаца да разумеју шта је шта умеју да буду отрезњујући, да унесу неопходну дозу зачуђености пред стварима које нам због превелике близине делују обично. Ту је и веза коју успоставља префикс. Татјана Росић недавно је писала о значају и значењима префикса „ретро“ у најновијој српској књижевности (Росић 2006). Број сарајевског часописа *Свеске* у којем је

тај текст објављен посвећен је жанру приче на постјугословенским просторима и могао би бити парадигматичан пример транскултурације, где се префикс „транс“, који Татјана Росић није спомињала, показује као значајан. Сви елементи овако замишљене трансплантације коју сам покушала да обавим, међутим, веома јасно указују на то да је реч о лабораторијском експерименту, експерименту који се обавља под контролисаним условима и на малом издвојеном узорку, па сам после првог експеримента (Манчић 2012), размишљала о томе како да га применим, у овој причи у којој не најмање важну улогу игра и генеалогичка термина транскултуризам, у ситуацији која ће бити много мање лабораторијског типа, а много више изведена у околностима које бих могла назвати „природно окружење“. Пошто су разумевања појма транскултуралности различита, а што се више удубљујем у литературу, то јасније увиђам да су и веома условљена националним културама, најпре морам објаснити шта је за мене транскултуралност. У томе никако нема мањег удела чињеница да је моје образовање хиспанистичко, што је биографска чињеница, од чињенице (такође биографске) да је култура у којој сам рођена иста култура у којој и живим, и да живим у Београду, у Србији. Све те чињенице из мог личног живота непосредно утичу на моје сагледавање а) појма транскултуралности, б) појма славистичких студија, в) проблема компаративне књижевности. Наиме, када су славистичке студије у питању, ограничавам се на сасвим мали сегмент, у чијем је средишту српска књижевност. Што све не значи да нећу искористити и понеки „трансверзални“ (како би рекао Волфганг Велш) аргумент док развијам своја преводилачка читања. Још једна, такође ништа мање важна биографска чињеница јесте да превођење видим као прво, полазно место свог умећа у сваком пословању са књижевношћу, место на којем проналазим први и основни смисао префикса „транс“ из горенаведеног наслова: транслација, тра(нс)дукција; од значаја је и моје бављење мистичарима и мистицизмом, које ме доводи до појма *транценденција*.

* * *

Са транцендентног становишта, замиљиво је погледати која су то питања која вреди постављати данас, у време које социолози посматрају из *постхумане*, еколошки оријентисане визуре „повратка биолошким коренима човека“, или из *трансхуманистичке* перспективе (Fuller 2013)? Британски професор социологије, Американац Стив Фулер, заинтересован за питања социолошке епистемологије, говори о промени нормативног идеала који се одвија у данашње време (Fuller 2013: min. 8:15–9:06), и трансхуманистички пројекат (Fuller 2013: 13:50–14:45) види као пројекат који превазилажење људских граница узима као неограничен процес, а будућност сагледава као будућност киборга и флетлајнера, као будућност неке хибридне врсте блиске дистопијским визијама Филипа К. Дика или Вилијема Гибсона. Што је, са социолошког становишта, веома занимљив показатељ у каквој култури живимо данас. Фулер сматра да је кључна разлика између ова два супротстављена становишта однос према ризику.

Опрез, или калкулисани ризик? Немој производити генетски модификовану храну (опрез!) или свесно се одричи дела своје људскости (ризикуј прорачунато!)?

* * *

Дански слависта Пер Јакобсен покушао је да савлада више него замршено питање како се писци једног полицентричног језика сада раслојеног у много нових могу размрсити по националним књижевностима, па пише:

Нема сумње да је на српско-хрватском језичком подручју у целини, политика овлада основним принципима бављења националним књижевностима, што је познато из других полицентричних језика, као што су енглески или немачки. (Јакобсен 2008)

У овом тексту Пер Јакобсен износи низ дилема око југословенског и постјугословенског културног простора, и покушава да их разреши. Многе недоумице, међутим, остају. А српски теоретичар књижевности и британски професор Зоран Милутиновић пише, и ја цитат с намером остављам без превода:

Yugoslavia was not merely an agglomeration of constituent national cultures, but during its seventy-year existence it managed to create a supra-national, common cultural layer in which all Yugoslavs took part. (Milutinović: 2013)

Да ли је то о чему Милутиновић пише опис југословенског културног простора као транскултурног? И то што постављам питање да ли је – овим и другим текстовима, писаним на енглеском – Зоран Милутиновић део српског или британског културног простора, као што бих могла поставити питање и да ли је Весна Голсворти српска или британска слависткиња, није безазлено питање. Могла бих да наставим да набрајам, уназад, све до Чарлса Симића, или чак Димитрија Митриновића. Питање којој култури, чијој књижевности припадају ови аутори као да је мање компликовано од питања о којима говори Пер Јакобсен: чији је писац Меша Селимовић, чији је писац Владан Десница? Испоставља се да сва таква питања чувају велику симболичку вредност, односно, да њихова симболичка вредност расте у постјугословенском простору (и времену). Па да ли се онда тај простор – разграничен или ограничен политичком реалношћу која је трајала седамдесет година, и затим престала да постоји као политичка реалност – може описати као транскултуран? Све ово доводи ме до питања чиме се бави славистика? Да ли се границе постављају према моделима које поставља језик, или географија, или биологија? Или се већ сама тема може узети као довољан услов? Међутим, питам се у исти мах, да ли су оваква питања уопште умесна? Могу ли бити од користи?

Транскултурни случајеви непревођења. Ситнији прилози

Превођење може бити виђено као машина која меље, својеврстан млин, који своје почетке тражи у ветрењачи. Чак и забрана превођења, као и суочавање с језичком баријером у којој превођење недостаје – два случаја

очигледно супротстављена један другом – показују се као делови машине за производњу нових превода. Онај ко преводи, заправо непрестано теоретише. Када преводилац препозна неку језичку појаву као проблем, обично се нађе у ситуацији у којој мора да изабере један из низа могућних решења (зато се и може говорити о „проблему“), а за тај процес потребна је извесна способност *виђења*, или *визије* (по узору на средњовековне апокрифне списе), у сваком, али пре свега у оном сасвим приземном и свакодневном смислу увиђања да се одређена језичка појава може издвојити као јединствен језички догађај. Термин *теорија*, који је још у класичном грчком имао значење гледање, разматрање, уживање у гледању, а иза тога и спознавање, али и свечано посланство и гледање свечаности, могао би, како указују етимолошки речници, вући коран од именице *θεα*, речи која опет значи гледање, али и поглед, призор, и играказ, па и седиште у позоришту (Мајнарић, Горски 2000). Односно, да би могао да реши проблем, преводилац мора да види, и да гледа, и да разматра, и да ужива у призору језичког догађаја, да одгледа цео проблемски комад од почетка до краја, не мрдајући са столице, не би ли тако, у зависности од контекста у који ће тај догађај ставити и смисла који ће му на основу тога приписати, изабрао једно решење и одбацио остала. Како, међутим, забрати? А нарочито, како одбацивати? У неодлучности траје ћутање.

* * *

Крајем фебруара 2011. године, једна од уредница програма Културног центра Београда позвала ме је да говорим о савременој латиноамеричкој књижевности, поводом изложбе младе српске сликарке Иване Ивковић, која је приређена под називом на шпанском језику: *Presente 6* (Ивковић 2011). Размишљала сам у то време о политичком насиљу и његовим репрезентацијама у латиноамеричкој књижевности, па ми је идеја младе уметнице била веома инспиративна. Ивана на тој изложби полази од документарне фотографије коју је видела, а потом и сама фотографисала, у Националном музеју у Лими, у Перуу. Изложба коју је уметница посетила и фотографисала у децембру 2008. носила је назив који се понавља на два језика: *Yuyanapaq. Para recordar*. Ја бих то превела: *За памћење*. На једној од фотографија, видимо шест Индијанки са перуанских Анда у немом протесту. Седе испод транспарента на којем пише: “Presente. ¡Construyamos una América Latina sin desaparecidos! ¡Por la libertad de nuestros familiares! Vivos los llevaron – vivos los queremos! Ayacucho, 1983.” Ма колико експлицитне и недвосмислене биле реченице које следе иза прве речи: „Изградимо Латинску Америку без несталих! За слободу наших најближих! Живе су их одвели – живе их тражимо! Ајакућо, 1983“, прва реч, *Presente*, уноси двосмисленост: она значи и садашњост, и присуство, а може се прочитати и као одговор: „Присутан!“, „Овде!“. Ивана је направила низ „репродукција“ те фотографије, заправо, низ цртежа оловком. Једна од њих, „Без наслова“, има димензије 70x100, и настала је 2009. године. На том цртежу приказани су само обриси фигура оних шест жена, и веран препис са транспарента изнад

њихових глава. Како је време пролазило, међутим, димензије репродукција су расле, па је тако цртеж начињен 2010–2011. био велик безмало три пута осам метара. И тај цртеж, такође урађен оловком, заправо брижљиво понављање сваког детаља са фотографије, покривао је цео један зид у галерији. Оно што сам пред собом гледала била је употреба веома скромних средстава – обичне оловке и хартије – којима сликарка прави дело безмало монументалних димензија. Какав је то рад? Какав је то рад превођења? Тај превод са језика фотографије – уметничког дела из времена индустријске репродуктивности – на језик цртежа оловком на пелиру – крхким материјалима који обезбеђују трајање тек нешто дуже од скулптуре извајане у леду – изазива извесну нелагодност: због огромности уложеног напора у подухват који је усмерен на ефемерност; због диспропорције између колосалних димензија производа и његове пропадљивости; због трага који има димензије споменика, али у чију основу је изричито уписана намера да избледи. Да ишчезне. *A unak...*

Невероватан додатак уз оваква размишљања понудио ми се када ми је сликарка поставила питање: „Шта реченице са транспарента значе?“ *Presente* је, заправо, била једина реч коју је разумела, у свој њеној двосмислености, од свих речи исписаних на транспаренту и верно преписаних на цртеж. *Presente*. Остало је било само слутња, или компетентно нагађање.

* * *

У децембру 2013. године, у Београду је одржана премијера позоришног комада шпанског писца Хуана Мајорге, под насловом *Los yugoslavos*. Овај случај непреведеног наслова који је понуђен као превод редитељ представе Стеван Бодрожа описује као стварање „иницијалне и намерне забуне, простор нејасноће и магле који кореспондира управо са оним како актери ове драме доживљавају тај појам“ (Бодрожа 2013). „Шпанци имају нејасну представу о Југославији и Југословенима као нацији и народу који је нестао“, додаје Бодрожа. Ти Југословени су попут *Пољака* Афрада Жарија (што је само други наслов његовог комада *Краљ Иби*), додајем ја, и све то ме подсећа на оно Жаријево: „Пољска, то значи нигде.“ Пре дистопија него утопија, нова, изгубљена празнина за којом се чезне да замени неку садашњу. Непреведени наслов је разумљив и без превода (може ли се име преводити?), али управо изостанак превода постаје преводилачка стратегија: један од поступака у превођењу реалија, где је реалија схваћена као фикција, а инсистирањем на острањивању кроз превод који рефлектује већ рефлектовану слику, попут огледала стављених једно наспрам другог, умножава реч у бесконачност, а реалију ставља међу наводнице.

* * *

Иранска професорка, стручњак за књижевност на енглеском, Азар Нафиси, објавила је 2003. године књигу под насловом који у хрватском преводу гласи *Лолита у Техерану*. Данас професор на Универзитету Џонс Хопкинс,

у овој књизи-мемоару у књигама описала је како је током две године, у жеку Исламске револуције, сваког четвртка окупљала неколико својих студенткиња у сопственој кући да би заједно читале у Ирану тада забрањене западне класике. У рано пролеће 1988, у жеку је рат са Ираком. Мисили лете, Ирачани погађају техранску рафинерију нафте. Иранци гађају Багдад. Ирачани узвраћају низом напада на Техеран. „Убрзо после напада, одлучили смо да ставимо лепљиву траку на прозоре“, пише Азар Нафиси. И то у мени покреће низ асоцијација, између осталог, и да су лепљиве траке са истом наменом у Београду деценију касније добиле назив „Windows 99“. Непревођење и ту игра херменеутичку улогу. А у Техерану 1988, пише Азар Нафиси:

...током прве ноћи напада, са неколико пријатеља гледали смо немачки документарца о животу управо преминулог руског режисера у изгнанству, Андреја Тарковског. У покушају да се интелектуалци примире, на Техеранском филмском фестивалу приказиване су специјалне пројекције филмова Тарковског. Иако су филмови били цензурисани и приказивани на руском, без титлова, пред биоскопом су се редови отезали сатима пре отварања билетарница. Карте су продаване код тапкарша по вишеструко увећаној цени [...] Било је интелектуалаца, службеника, домаћица, неке са децом у носилкама, млади мула с nelaгодношћу стоји са стране – таква мешавина не би се могла наћи ни на једном другом скупу у Техерану. Унутра, изненадни блесак раскошних боја [...] Знајући да не могу да разумем речи, и да бих се, ако почнем да размишљавам о цензури, превише расрдила да бих била кадра да гледам, препустила сам се магији боја и слика. (Nafisi 2004: 205–206)

Овде непревођење има улогу цензурисања, тачније речено, укидање превода овде значи и укидање изворног текста, док се говор претвара у звуке са скривеним смислом – смислом који постоји, али чије је дешифровање, то јест превођење, *забрањено*.

Да ли је гледање Тарковског у Техерану транскултурна чињеница или транскултуролошко поимање чињеница? Наиме, с компаратистичког становишта, имајући у виду историјске (политичке) околности у којима су у Ирану први пут приказивани филмови руског редитеља (у изгнанству – изгнанство!) реч која потреса цео двадесети век, и чињеница која није само политичка, историјска, биографска, социолошка, него и једнако значајна уметничка тема, једна од великих тема својствених XX веку – могу претпоставити да је ирански филмски режисер Абас Кјаростами гледао филмове руског режисера Андреја Траковског, и да је то гледање произвело изванредан учинак у Кјаростамијевом виђењу сопствене уметности. И у његовим филмовима стално промичу некакви изгнаници. Или могу рећи да је гледање Тарковског у Техерану документима потврђена чињеница, и да је Тарковски тако постао део иранске културе, на начин који је преобразио филм који је Траковски направио у нешто другачије, у ненаслућено, од конкретних животних околности гледалаца у Техерану зависно гледање тог филма. Последице које производи превођење налазе паралелу у последицама које производи непревођење. А ћутање које производи *забрана* превођења трансцендентално је: стани се између живота и смрти, и надживљавања, људи и текстова.

Трансдисциплиновани покушаји превођења

Превођење је машина за проширивање могућности избора. Сваки нови превод отвара могућност више, ослобађајући већу креативност. Кључна реч у оваквим размишљањима и даље је реч *избор*.

* * *

Превођење, као форма, активно конструише границе између језика и култура: како уопште говорити о идентитету пре чина превођења? Проучавање преводилаца и превођења (такође у множини), с друге стране, може открити огромну разноврсност и множину *укривања*, како би рекао Лаза Костић у својој естетичкој теорији, односно, хибридних, креолских, транс-културних елемената у грађењу тога што се зове идентитет. Превођење је... мач са две оштрице? Писаљка зарезана са обе стране?

* * *

Два учена етнолога у Фелинијевом филму *E la nave va* (1983) гледају како из мора спасени сељаци играју на спасоносном броду, па брже-боље похитају да им кажу како греше у корацима. Ову филмску сцену читам као упозорење.

* * *

Једна од значајних фигура које се оцртавају на позадини најновијих анализа књижевних појава које полазе са транскултуролошког становишта јесте фигура писца-одомаћеног странца. Та фигура би могла бити симболичка фигура пре XX него XXI века. Сиболчка фигура XXI века је писац на Интернету. Весна Голсворти у једном недавном предавању говорила је о томе како је, напустивши Југославију средином осамдесетих година прошлог века, била принуђена да прекине своје учествовање у културном животу своје земље – у томе су је спречавали просторна удаљеност и спорост комуникација. Однедавно, ту могућност поново има, и користи је, јер су могућности за брзу (тренутну) комуникацију велике. Ово је очигледан пример употребе „однедавно могућног“, примењеног на дизајнирање сопственог радног простора.

* * *

Међу утицајна читања транскултурације које овај термин повезује непосредно са превођењем спада и читање аргентинско-америчког (још један идентитет са цртицом!) теоретичара књижевности Волтера Мињола. Мињоло сматра да је транскултурација појам неопходан да бисмо могли мислити „најразличитије друштвене и политичке односе снага у транснационалном свету“; по њему, превођење треба извући из „лингвистичких концепција“ да би се могли промишљати контакти и размене између различитих *космовизија* и различитих културних пракси. По овом аутору, теорија превођења

као транскултурације мора се заснивати на специфичностима појединачних случајева, у зависности од места између којих се превођење одвија:

Превођење са грчког на латински или са француског на шпански језик једна је ствар; превођење са језика ајмара на шпански, нешто сасвим друго. Са хиндуа на енглески, опет нешто друго. Постоји, наравно, више превода са енглеског на хинду него обрнуто. Међутим, не поставља се питање напросто превођења с једног језика на други у некој неодређеној историји човечанства; превођење се одвија унутар посебних структура моћи. (Mignolo 2000: 254)

Мињоло тврди да је историјска структура модерног/колонијалног света имала уза себе саучесништво између превођења и транскултурације у стварању колонијалне разлике: односи превођења и транскултурације везани су за шире питање „друштвеног живота ствари“, и делују у оба смера: „То је пре(ко)-вођење предмета које преображава облике живљења и мишљења, који, опет, истовремено преображавају 'изворне' употребе и живот предмета“ (Mignolo 2000: 269). Један од најзанимљивијих елемената Мињолових размишљања јесте управо та двосмерност, нарочито за превођење, зато што проблематизује традиционалне дихотомије између оригинала и копије, и ту двосмерност посматра не претпостављајући равноправност између њих (Mignolo 2000: 352).

Са моје личне преводилачке тачке гледишта, много је теже претпоставити равноправност, него не претпоставити је. Ако узмем пример превођења са српског (или српско-хрватског) на шпански, питам се, до које се мере може прилагодити новој ситуацији неки текст уведен у контекст страног језика? Ако је текст написан на неком екс-центричном језику, блиском али непознатом, у европским и светским размерама мањинском, али већинском у југословенском и постјугословенском контексту? Па онда, и тај језик, и та књижевност, и та култура, из које текст долази, могу се описати и као балкански, и као словенски, и као европски, а како ће на првом месту бити посматран, зависи од места које га прима. Међутим, то је тек почетак. Питања се умножавају, што се више упуштамо у анализу сцене превођења. Комуницирање између култура условљено је различитим елементима, језичким, културним, естетичким, политичким, етичким. Да би се разумео догађај превођења између две културе, морају се промишљати и разлике које превођење *изискује* да би могло да се одвија.

Ако покушавамо да обухватимо хетерогеност чињеница у свој њиховој сложености, ако суспендујемо хијерархије као критеријум у избору предмета проучавања – што не значи игнорисати културне норме изведене из вредносних судова – једна од првих последица таквог поступка биће да анализа, макар и пошла од текстова преведених с једног језика на други, мора узети у разматрање целокупни корпус превода ако хоће да дефинише начела по којима се обавља избор дела која ће бити преведена. Избор је, видели смо то већ у више наврата, чин изузетно важан за сам процес превођења, и обично га дефинишу идеје и веровања која у људима који изборе праве – преводиоцима,

издавачима, читаоцима – постоје пре самог чина избора. Постоје некаква *пред-убеђења*, где ову реч узимам у неутралном смислу, и та предубеђења у избору постају пресудна. На том месту у игру улазе, поред културних условљености, и оне које су чисто политичке врсте. У анализи која хоће културолошки да објасни превођење, увек се изнова морамо враћати на почетак и најпре постављати питање, ко? Питање које, међутим, претходи питању ко је преводилац јесте питање ко је истраживач? Од питања ко је истраживач зависи избор ужег предмета истраживања. Ја ћу се, на пример, најрадије одлучити да говорим о превођењу на српски, понекад са српског. То је, међутим, само део. Рецимо, половина. Друга половина је, опет по мом избору, најчешће шпански. Али, не смета, може то бити и француски, енглески, може то бити језик који знам, или чак језик који не знам, докле год сам свесна свих ризика које са собом носи и моје знање, и моје незнање. Питање како су Шпанци преводили Србе, испоставља се, не води истим одговорима, а још мање сличним теоријским закључцима, као питање како су Срби преводили Шпанце. Ако поставим питање како је превођено са шпанског на српски, онда се питање којима идем, методе којима се служим, морају битно разликовати: више нећу говорити о догађају који се одвија између две европске земље, него о нечему што се шири преко океана, између континената, након што је претходно прошло преко различитих места у Европи. Ако желим да говорим о превођењу између српско-хрватског, као полицентричног језичког и сложеног културног система (на који би се могла применити Ортисова верзија виђења транскултурације, и у том случају га објашњавати као транскултурни простор) и шпанског језика, такође полицентричног, са још далеко сложенијим културним односима и прожимањима (а ту се треба сетити и чињенице да је, рецимо, у Француској уобичајено да се говори о преводима са аргентинског, мексичког, чилеанског, мексиканског, итд.), онда би сваки приступ тим односима захтевао транскултуролошку анализу у којој нема смисла говорити о транскултурацији као онаком процесу какав је описао кубански антрополог Фернандо Ортис, као процесу који води ка некој хипотетичној или реалној „транскултури“, већ само о сложеним процесима дисеминације текстова кроз језике и културе, и различитим облицима, образима и образама које културе, свака на други начин, у тим процесима узимају на себе.

* * *

Космовизија је појам који је послужио уругвајском теоретичару књижевности Анхелу Рами (Рама 1982) да са структуралистичког становишта опише „позицију која производи значења повезана са конкретном културном структуром“, „специфично повезивање облика и света који ти облици представљају“. Пошто је то један од конститутивних елемената специфичности појединаца који чине друштво, сматра Рама, она се најжешће опире силама тотализације. Међутим, та семантичка димензија има разнолике изворе зато што се односи на многоструку плуралност схватања и употреба облика

и знакова у оквирима америчког културног универзума. Исход сусрета тих елемената у процесу транскултурације у крајњој линији ослања се на критеријуме пишевог избора. Писац слободним избором (који подразумева и случајност) користи те елементе тако што их укршта, слаже, конвергентно и дивергентно комбинује да би створио уметничко дело – али важан предуслов јесте да у томе нема никакве телеологије универзалне и апстрактне природе која би била подређена циљевима који превазилазе – *трансцендирају* – само остварење, независно од ауторове намере. Тако се производе оригинални и јединствени предмети у односу на конститутивне елементе и традицију, конкретне, специфичне и јединствене природе. У процесу транскултурације „приповедач се [...] преображава у посредника који ради на ширењу и гради значења која ће потом такође постати проблематична“. Семантичка димензија структурисана у сусрету ових елемената не призива неко унапред утврђено опште значење, него остаје унутар сопствене специфичности: значење је производ чина стварања. Зато је транскултурација „процес из којег израња нова стварност, сложена стварност која није механичко гомилање својстава, па чак ни мозаик, него нов феномен, оригиналан и независан“ (Рама 2008: 23). Оваква примена Ортисове идеје транскултурације наишла је на плодно тле у латиноамеричким књижевним истраживањима, а Анхел Рама је био само први у низу истраживача књижевног поља који је термин транскултурација употребљавао да њиме означи креативан поступак који почива на слободи: слободи ствараоца као посредника између стварности и њених израза, дакле, у крајњем збиру, својеврсног преводиоца „из стварности у уметност“: сасвим у складу са виђењем самог Фернанда Ортиса, који је транскултурацију посматрао као антрополошки процес стваралачког преображавања сопствене културе под притиском историјских, дакле, и политичких околности. У претпоследњој години истог, XX века, немачки теоретичар Волфганг Велш, сада већ у сасвим другачијим историјским околностима, стављајући нагласак на социолошки и политички, а не на антрополошки аспект питања, транскултурацију разуме и тумачи на следећи начин.

Социолози су нам још од седамдесетих година говорили да модерне животе треба разумети „као миграције кроз различите социјалне светове и узастопно остваривање бројних могућних идентитета“ (Berger, Berger and Kellner 1973: 77), да свако од нас има „мноштво веза и идентитета“ – „укрштених идентитета“, како је то рекао Бел (Bell 1980: 243). Оно што се некада могло применити једино на изузетне личности као што су Монтењ, Новалис, Витман, Рембо или Ниче, данас као да постаје безмало општа структура. Разуме се, културни идентитет овог типа не треба изједначавати са националним идентитетом. Разлика између културног и националног идентитета од основног је значаја. Једна од најобавезнијих претпоставки јесте да културно образовање појединца мора бити одређено његовом националношћу или националним статусом. Инсинуација да неко ко има индијски или немачки пасош мора и културно недвосмислено бити Индијац или Немац и да је, уколико није тако, то онда особа без отаџбине, или издајник своје отаџбине,

једнако је будаласта колико и опасна. Раздвајање грађанског од личног или културног идентитета јесте нешто на чему треба инсистирати – утолико више у државама као што је наша, где слобода културног образовања спада међу основна права (Welsch: 1999).

Овај одломак подсећа нас на то колико идеја транскултуролошких студија дугује увидима социологије, што стално треба имати у виду и када се бавимо чисто књижевним проблемима, а Велшов захтев за „раздвајање грађанског и личног или културног идентитета“ очигледно је одговор на традицију у немачкој култури, на поставке немачког романтизма и на касније разраде, и на критике тих поставки. Његовој реплици стигао је одговор са друге (или треће) стране, кроз расправе Бориса Будена о превођењу културе (или превођењима култура). Буден излаже поставку да је, у традицијама немачког романтизма, културни задатак преводиоца увек постављен као друштвени, и чак политички задатак изградње нације, с којим се преводилац мора идентификовати. Тако верност превода престаје да буде питање квалитета и степена верности изворнику, и постаје питање „лојалности нацији, схваћеној као културална категорија“, историјски специфичном облику културне и друштвене припадности. „На крају, то значи издати врло одређен и врло одређено обвезујући политички програм. Последице такве издаје, дакако, много су дубље од последица непрецизног или лошег пријевода“ (Buden 2008). Амерички теоретичар превођења Лоренс Венути у „Утемељујућим исказима“ за своју *Читанку студија превођења*, пишући о Фридриху Шлајермахеру као утемељивачу херменеутике превођења, каже:

Попут Хумболта, он острањујуће превођење схвата као националистичку праксу која може да гради немачки језик и књижевност и да надвлада културну и политичку превођу Француска има над земљама немачког говорног подручја. (Venuti 2000: 19)

Захваљујући пре свега немачким романтичарима, наиме, теорија превођења не само да се бавила проблемом верности него је и пронашла значење верности у „ономе што је у преводу више од самог превода“, у његовом контексту. Међутим, теорија превођења данас се двосмислено односи према таквом схватању. „Будући да су језик и култура за њемачке романтичаре сама бит нације, њихова крајња сврха било је изградња њемачке нације“, коментарише идеје о превођењу немачког романтизма Борис Буден. Какав је однос између превођења и идеологије културног плурализма? Превођење је било средишњи проблем схватања културе и идентитета у немачком романтизму, и позивањем на превод као израз културне разлике, Шлајермахер је упутио изазов просветитељском универзализму и формулисао идеје културног плурализма и разлике. Његова мисао о превођењу имала је огромног утицаја на теорију превођења у XX веку, али је и те како утицала и на поимање знања, и на схватање појма идентитета. Идеје просветитељства рачунале су на деполитизовано разумевање културе, а Шлајермахер је изложио радикално политички идеал преиспитивања култура модерног буржоаског друштва, које су, заправо, тај идеал изнедриле.

* * *

Шта је то што бих могла да кажем ја, као хиспаниста и преводилац, из личног искуства, а да то може добити макар и приближне обресе некакве *теорије*? Које је то *моје искуство* које може да формулише – да уобличи – да искаже – некакву *експерименталну теорију* превођења као транскултурног кретања? Један начин да о томе говорим јесте да изложим различита преводилачка искуства, искуства мојих преводилачких читања. Та читања удобно се смештају између рационалног и ирационалног, али нису тумарања по мраку, него *мантичка опипавања*, што је термин који преузимам од аргентинског писца Хулија Кортасара. Избор термина, избор речи коју ћемо претворити у термин, није невин поступак. Искусвена теорија – и даље не заборављамо да је теорија, етимолошки и логички, тип *виђења* – јесте виђење засновано на искуству. Андреј Тарковски је у једном дугом филмском разговору (Vaglivo 1983) говорио о непреносивости, несаопштивости искуства као поуке, као упутства за поступање. Инсистирање на искуству – дакле, одустајање од хипотетичних случајева и лабораторијских експеримената као ваљаних поступака – узмеће само онај материјал који долази из искуства, сопственог или туђега, али животног, као основу за сваку даљу спекулацију. Таква *експериментална теорија* ипак себе види и као машину за фотографисање искустава, са свим различитим последицама које фотографија као резултат таквог фотографисања може имати. Фотографисање је овде прецизнија слика од, рецимо, фотокопирања. Роберто Болањо замислио је случај „ултракоректне критичке литературе, неспекулативне литературе, без идеја, без афирмација и негација, без сумњи, без претензија да буде водич, ни за ни против, искључиво око које тражи опипљиве елементе и не суди о њима него их излаже хладно“, која би била „археологија факсимила и управо зато археологија машине за фотокопирање“ (Волаћо 2003: 79). Фотокопирање би тако, с једне стране, значило претензију на идеалну објективност позитивних чињеница. С друге стране – с друге стране света (и то тачно по дијагонали) Јовица Аћин разоткрива сваку фотографију као аутопортрет, ма колико ми веровали да се реалност приликом снимања чврсто хвата у објектив и да би у том чврстом и прецизном виду требало да стигне и до посматрача: „Видети свет кроз фотографију“, упозорава он, „зачи да онај ко фотографију гледа, ’дословно и јасно’ види приказ који је био фотографисан. Гледајући, већ можемо знати како фотографија изгледа, али *реализам фотографије не води порекло из нашег знања како она изгледа, него како је настала*. Оно што видимо јесте слика чији је објекат сам себе ’насликао’ [...] Свака је фотографија унеколико аутопортрет фотографисаног.“ (Аћин 2013: 91, подвукла А. М.) Да таква искуствена и фотографска теорија под одређеним околностима може утицати на промене и бити произвођач нових *искустава*, нужно произлази. Ипак, њено поље истраживања пре свега је усмерено на садашњост – садашњост сваког искуства, у синхронијском и дијахронијском смеру. Овакве рефлексije, и формулисање појма *експериментална теорија*, везујем нарочито за читања

мистичарских текстова: француски теоретичар Мишел де Серто дефинисао је мистику као *експерименталну науку*. Теорију насталу из експеримента видим и као својеврсну теорију експеримента. Потребно је низ огледа који ће ту теорију ставити на проверу, тако да и оглед, и експеримент, добију своју теорију, која може бити и теорија игре. Превођење идеја може следити сасвим неочекиване путеве.

Литература

- Abós 1997: Álvaro Abós, *El cuarteto de Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Aćin 1991: Jovica Aćin, *Poetika krivotvorenja*, Novi Sad: Svetovi. (Beograd: Službeni glasnik, 2013.)
- Aćin 2011: Jovica Aćin, *Goli pripovedač. Poetika za ekstrarealističko pripovedanje*, Beograd: Službeni glasnik.
- Baglivo 1983: Donatella Baglivo, *Andrei Tarkovsky: A Poet in the Cinema*. <<http://www.youtube.com/watch?v=PTvIybrtMqU>; приступљено 22. децембра 2013.>
- Bakić Hayden 1995: Milica Bakić Hayden, „Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia“, *Slavic Review*, 54/4, 917–931.
- Bakić Hejden 2006: Milica Bakić Hejden, *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – „Filip Višnjić“.
- Bauman 1978: Zygmunt Bauman, *Hermeneutics and Social Science. Approaches to understanding*, London: Hutchinson University Library. (Routledge: 2010)
- Benjamin 1998: Valter Benjamin, „Prevodiočev zadatak“, prevela Aleksandra Bajazetov Vučen, *Reč*, 47/48, 103–109.
- Bolaño 2003: Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona: Anagrama.
- Buden 2006: Boris Buden, „Cultural Translation: Why it is important and where to start with it“. [transversal / EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811 - 1696] <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en/base_edit; приступљено 22. децембра 2013>
- Buden 2008: Boris Buden, „Tangenta koja je izdala krug. O granicama vjernosti u prevodjenju“, prijevod Goran Vujasinović. [transversal / EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811 – 1696] <<http://eipcp.net/transversal/0608/buden/hr>; приступљено 22. децембра 2013>
- Donoso 1983: José Donoso, *Historia personal del "boom"*, Barcelona: Seix Barral.
- Fuller 2013: Steve Fuller, Выступление Стива Фуллера (Steve Fuller) в РАН. Институт Философии РАН. Публичная лекция Стива Фуллера (Университет Уорвика, Великобритания) „Не преждевременно ли говорить о 'трансгуманизме' и 'пост-человеческом' состоянии?“ <<http://www.youtube.com/watch?v=nZpCFveWau0>; приступљено 22. децембра 2013.>
- Goldsworthy 1998: Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, New Haven: Yale UP. (Revised and updated edition, London: Columbia

- University Press, 2013. / Vesna Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*, preveli Vladimir Ignjatović i Srđan Simonović, Beograd: Geopoetika, 2000.)
- Ivković 2011: Ivana Ivković, *Presente 6*, katalog izložbe, Beograd: Kulturni centar Beograda, Likovna galerija.
- Iveković 2008: Rada Iveković, „Translating Borders. Limits of nationalism, transnationalism, translationalism“. [transversal / EIPCP multilingual webjournal ISSN 1811 – 1696] <<http://translate.eipcp.net/transversal/0608/ivekovic/en>> pristupљeno 23. decembra 2013>
- Jakobsen 2008: Per Jakobsen, „Who’s Whose? The Balkan Literary Context“, *Studi Slavistici*, 5/2008, 267–279.
- Juvan 2011: Marko Juvan, „Svetska književnost(i) i periferije“, prevela Milica Ivić, *Polja*, LVI/471, 116–125.
- Mančić 2003: Aleksandra Mančić, *Una aproximación traductológica a la cultura del extranjero*, Madrid: Doktorska disertacija. <https://www.academia.edu/4979643/UNA_APROXIMACION_TRADUCTOLOGICA_AL_PROBLEMA_DE_LA_CULTURA_DEL_EXTRANJERO>
- Манчић 2010: Александра Манчић, *Превод и критика*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Mančić 2012: Aleksandra Mančić, „Volcanes vistos desde Balcanes: Lecturas espodománicas de unas líneas de Roberto Bolaño“. Letrasenlinea.cl Departamento de Literatura: Universidad Alberto Hurtado. <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=2816>> pristupљeno 23. decembra 2013.>
- Mignolo 2000: Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton UP.
- Milutinović 2013: Zoran Milutinović, „What Common Yugoslav Culture Was and How Everybody Benefited From It“, in: Gorup, R. (ed.), *After Yugoslavia. The Cultural Space of a Vanished Land*, Stanford: Stanford University Press, pp. 75–87.
- Nafisi 2004: Azar Nafisi, *Reading Lolita in Tehran. A Memoir in Books*, New York: Random House.
- Ortiz 1940: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Habana: J. Montero. (Madrid: Cátedra, 2002.)
- Pavković 2002: Vasa Pavković (prir.), *Projekat Kortasar*, Kraljevo: Narodna biblioteka „Stefan Prvovenčani“.
- Prego 1985: Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, Barcelona: Mucnik Editores.
- Rama 2008: Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rosić 2006: Tatjana Rosić, „Prefiksi ubrzanja i retro poetike“, *Sarajevske sveske*, br. 14, 119–140.
- Šljajermaher 2004: Fridrih Šljajermaher, *O različitim metodima prevodenja*, prevela Aleksandra Bajazetov Vučen, Beograd: Rad – AAOM.

- Taylor 2013: Charles Taylor, Lecture: „Master Narratives of Modernity“, Berkley Center. (First of the 2008 Berkley Center lectures on the topic „Narratives of Secularity“.) <<http://www.youtube.com/watch?v=m95ck7A2Ooc>; приступљено 22. децембра 2013>
- Todorova 1997: Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press. (Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, prevele Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov Vučen, Beograd: Biblioteka XX vek, 1999; 2006.)
- Venuti 2000: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York – Oxon: Routledge.
- Welsch 1999: Wolfgang Welsch, „Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today“, in: Mike Featherstone, Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage, 194–213.

Aleksandra Mančić

ON TRANSCULTURAL DIMENSIONS OF SLAVONIC STUDIES
FROM THE PERSPECTIVE OF TRANSLATION STUDIES

Summary

The author of the article deals with the place of Translation Studies in relation to transcultural approach to Slavonic Studies, using various means to indicate their transcultural dimension, selecting fragmentary form and transdisciplinary topics, using the settings from various disciplines, indicating multidimensionality, and ultimately impossibility to comprehensively address the transcultural issues in „disciplined“ scientific patterns. She advocates an „undisciplined“ approach, eminently translation, which combines knowledge from all areas that may be of use in analyzing the problem, but also a variety of methods and discourses, scientific and essayistic, systematic and affective, pointing to the ludic dimension as a necessary element as well. Transculturality is invoked as well by selected themes, seen as palces of transcultural intersection. Bearing in mind the different ideas about what does the transcultural approach mean to the study of literature, and other arts, the author looks at the importance of sociological and anthropological research, particularly related to Latin America and deriving from Latin America, recognizing the importance of Latin American authors this context. The importance of these authors is shown, from the standpoint of Serbian literature, only when one seriously examines the presence of Latin American textual artifacts in this literature. That presence, which the author sees as very important, but not sufficiently investigated in the critical literature, is emphasized in the literary production and autopoetic texts, including collective projects of Serbian writers in recent decades. The author explores the possibilities for performing a sort of experimental translation and the translation of theory that would help design, in critical and historical terms, close relations literatures in different languages and coming from different cultures have. The situation that has led some researchers to go back to theoretical assumptions of the past (the concept of World Literature) and combine them with the new forms in an attempt to adapt to new circumstances, perhaps is best served in an analysis of translation and translational dimension of texts.

IV

Транскултура и религијска мисао (Transculture and Religious Opinion)

Владислав ТОПАЛОВИЋ
(Православни богословски факултет, Универзитет
у Источном Сарајеву)

ТРАНСКУЛТУРАЛНОСТ И БИБЛИЈА

Апстракт: У раду аутор приказује историјску транскултуралност на примјеру Библије. Библија није производ једне културе већ више њих. У њој се преплићу и налазе многе културе древног Оријента, али и култура западног, хеленског свијета. Кроз учење Павла из Тарса, Нови завјет брише разлику између „туђе“ и „своје“ културе. Хришћанска традиција је, стога, транскултурална, као и идентитет хришћанства. Учење Цркве које се налази у њеној традицији сматра се апсолутним, али то учење има и своју културалност. Оно је настало у регионалним културама, али апсолутно постаје кроз транскултурални ток, кроз разне догађаје који се могу схватити као транскултурални процеси.

Кључне ријечи: Апостол Павле, Библија, идентитет, Израил, транскултуралност, хришћанство, хеленизам

Најпознатији теоретичар и творац концепта транскултуралног друштва Волфганг Велш примјећује да транскултуралност није нешто посве ново. Транскултуралност је присутна још у историји. Ниједна историјска култура није хомогена већ хибридна. Идеја о културној хомогености је „имагинарни појам деветнаестог вијека“ који заступају присталице традиционалног концепта сепаратне, националне културе (Velš 2001: 80). Да би дочарао ову историјску транскултуралност, Велш у свом чувеном дјелу о транскултуралности цитира један сјајан одломак из дјела Карла Сикмајера:

Замислите само своју генаологију од Христовог рођења до данас: Био је ту неки римски заповедник, таман, браон као зрела маслина, плавокошу девојку учио је латински. Потом је у породицу ушао јеврејски трговац зачинима, који је пре женидбе прешао у хришћанство и утемељио породичну католичку традицију. Затим је дошао грчки лекар, келтски легионар, грисонски плаћеник, шведски коњаник, Наполеонов војник, козачки дезертер, копач из Црне шуме, пандур, бечки официр, француски глумац, чешки музичар – сви су живели на Рајни, свађали се, пијанчили, певали и добили децу.

И Гете је био из истог лонца, и Бетовен, и Гутенберг и Матијас Груневалд и – ох, разни – само погледајте у енциклопедију. Они су били најбољи, драги мој! Најбољи на свету! А зашто? Зато што су оданде где се народи мешају, мешају као воде из извора, потока и река и теку заједно као жива бујица. (Velš 2001: 81)

Наведене ријечи доводе у питање могућност припадности једној хомогеној култури. Не постоји, дакле, ни хомогена „хришћанска култура“. Хришћанство је кроз свој историјски развој укључило елементе многих култура, и та чињеница је свим познаваоцима историје хришћанства очигледна. Наведене ријечи односе се, управо, на историју „од Христовог рођења до данас“, дакле на инкултурацију већ формиране хришћанске идеје која се одвијала у епохи послје Христа, у епохи црквене мисије, односно историје хришћанске Цркве. Хришћанство је, дакле, кроз свој историјски пут, кроз инкултурацију интагрисало у себе многе културе. Али, овај одломак не говори ништа о самом настанку хришћанства, о настанку његове идеје коју хришћани називају Откривењем. Основно хришћанско учење формулисано у Библији, дакле и прије сусрета Цркве са другим културама, није монокултурно по свом постанку. Не само хришћанство као Црква, него и сама Библија је производ сусрета разних култура са подручја древног Оријента. Хришћанство, дакле, није само *постало* хибридна култура у свом развоју, већ је као такво *рођено*.

Модерни концепти мултикултуралности, интеркултуралности и транскултуралности би, дакле, требало да су хришћанству блиски, иманентни. Међутим, са овом тврдњом се данас не би сложили многи теоретичари друштва, али ни сами црквени теолози. Јер хришћанство се одавно посматра као једна затворена култура, сепаратна и хомогена цивилизација која је отворена само онолико колико је заинтересована за мисионарску инкултурацију. Хришћанство је некако увијек било и остало блиско присталицама традиционалне визије друштва које почива на културној хомогености. Једнако тако оно је удаљено од присталица мултикултуралног, интеркултуралног и транскултуралног модела друштва. Отуда многа транзицијска друштва на свијету укључујући и наша балканска, у хришћанству, односно у Цркви виде главну сметњу напретку и трансформацији друштва од националног, сепаратног и затвореног ка грађанском, инклузивном и отвореном. Такође, и хришћанске цркве у оваквим срединама често наступају као бранитељи традиционалног друштвеног концепта.

Обично се мисли да транскултурални концепт друштва подразумијева секуларно друштво. Он се може остварити само у строго секуларном друштву, које није антиплуралистичко. Транскултурални идентитети и мреже сигурно не могу настати у некој теократији која инсистира на партикуларизму. С друге стране, многи теолози сматрају да „хришћанска црква не може постојати без хришћанске културе, изван хришћанског друштва“ (Gibellini 1999: 146). Па ипак, непомирљиве позиције присталица хришћанства и модерних концепата друштва, можда и нису безнадежне. Јер и транскултуралност и секуларизација могу наћи себе у хришћанству, у Јеванђељу, у Библији. Обоје (транскултурација и секуларизација) нису само социолошки већ и теолошки концепти. У модерној

теолошкој мисли већ је позната „теологија секуларизације“ која секуларност види као модел коме хришћанство заправо тежи, као јеванђелску, хришћанску тековину (види: Gibellini 1999: 121–148). Ако је могућа теологија секуларизације, зашто не би била могућа и једна „теологија транскултуралности“?

Хибридност јеврејске Библије

Библијска прича о настанку Израела – изабраног Божијег народа, сугерише да су сви припадници овога народа физичко „потомство Авраамово“. Од Авраамовог сина Исака и унука Јакова рађају се дванаесторица синова који постају родоначелници дванаест израиљских племена. Сви Јевреји, дакле, воде поријекло од ових људи, од једне породице и често се то показује у Библији бескрајним родословима. Аврамово потомство се размножава готово математичком прогресијом у Египту гдје су дванаесторица синова доспјели због глади и тако се формира нација (Израел) која ће бити носилац Божијих обећања датих Аврааму. Међутим, овдје је ријеч о класичном примјеру етиолошког приповиједања. Јевреји нису физички потомци Авраама, нити било које појединачне породице. Израел је формиран од одбјеглих робова из Египта, припадника различитих народа, језика и раса. Сваки египатски роб који је подржао Мојсијеву борбу за ослобођење и кренуо са њим, односно са његовим „Богом ослобођења“ постао је Израиљац. Израел је, дакле, класа, а не раса, етнос. Он је од почетка културно шаролик, хибридан. Његов идентитет је од почетка транскултуралан. Прича о Аврааму као родоначелнику јесте само једно, по многим коментаторима, романтично етиолошко приповиједање о почецима нације, настало вијековима после њеног настанка (види: Дрејн 2003: 45).

Флуидна културна матрица из које се Израил појавио као посебна нација очигледна је и у даљем току библијске историје. Излазак „Јевреја“ из Египта, који ће у библијској књижевности добити значај основног јеврејског архетипа на коме се формира идентитет нације, није једини елемент који рађа нацију. Процес насељавања Ханана („обећане земље“) свједочи о још једном интеракцијском сусрету култура који ће утицати на Израелов религијски, етички, политички и културни идентитет. По теорији Албрехта Алта, ханански градови нису доспјели у руке Израиљца муњевитим ратом како је то описано у највећем дијелу Књиге Исуса Навина (Дрејн 2003: 79). Они су у руке Израиљца доспјели без борбе. Алт је засновао теорију „мирног уклапања“ по којој су већина, ако не сви, људи који су се касније назвали Израиљци првобитно били Хананци, а Израиљ није био толико етничка скупина колико духовна и политичка идеологија. Али, интеграција Хананаца у културу досељеника Израиљца није се одвијала само у једном правцу. И Израиљци су прихватили елементе хананске културе и религије. У Старом завјету можемо пронаћи свједочанства религијског синкретизма. Истовремено служење Јахвеу и служење Валу толико је узело маха да су се водеће породице Израела држале

обеју традиција.¹ Наравно, овакав синкретизам је у Старом завјету, односно у књигама које су настале знатно касније од датума догађаја које описују, жестоко критикован. Али, историјски гледано, традиционална хананска култура извршила је огроман утицај на Израил, било кроз прихватање хананских ритуала, било кроз тзв. „антиханански афект“ који је уследио касније – када је израиљска етика намјерно формирана као супротност хананској.² Ако је, касније, искоријењен синкретизам, друге последице утицаја хананске религије и духовности нису. И не само хананске, већ и остале културе древног Оријента имале су формативну улогу у израиљској традицији. Модел монархије који ће окончати период судија, и који ће имати несагледив утицај на јеврејску религију и постати симбол месијанских надања, није модел који је настао у унутрашњем, затвореном току израиљске историје. Овај модел који је истовремено политички и религијски, преузет је из традиција околних монархија. Израиљ жели да има „цара као у других народа“ (1 Сам 11, 13–15).

Сама текстуализација јеврејске религије, односно формирање Библије није се одвијало далеко од транскултуралног контекста. Иако је настанак Библије дуготрајан процес, основни њени текстови који ће постати темељ будућег канона настали су у вријеме Вавилонског егзила или непосредно након њега. Овај егзил није био само физичка депортација једног дијела јеврејске популације у Вавилон, већ је то био и културни егзил, који ће обогатити јеврејску духовност, у коме ће се сусрети и измјешати јеврејско и вавилонско. За непуне четири деценије колико је овај егзил трајао, Јевреји ће трајно заборавити јеврејски и усвојиће арамејски језик и писмо. Управо у овом историјском тренутку и непосредно након његових културних последица догодиће се текстуализација јеврејске религије. У овом периоду настаће синагога као посебан облик богослужења у условима када јерусалимски храм више није постојао или је био далеко. Иако је за јеврејску традицију било незамисливо да се богослужење одвија изван храма, изван Јерусалима, изгнаници у Вавилону су врло брзо схватили да је могуће „пјевати Господу у земљи туђој“ (Пс 137, 4). И учинили су то у синагоги. У другачијем друштвеном миљеу неке су ствари морале да буду заиста другачије. Због тога изгнаници у Вавилону не праве реплику јерусалимског храма, већ посве нови модел богослужења, чији ценар више не чини приношење жртава као у Палестини, већ читање Торе. Једна тако значајна и строго прописана богослужбена пракса и традиција је овдје била подложна тоталној модификацији услед нових културних и друштвених прилика.

Следећи процес који је саставни дио трансформацијског транскултуралног тока јеврејске (библијске) традиције јесте хеленистичко доба. У културном

¹ Тако је један од синова првог израиљског цара Саула назван Јонатан („Дар Јахвеа“), а други Ишвал („Валов човјек“). Имена хананских божанстава Вала и Анат придодавана су многим израиљским селима и градовима.

² Антиханански афект је најочигледнији у забрани сликања, у антииконичности израиљске религије. Ова антииконичност је последица хананске изразите иконичности.

погледу ово је било вријеме значајних промјена, будући да се јеврејски народ сусрео са начином живота који се доста разликовао од свега са чиме се раније сусретао. На чисто прагматичној основи комбинована је грчка и јеврејска култура, грчки и јеврејски начин живота. Јевреји су прихватили грчки језик, а арамејски је опстао само у Палестини. У ово вријеме настаје чувена Септуагинта – превод јеврејске Библије на грчки. Септуагинта ће постати Библија Јевреја дијаспоре, а касније и Библија хришћана. Међутим, овдје није ријеч само о обичном преводу, већ о дјелимичној хеленизацији јеврејске религијске традиције. Овим путем су многе идеје хеленске традиције доспјеле у јеврејску, а тиме и у хришћанску Библију и традицију. Књига „Премудрости Соломонове“ која је настала у Александрији и која је написана на грчком језику је прва књига јеврејске мудросне литературе у којој се појављује идеја о загробном животу. Ова идеја је страна јеврејској традицији, и овдје се види хеленски утицај. Иако у овој књизи нема синкретизма као код Филона Александријског,³ њен миље јесте сусрет грчке културе и јеврејске религије.⁴ Наравно, ово се није дешавало без одређене забринутости да јеврејски народ остане вјеран вјеровањима својих предака. Реалност проширених видика којим су се Јевреји отворили у овом периоду значила је да су се многи припадници овога народа упуштали у експериментисање прилагођавања својих традиционалних обичаја са новом хеленистичком културом. Три књиге из овога периода (Књига о Јестири, Јудита и Товија) настале су као опомена за могуће ризике заборављања сопствених коријена које носи ова комбинација култура. Али, тај процес је био незаустављив. У многим градовима јеврејске дијаспоре Јевреји су сасвим задовољно живјели прихватајући многе елементе паганског друштва. У Риму су, примјера ради, Јевреји давали дјеци латинска и грчка имена и усвајали умјетничке форме западне цивилизације.⁵

³ Филон је најпознатији Јеврејин који се заинтересовао за студије грчке философије. Мало се зна о његовом животу. Родио се нешто мало прије Исуса, а живио је до средине првог вијека после Христа. Његова породица је била веома утицајна у Египту, у Александрији. Највише се занимао за грчке писце, нарочито стоике. Он је желио да покаже да грчка философија и јеврејско Свето писмо говоре, у суштини о истом, свако на свој начин. Дакле, према његовом схватању, истина је транскултурална. У обје културе (хеленској и јеврејској) она је подједнако присутна. Наравно, ортодоксни Јевреји видјели су у Филону отпадника од сопствене традиције.

⁴ „Премудрости Соломонове“ су књига која има релевантност за садашњицу, јер она представља изазов чувања и нових формулисања сопствене религијске традиције у дијалогу са модерним свијетом. У њеном центру, по оцјени њеног најпознатијег савременог истраживача Силвије Шроер, стоји један „међурелигијски и међукултурални дијалог“ (Zenger 2008: 407).

⁵ Одличан увид у овакву ситуацију даје Павлова Посланица Римљанима. На самом крају Посланице, Павле поздравља већи број римских хришћана, својих познаника, који су сви јудеохришћани, али њихова имена нису сва јеврејска већ су грчка и латинска: Апел, Наркис, Епенет, Трифена, Трифоза, Јулија, Амплијат, Урбан, Руф (Рим 16, 3–16). Иако многи у овим личностима виде преобаћенике грчког и римског поријекла, мора се узети у обзир чињеница да је Павле прије доласка у Рим, када је писао ову Посланицу, познавао само римске хришћане јеврејског поријекла. Њих је упознао у источном дијелу Империје када су они као Јевреји морали привремено напустити град Рим због политике цара Клаудија према римским Јеврејима.

Транскултуралност Новог завјета

Најпоузданији индикатор очуваности културне хомогености једне религијске традиције јесте постојање и употреба сакралног језика. Скоро у свакој религији одређени језик има функцију светог, култног језика (класични арапски, санскрит, ведски, старојапански итд.). Што је у једној религији сакрални језик мање у употреби или мање битан, то је та религија више способна за транскултуралне процесе. Иако историјском (нарочито средњевјековном) хришћанству није страна идеја сакралног језика, Нови завјет је јасно одбацује, одбацујући тиме културну хомогеност као циљ коме треба тежити. Лукино Јеванђеље (11,1) доноси текст молитве „Оче наш“ коју је изрекао Исус својим ученицима заповједивши им да се управо тако моле. Текст ове молитве је у Лукином јеванђељу сачуван на грчком језику, али анализе овога текста иду у прилог тврдњи да је Исус молитву изговорио на арамејском језику (Јеремиас 2008: 41). То је било необично за јеврејску праксу – сваки Јеврејин, иако је говорио матерњи арамејски, или у дијаспори грчки, дужан је био да се моли на сакралном библијском јеврејском језику. Исус ту праксу прекида и заповједа молитву на говорном језику – ма којој култури тај језик припадао. Изгледа да је рано хришћанство наставило да на овоме инсистира. Ширењем хришћанства изван граница Палестине, грчки језик се користио у молитви; на Западу је врло брзо дошло до латинизације литургије. Сваки језик постао је језиком Цркве и Јеванђеља. Бар у језичком смислу хришћанство одбацује концепт културне хомогености, једне сепаратне културе, чак и онда када му је успјело да изгради сопствену културу.

Транскултуралне процесе можемо препознати и у теологији Апостола Павла. Овај јудејски рабин који је окренуо ток јудеохришћанске историје у правцу грчко-римске културе, најзначајнија је личност Новог завјета послје Христа. Његова мисија јесте прави примјер једне транскултуралне мисије. Она је заснована на једном дословном брисању разлике између „туђег“ и „свог“: „И постадох Јудејцима као Јудејац, да Јудејце придобијем; онима који су под законом као под законом, да придобијем оне који су под законом; слабима постадох као слаб, да слабе придобијем; свима сам био све, да како год неке спасем“ (1 Кор, 9, 20–22). За једну овакву транскултуралну мисију Павле је био спреман да се одрекне поноса на своју јеврејску културу. Он се одриче чак и обрезања – једног врло значајног симбола јеврејског културног идентитета. Његов став према укупном јеврејском наслеђу изнесен у Посланици Римљанима и Посланици Галатима толико је оштар да му многи интерпретатори замјерају да је он неправедно цијелу јудејску културу видио само као систем ускогрудног моралистичког легализма (Дрејн 2004: 361). Неки у овоме виде и Павлов антисемитизам (види: Дрејн 2004: 361). Ипак, ова примједба не стоји, јер Павле није имао проблем са прихватањем сопственог културног наслеђа (он се овим наслеђем дичи: „Обрезан сам у осми дан, од рода сам Израилјева, племена Венијаминова, Јеврејин од Јевреја, по закону фарисеј.“ Фил 3, 6, већ са наметањем једног културног образаца, па био он и јеврејски,

хришћанству које је почело да се шири међу паганима. Он је имао и лични интерес да јудаизам не буде подривен хришћанством, али је желио да буде преображен новим увидима који су њему били повјерени на путу за Дамаск када је сусрео Христа.

Транскултуралност Цркве Павле у Посланици Римљанима описује сликом маслиновог дрвета које има своје природне „питоме гране“ – Јевреје и јеврејску традицију, али и своје накалемљене „дивље“ – многобожце и њихову културу (Рим 11, 18–21). Бог се у овој слици понаша као вртлар који комбинује ратарске културе ради бољег приноса. Он може не само да накалеми нове гране, него и да „одсијече“ оне природне, питоме. То значи да припадност замишљеној традиционалној хришћанској култури не осигурава опстанак у савезу са Богом. Било која историјска култура која се идентификује као хришћанска, може да буде одсјечена и да на њено мјесто буде „накалемљена“ нека посве нова. По Павловој визији, за Цркву нема „питомих“ и „дивљих“, „својих“ и „туђих“ култура. Стабло Цркве требало би бити способно за тзв. креолизацију, за прихватање других култура и да заједно са њима чини једну цјелину, и један нови, другачији, трансформисани организам.

Отуда Павле и у паганској религији, не само у култури, може да препозна своју религију, своје вјеровање. Његов чувени говор на атинском Ареопагу почиње похвалом Атињанима због њихове (паганске) побожности (Дап 17, 22–23). У наставку он свога библијског Бога идентификује са атинским „непознатим Богом“ чији је култ у овом граду постојао (Дап 17, 23). Религија старих Грка за њега није „ђавоља ствар“, како се у историји често приступало проблему религијског плуралитета. Другу религију и културу, једнако као и своју, он види као „праерагатио evangelica“, а да, притом, не подлеже искушењу синкретизма, јер нуди једно ново тумачење сваке религијске традиције.

Овакав концепт Павлове теологије може да буде објашњен Павловим поријеклом, односно његовим двоструким (хибридним) културним идентитетом. Са једне стране Јеврејин, фарисеј, са друге – човјек хеленистичког културног поријекла будући да је одрастао у Тарсу. Иако није имао формално хеленистичко образовање, утицај хеленске културе на њега је очигледан из његова три цитирања грчке књижевности: То су позивања на пјеснике Епименида (Дап 17, 28), Арата (Тит 1, 12) и Менандра (1 Кор 15, 33). Иако није сматрао све облике живота хеленске културе једнако прихватљивим, веома је цијенио начин живота у градским центрима Царства. Од свих филозофских школа његовог времена веома блиски су му били стоици, али је добро познавао и тадашње мистеријске култове. Све је ово утицало, у већој или мањој мјери, на језик његове теологије, али и саму његову теологију, а тако и на учење Цркве. Иако се Павле не може посматрати искључиво као производ свог културног окружења, већ се мора разумјети кроз његов специфични однос са Исусом Христом, његово поријекло које је обухватало три мисаона свијета (јеврејски, грчки и мистеријски), може да расвијели, до извјесне мјере, његову личност и учење.

Транскултурални идентитет хришћанске истине

Флуидна културна матрица у којој се формирао древни Израил, његови свети списи и на концу хришћанско учење и традиција поставља низ питања у вези са тзв. „културалитетом хришћанске догме“. С једне стране, хришћанство има свјест о сопственој апсолутности, а са друге, видјели смо, оно носи фактички културни релативизам. Проблематика хришћанске способности трансформације стоји у тијесној вези са дијалектиком регионалног културног поријекла јудео-хришћанства (Палестина, Ханан, Вавилон, Персија, Рим) и његовој тежњи за апсолутношћу. Традиционално црквено учење доживљава се као истина која је непромјенљива, апсолутна. Могу ли се, стога, црквени догмати као апсолутне истине трансформисати у сусрету са сваком новом културом или ти „надкултурни“, апсолутни догмати треба да трансформишу сваку посебну културу према себи? Савремена теолошка мисао налази се управо пред оваквом дилемом. Њемачи теолог Фабер скреће пажњу на то да догматска теологија треба да призна културне трансформацијске процесе јер то, једноставно, „следи из виталности њене сопствене (црквене) истине“ (Faber 2006: 163). Он се зато залаже за једну транскултуралну догматику, коју он назива „догматика у процесу“ (Faber 2006: 165). Она треба да је конституирана на вјечној истини Христовог Откривења, али она се наставља у „ријеци“ културних форми. Та ријека која непрестано тече кроз културне облике јесте, у ствари, идентитет хришћанског предања, идентитет Цркве, њене истине.

Настанак Библије и хришћанске традиције која са на њу ослања свједочи у корист схватања идентитета Цркве као непрестаног, транскултуралног тока, „ријеке“. Јер идентитет није у понављању старог или у чувању онога што је прошло, већ у живом идентификовању са оним што се традира. То „идентификовање“ мора се увијек догађати у „новом“ код нових и на нови начин. Традиција тако постаје нови догађај, али истовремено има континуитет. Традиција је „ријека“ идентитета, а идентитет је континуитет традиције. Традиционална хришћанска вјерска истина има један транскултурални идентитет, тј. живи идентитет у културно различитом континуитету традиције. Вјерска истина хришћанства није једном за свагда дата, већ се свагда даје у процесу транскултуралног тока. Зато Фабер хришћанску истину (догму) назива догађајем, процесом.

Овакав идентитет који је жив и „текући“ подсећа на слику Хераклитове ријеке у којој се не може два пута окупати. По тој слици, ријека нема идентитет. Пренесемо ли ту слику на догматску истину, ако истину схватимо као ријеку, као процес, нисмо ли је већ релативизовали и лишили идентитета? Али, ријека добија свој идентитет кроз ток. Док год тече она је „та ријека“. Престане ли да тече, она је бивша ријека. Ријека хришћанске традиције одржава свој идентитет управо у течењу. Престане ли традиција да тече и да се током трансформише, престајемо да добијамо Истину, а добијамо бару, мртвило, ништавило.

Хришћанство је, стога, догађај Христа, а тај догађај је и есхатолошки. Идентитет Цркве није у сепаратној хомогеној култури нити у историји, већ

у есхатону. Зато је транскултурални ток као догађај и процес који је већ есхатолошки живи идентитет Цркве.

Хришћанска традиција је транскултурални процес. То смо видјели подсећајући се догађаја библијске традиције: Изласка, Ханана, Вавилона, Христа. Ово су транскултурални догађаји у којима је означена будућност традиције која ће се састојати, опет, од транскултуралних процеса. „Ријека“ традиције свему старом даје нову снагу и све будуће одређује као новост. У једном историјском схватању Библије, Откривења и Истине проналазимо транскултурални идентитет хришћанства.

Литература

- Дрејн 2003: Џон Дрејн, *Увођење у Стари завет*, превод Богдана Ђукић, Београд: Слио.
- Дрејн 2004: Џон Дрејн, *Увођење у Нови завет*, превод Богдана Ђукић, Београд: Слио.
- Јеремиас 2008: Јоахим Јеремијас, „Дневна молитва у Христовом животу и у древној Цркви“, превео Владислав Топаловић, *Нови изворник*, бр. 9, 30–45.
- Bauks 2009: Michaela Bauks, „Bilderverbot (AT)“, *Das Bibelllexikon*. <<http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/>; преузето 2. 1. 2014>
- Faber 2006: Roland Faber „Transkulturation, Dogmatische Überlegungen zum Wessen des Christentums im Fluss“, у: Rupert Klieber, Martin Stowasser, *Inkulturation, Historische Beispiele und theologische Reflexionen zur Flexibilität und Wiederständigkeit des Christlichen*, Wien: Lit Verlag, 60–88.
- Gibellini 1999: Rosino Gibellini, *Teologija dvadesetog stoljeća*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Velš 2001: Wolfgang Velš „Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja“, превела Vera Vukelić, *Kultura*, бр. 102, стр. 70–89.
- Zenger 2008: Erich Zenger, u. a., *Einleitung in das Alte Testament*, Stuttgart: Kohlhammer.

Vladislav Topalović

TRANSCULTURALITY AND THE BIBLE

Summary

In this paper, the author uses the example of Bible to show the historical transculturality. The Bible is not a product of a single, but of many cultures. One may notice in it the intertwining and meeting of many cultures of the Ancient Orient, including the cultures of Western, Hellenic world. Through the teaching of Paul from Tarsus, the New Testament abolishes the difference between the “foreign” and one’s “own” culture. Therefore, Christian tradition is transcultural, just as the identity of Christianity is transcultural. The teaching of the Church, contained in its tradition, is considered absolute, but that teaching also has its culturality. It was created in regional cultures, but it became absolute in transcultural context, through various events that we may consider transcultural processes.

Дарко БОГО
(Православни богословски факултет,
Универзитет у Источном Сарајеву)

АПАТРИЈАЦИЈА ИЛИ УНИВЕРЗАЛИЗАМ (Гностицизам или Хришћанство)

Апстракт: У овом теолошком есеју аутор настоји да проблематизује концепт космополитизма у античком гностицизму и хришћанству узимајући у обзир и модерну као релевантан контекст. Космополитизам ових мисаоних система и философија живота показује своју зависност од њихових космолошких предиспозиција које се прелијевају у осјећај припадања, бивствовања у полису. Гностицизам, ако а-космичан и космолошки песимистичан, посједује а-космополитски карактер. Гностик је апатрид земље. Са друге стране, хришћански концепт тео-космологије отвара могућност једног есхатолошког космополитизма. Космос, какав сада јесте, задржава двојакост Богостворености и присуства зла која се двојакост прелива у хришћански амбивалентан однос ка припадању полису оvdје и сада. Ипак, вјеровање у есхатолошки потенцијал свијета конципује један хришћански космополитизам. Питање модерне јесте: да ли космополитизма уопште може бити без трансценденције, тј. да ли космополитизам иманентног има смисла?

Кључне ријечи: космополитизам, хришћанство, гностицизам, полис, трансценденција, модерна.

Nihil novum sub sole. Свеопшти утисак да модерност не постоји није спецификум само једне онтологије, само једног свјетоназора – и Хелен и Јудеј би рекли исто: ништа ново под сунцем. Хришћанин би спорио. Он, Богочовјек је Нов под сунцем. Кромје њега – ништа. И нико.

Индиферентност живљења коју изриче Проповједник није само временска. Она је и просторна. Свугдје је исто.

Πάνταστην πόλι αὐτή θα φθάνεις. Για τα αλλοῦ -- μὴ ἐλπίζεις
δενέχειπλοίογιασε,δενέχειοδό.

Ετσι που τηζωή σου ρήμαξες εδώ
στην κώχη τούτη την μικρή, σ' όλην την γή την χάλασες. (Кавафи, *Град*)¹

Не вриједи путовати. Вријеме је вријеме истог. Свијет је простор истог. Но: да ли је баш? Није ли у нашим жилама и даље присутан неки порив за путовањем, нека жеља да се отргнемо од истости, да унутар града и времену нађемо нешто ново и неког новог? Није ли неки атавизам, неки преостали ген, нека свијетла супстанца, неки аспект субјективитета остао увијек везан за исконску потребу да се о свијету и времену размисли. Можда је тај порив насилан. Можда застрашујући, можда, осим што је „скучно“, овдје (здесь новоселье) јесте и пушкиновски „страшно“. Ако је свијет индиферентан и вријеме исто такво – човјек то не може бити. А можда га само то подсећа да је *однекле другдје* и *за негдје другдје*. Да је човјек оно што је био или оно што тек треба да буде.

Зато је питање путовања суштински идентитетско питање. Човјек је путник. Његово коначно „ја“ за било коју метафизику која жели да заслужи то име, није *овдје* или бар није у потпуности овдје. Питање *одакле* и *куда* формира наш идентитет више него питање *како* живјети. Чак и сам распоред ових питања већ наговјештава њихово метафизичко рјешење. Пост-просветитељски човјек би се питао најприје „како“ а потом, евентуално, откуда и куда живјети. Гностик би се питао „откуда“ и тиме одговорио „куда“ и „како“. Хришћанин би и „како“ и „откуда“ формирао према „куда“ своје егзистенције. Динамика идентитета би се најприје могла објаснити преко ових „путничких“, „ходочасничких“ метафора.

Идентитет је истост. Транскултурни идентитет подразумијева напетост, подразумијева истост која увијек путује. Подразумијева напетост између полазишта и одредишта, уколико уопште признаје полазиште и одредиште. Али транскултурни идентитет није (пост)модерни феномен. Заправо, чини се, ни (пост)модерна није (пост)модерни феномен.

Транскултурални карактер гностицизма и хришћанства.

Апатриди царства

Већ је Освалд Шпенглер дао интересантно запажање (дијагнозу?) да су модерна и позна антика савремене у смислу да обје представљају исте (завршне) етапе у развоју својих цивилизација (Jonas 2001:

¹ Превод Ксеније Марицки Гађански:

Увек ћеш у овај град стизати. Да некуд другде одеш – не
надај се –
нема за тебе брода, нема пута.
Као што си свој живот овде проћердао, у овом тако малом
куту,
страћио си га и на целој кугли земаљској.

326)². Да ли су у питању коначни домети импозантних културних напора или декаденције тих напора? Можда обоје у исто вријеме? Ма како их посматрали, чини се очигледним да су понеки обриси живљења у тим временима слични или подударни.

Најпре, очигледно је да и позна антика и постмодерна представљају *транзитне периоде* између великих култура (и њихових наратива) и нечега „пост“. Овај транзитни карактер није просто дескриптивне природе, није у питању проста констатација о културалном *interregnum*-у. Чини се да је транзитност културе уочљива у феноменологији позне антике и постмодерне. Хибридни културни обрасци, религијски и философски покрети, компендијумски карактер књижевности, „крај великих наратива“... звучи познато, зар не? У вријеме када антика одговара овом опису, појављују се два религијска правца, два виђења живота, света, цивилизације: гностицизам и хришћанство. Понекад се, као у Харнаковом виђењу, чини да је разлика између ова два феномена само у темпу хибридизације. Чувен је његов опис гностицизма као „акутне хеленизације библијског хришћанства“, док је, према њемачком историчару, католичанско хришћанство прошло исти процес, само постепено. Г. Флоровски и Ј. Зизјулас, само да напоменемо православне мислиоце, окренули су наизврат Харнаково поимање: умјесто хеленизације хришћанства, догодила се християнизација хеленизма. Али и та апологија и даље свједочи да су унутар католичанског хришћанства дата два идентитетска параметра: јудео-библијски и хеленистички. Вјера не признаје пресуду засновану на претакању културних феномена из једне религије у другу, из једне мисли у другу. За њу је хришћанство истина онакво какво јесте. Како нас је подсјетио К. С. Луис, у хришћанство се може вјеровати управо зато што садржи најбоље од свих религија које су се појавиле прије њега, зато што је у свакој од њих дата назнака онога што је у пуноћи Христос и хришћанство (Lewis 1955: 128–129). Али то и даље не отклања проблем *транскултуралности* самог хришћанства. Да ли је у питању „освештавање антике“ или „синкретизам“ зависи од оптике са којом *већ* посматрамо хришћанство.

Па ипак, између два транскултурална феномена – хришћанства и гностицизма – неминовно постоји нека разлика. Каква је она? Очигледно суштинска. Суштинска самим тим што је хришћанство преживјело а гностицизам се тек посредно уплитао и уплео у модерну. Суштинска тиме што се међу њима, док јесу постојали једно поред другог у времену, водила огорчена борба. Суштинска, јер је бласфемија једног светиња другог и обратно. Дакле, транскултуралност нам не помаже као *једина* дескрипција. Унутар ње мора бити

² Позна антика се прелила у средњи вијек. Средњем вијеку је пресудио ум обнове, етикетирајући га тако снажно да ни сва касније разумијевања, све апологије нису успјеле да скину етикету мрака са њега. Модерну наслеђује постмодерна. Коју ће она етикету понијети – остаје да се види. Самопоуздање протагониста једне цивилизације ништа не обећава за будућност. Ко је могао Аквинском и Кентербериском показати и доказати да ће величанствене суме и „непобитни“ докази изгубити легитимност пред лицем сљедећег доба?

нешто. То нешто би захтијевало опширну компаративну студију. Али, хајде да овдје проблематизујемо само један аспект – аспект припадања. Припадања свијету, припадања негдје.

Прије него што видимо како се осјећај припадања одразио на текстове гностицизма и хришћанства, потребно је рећи неколико ријечи о духовној клими позне антике у којој су се оба феномена појавила.

Својеврстан парадокс, својеврсна тензија између индивидуе и цјелине, није само модерна појава. Крај полиса и трибалних територија у тадашњем свијету и националне државе у савременом свијету означава почетак сталне трауме: човјек постаје дио Велике Цјелине, Царства (македонског, римског, британског, руског, америчког...) Није недостатак Платона и Аристотела у доба послје експанзије македонског царства само плод „кризе духа“, дефицијенције талента. Нестало је Атине и Спарте. Велика Царства имају велике државнике. Нити у Атини Августа – доста је Перикле! – ни у Риму Платона – доста је Сенека.

Али „декаденција“ хеленизма у хеленизму није се одразила само код великана духа. Феноменологија царства је измијенила осјећај „малог“ човјека. Рах Романа није само облик политичког организовања, него начин живљења. Човјек се уједно осјећа заштићен цјелином, али и под пресијом исте те цјелине која му даје сигурност. Свијет постаје *доступан*, али постаје *исти*. Од Дакије до Британије, од Иберијског полуострва до Грузије – гдје год да одете, чека вас римско војно присуство, римска цивилна власт, обје одане Граду и његовој правној традицији. Обје вам дају сигурност, обје уливају страх. Зато се путује. Релативно је лако. А човјек мора тражити смисао, мора се наћи негдје. Мора наћи свој полис. Метафизички, кад је већ свемоћна Urbs наметнула себе са ове стране трансценденције.

Људи путују. Не само да путују, него развијају читаву метафизику *путовања*. Пут није само метафора, он је читава онтологија. Нико се не осјећа да је *овдје* код куће.

„Страни крај“. Бивствовати у онтолошком копилету

Гностицизам представља религије екстремне раздвојености, полемичке трансценденције. Не само да су „овострано“ и „онострано“ различити, него су супротстављени. Између Бога и свијета није само јаз. Него и проблем. Гностик казује о страности. Свијет је стран Богу, зато је он странац у свијету. Теологија трансценденције формира антропологију трансценденције. Космос стоји у средини, између Бога и човјека. Као декаденција Првог и проблем другог.

Књижевно су интересантни, пикторескни текстови који описују гностичку космогонију. Сам проблем настаје још прије самог свијета, у својеврсном покрету, емоцији унутар, још увијек унутар, „простора“ *иностранисти*, трансценденције, међу још сасвим божанским еманацијама Једног, Свјетлости. Један од још увијек божанских актера бива обузет страхом, тугом, нелагодом, депресијом спрам Првог начела. Долази до покрета. Из те емоције и тог

покрета настаје „нешто“ изван сфере примарне трансценденције. То „нешто“ је управо нешто, неодређено, аморфно. Безлично.

Сенка је осетила да постоји нешто моћније од ње и у њој се пробудила завист, а када је затруднела по сопственој вољи, изненада је изнедрила љубомору. Од тога дана, принцип љубоморе је присутан у свим вечним краљевствима и њиховим световима. Сама љубомора је творевина без духа. Као сенка, живела је у огромној воденој материји. Тада је жуч, која је потекла из сенке, била бачена у део хаоса... материја није напустила хаос, него је била у њему као његов део. Када су се те врати збиле, Пистис се појавила изнад материје хаоса, која је била одбачена као поменути фетус пошто у њој није било духа. Видевши шта је произошло из њене непотпуности, Пистис се узнемирила. И појавио се страшни немир, сјуривши се ка њој у хаос. Она се окренула према њему и дунула му у лице у понору који је испод небеса. (*О пореклу света*, Nag Hamadi 2005: 123)

Још је интересантнија космогонијска опаска *Јеванђеља по Филипу*:

Свет је настао путем престапа. Јер онај који га је створио желео је да га начини неуништивим и бесмртним. Није успео и није остварио (своју) наду. Јер није постојала непорочност света јер непорочности нема код ствари, већ код деце. И ништа неће моћи да прими непорочност уколико не постане дете. Али онај који није у стању да прими, тим више неће бити у стању да даје. (*Јеванђеље по Филипу*, Nag Hamadi 2005: 110)

Страност свијета, доживљај овдашњице као иностранства јесте логична последица овакве космогоније. Свијет је оптужба упућена Богу, а његово постојање – дегенерација божанског. Јер, последице невољног, пасивног зачињања свијета у афектима ниже рангираног Еона (најчешће именованог женским именима, Софија, Ахамот), слиједи читав криминални роман у којем плод њеног престапа сада интенционално кује завјеру против Праначела. Појављује се зли Демидјург, неуспјела копија, недорасли такмац Праначела и творац овог свијета.

Човјеково бивствовање се појављује унутар овог процеса: најчешће конциповано као би-компонентни ентитет састављен од стране Демидјурга, од космичких компоненти. Он треба да буде врхунац Демидјургове субверзије према Праначелу – ипак, Праначело успијева да ситуацију окрене наизврат: било да је у човјековом бићу одувјек била „искра божанствена“, било да му је накнадно саопштена праонтологија празнањем (како иначе у „гностика“?) Човјек остаје заувјек обиљежен дихотомијом бића, заправо: полемиком унутар бића. Па, ипак, оно што у њему ваља, што је аутентично, јесте оно по чему је он *овом свијету стран*. Онолико колико је аутентичан, човјек је странац. „Ти ниси одавде и корен твога бића није овдје“, опомиње мандејски спис вјерника (Jonas 2005: 55).

Штавише, ни то „одавде“ није униформан појам. Како вели Јонас:

Свијет прије означава колективитет него јединство, прије демонску породицу него јединствену индивидуалност. Плуралност такође означава лавиринтски аспект свијета: у свијету душа губи свој пут и лута и гдје год да настоји да побјегне, опет пролази из једног свијета у други. (Jonas 2005: 52)

Гностик путује. Он путује у рођено иностранство, што даље од плуралитета, што даље од мноштвености свијета, од лавиринта који је космос и космоса који је лавиринт душе. Он је, из перспективе свијета апатрид, његово метафизичко поријекло га ни на који начин не упућује на овај свијет, него изван њега. Јер он је:

[...] проузрокован велелепном сплетком, неподвижен, нежељен, у коме је све криво-творено, где је свака ствар и свако биће исход космичке забуне. У том ковитлацу грешака, у том паду и свеопштем бродолому историје, материје и човека, ми на земљи смо помало као бродоломници осуђени на вечну самоћу, заточеници планете, жртве космичке неправде. (Lakarijer 2001: 16)

Планета је наш затвор. Зато унутар ње не вриједи путовати; чему пут унутар затворске ћелије? Туђиновање, основни гностички осјећај, чини свијет свугдје истим. Како даље са истинском емпатијом казује Лакаријер.

Њихова (гностичка) искорењеност није била географска, него планетарна... за њих, иако су они једини то знали, и сви други људи били су у истом положају и читава људска заједница била је у том космичком изгнанству у галактичкој забити где смо бачени у земаљско блато. (Lakarijer 2001: 26)

Тим прије не може да не зачуди Лакаријерова апологија гностичког „космополитизма“, аутентична и парадоксална у свом романтичарском виђењу.

Гностици су то морали осећати утолико снажније што су и сами, у времену у којем су живели, оснивали маргиналне заједнице, туђе, у најужем смислу речи, човечанству туђинаца око себе. Мора бити да им се чинило бесмислено да кажу за себе да су Египћани, Грци, Римљани, Сиријци. Уосталом, није случајно то што су се гностичке заједнице образовале само у оним градовима њихова времена који су имали космополитски карактер. Александрији, Антиохији и Риму. Не може се замислити гностик у Галији или Германији. (Lakarijer 2001: 26)

Каквог космополитизма може бити тамо гдје космос није полис, гдје свијет није дом? Можда је у питању некакав инверзивни космополитизам, а-космо-политизам. Ако је судбина изгнанника свугдје и свагда иста – зашто не би било гностика у Галији или Германији, да ли би лавиринт душе био различит у „метрополи“ и „провицији“? Ријеч је заправо о својеврсној превари, о томе да је космополитизам гностицизма заснован на гносеолошком елитизму и хибридном идентитету суштински супротстављен самој идеји припадања свијету. Космополита је грађанин свијета. Гностик то сигурно није.

Постоји ли ипак нека мисао у чијем средишту стоји метафизички космополитизам?

Ubique terra Domini. „Овдје немамо полиса“

Свугдје је земља Господња. Овај став је европска традиција углавном посуђивала из Лутерових уста. Али реформатор није рекао ништа ново у

односу на његове претходнике у хришћанској мисли. Свијет суштински припада Богу. Јесте да *се нешто догодило са свијетом*. Али он и даље остаје обиљежен прстом Божијим, носи „логосе“, „смилове“ онога који га је створио и који му је дао смисао. У хришћанском доживљају свијета постоји тензија – она основна егзистенцијална тензија која нас дотиче сваки дан, осјећај да смо свиме што јесмо органски уткани у овај свијет, али да овај свијет, бар овакав какав јесте, није наше све. Човјек је за нешто боље.

Већ је Стари Завјет познавао ову двојакост свијета. Свијет је „врло добар“ (Пост. 1), у исто вријеме, он је поприште трагедије – али трагедија није емоција која се из сфере божанског прелила наниже. „Гордост“ јудео-хришћанске демонологије и „жеља за преким обожењем“ антропологије нису емоције. То су метафизичка стања, пориви цијелог бића да буде веће него што јесте, да себе пребаци преко граница створеног постојања. А да бисте уопште могли да пожелите да будете већи од онога који вас је створио и од себе самог – најприје треба да сте *слободни да то учините*. Хришћанска теодикеја не „брани“ Бога од зла у свијету само ради „божанског достојанства“, него ради човјека самог. Човјек је топос у коме започиње трагедија свијета и њега самог. Ипак, Бог не одустаје ни од једног ни од другог.

Али вратимо се сада свијету. Он и послјије пада *припада Богу*. „Господња је земља и све што је на њој, васељена и сви који живе у њој“ (Псалам 23,1). Али свијет и историја – све је послјије пада обиљежено трагедијом. Гностик не може да вјерује у Бога Старог Завјета зато што се уплиће у мучну и крваву историју, пропали и зли свијет. За гностика, како рече Јонас, свијет је пакао. За старозавјетног човјека, свијет је добар, али дефицијентан. Али син Израилев није наиван. Свијет није пакао, али је Шеол у свијету.

Ову двојакост односа према свијету, штавише, двоструку семантику космичког насљеђује и наглашава Нови Завјет. Хришћани „нису од овог свијета“ (Јован 15,19). То би потписао и гностик. Али Христос је дошао, штавише страдао[!] „за живот свијета“ (Јован 6,51 уп. Јован 10,10) – то једном гностичку никако не би било прихватљиво. „Бог толико завоље свијет...“ само по себи би му било скандалозно, и без наставка: „да је и Сина свога Јединородног дао да сваки који вјерује у њега не погине, него да има живот вјечни“ (Јован 3,16).

Не бити од свијета, бити у свијету, дијелити судбину свијета. У овом трећем је разлика. Хришћанин и гностик би се сложили да дихотомија човјековог бића описује одређену метафизичку тензију која заправо представља одраз, понављање метафизичке тензије између трансцендентног и космичког. Али за гностика та тензија је уједно антагонизам. За хришћанина – тензија је простор комуникације, метафизичког јединства које се, на крају, и остварило у личности Богочовјека. Трансцендентни Бог је постао космички човјек да би космички човјек (тима и космос) могао надићи себе и доћи у окриље трансцендентног Бога. Свијет није савршен. Али му је отворена могућност да *постане*. Заправо, то јесте једина нада хришћанске метафизике.

Зато је хришћански космополитизам другачијег карактера. Он је свјестан недостатности космоса, свјестан да у циклусу настајања и нестјајања, који карактерише непреображени свијет, ни хришћанин не може наћи уточиште:

Дакле, изиђимо к Њему (= Христу) изван станишта, поругу његову носећи. Јер овдје немамо постојана града, него тражимо онај који ће доћи. (Јевр. 13,14)

Кавафи је у праву, каже Апостол. Овдје немамо полиса. Како да га имамо, кад је све пролазно, кад он није *постојан*? Град и други град не вриједи тражити. Бар не *овдје*. Интересантно је ово *персонално-метафизичко* читање Старог Завјета од стране Писца Посланице Јеврејима. Јевреји су ишчекивали Нови Град и Месију (уп. Јевр. 11,10). Живљење, чак и оно есхатолошко, подразумеијева централност *личности* Месије који живот утемељује на један *полисни* начин. Хришћанин вјерује да је Исус – дошавши Христос (Месија). Дакле, очекивање *парусије* јесте очекивање *полиса*. Отуда хришћанин може бити апатрид, странац, дошљак из перспективе *овог свијета*, али и њега и овај свијет чека право грађанства у једној метафизици преображеног свијета.

А сад у Христу Исусу, ви који сте некад били далеко, постадoste близу крвљу Христовом. 14. Јер Он је мир наш, који и једне и друге састави у једно и разруши преграду која је растављала, то јест непријатељство, 15. Укинувши тијелом својим закон са његовим заповијестима и прописима, да оба сазда у самоме себи у једнога новог човјека, стварајући мир; 16. И да помири са Богом и једне и друге у једном тијелу крстом, убивши непријатељство на њему. 17. И Он дошавши благовијести мир вама који сте далеко и онима који су близу. 18. Јер кроз Њега имамо и једни и други приступ ка Оцу у једном Духу. 19. Тако, дакле, нисте више странци ни дошљаци, него сте суграђани светих и домаћи Божији. (Ефес. 2, 19)

Отуда, ваљда, није чудо да су се оба ова осјећаја нашла у једном древном спису:

Јер, Хришћани се од осталих људи не разликују ни земљом, ни језиком, ни одевањем. Јер нити живе у својим (посебним) градовима, нити употребљавају неки посебан дијалекат (у говору), нити воде неки посебно означен живот. Њихово учење није пронађено измишљањем људи сваштара (радозналаца) нити су они, као неки други, присталице људске науке. Они живе у јелинским и варварским градовима, како је свакоме пало у део, и у своме одевању и храни и осталом животу следеју месним (локалним) обичајим, али пројављују задивљујуће и заиста чудесно стање живота (и владања) свога. Живе у отацбинама својим, али као пролазници, као грађани учествују у свему, али све подносе као странци. Свака туђина њима је отацбина, а свака отацбина туђина. (Посланица Диогнету 5, 1–5, Јевтић 1999: 415)

Хришћанин је апатрид за „овај свијет“ зато што зна да је овом свијету и њему самом кроз Богочовјека дато *нешто и негдје* боље: дато је да овај свијет постане полис коначног добра. Гностик је странац и апатрид јер вјерује да је њему дат одлазак из овог свијета. Хришћанин вјерује да је коначна судбина човјека у томе да овај космос постане есхатолошки полис. Не само да је јудео-хришћанска мисао *протолошки* космополитска („Господња је земља“). Она је – што је неупоредиво важније – *есхатолошки* космополитска. Њен космополитизам се не састоји у историјском, сумњивом „космополитизму“ Александрије, Антиохије и Рима. У питању је један онтолошки универзализам.

Хришћанином се може подједнако бити и у Галији и у Германији. Свијет је свугдје Господњи и свугдје га чека потреба за преображајем. Свугдје гдје пшеница расте или се може додати, гдје винова лоза расте или се вино може додати – можете бити хришћанином. Јер хришћанин вјерује да је то што он недјелом чини са својом браћом, то окупљање у спомен Господа „докле не дође“ – почетак преображаја свијета у његово коначно али *динамичко* стање, почетак заснивања и јављања оног истинског Полиса. Тај исти свијет – представљен у евхаристијским „елементима“, заступљен човјеком као посредником и микрокосмосом – постаје нешто ново, а Заједница окупљена „на исто мјесто“ – клица Новог Полиса. Евхаристија је космичка и полисна активност. Заједништво најраније Цркве није „религијског“ него животног карактера. Каснија експанзија идеје „града Божијег“ у политичким идејама Истока и Запада суштински је изневјеравала хришћанство зато што је полисни („политички“) карактер „хришћанске Империје“ градила процесом „христијанизације“ већ готових институција. Други приступ – покушај експанзије саме Заједнице као Полиса на цијели Империјум очигледно никада не би успио јер Полис-Црква не би никада могла да одговори на захтјев за историјском ефикасношћу Империје. Евхаристијски је могуће устројити Заједницу свега, али не и војску. Зато, чак и када је наступило вријеме „хришћанских“ полиса, нити су Павлове, нити ријечи писца Посланице Диогнету изгубиле на значењу. Можда су тада добиле још оштрију семантику: није проблем у Римљанима, Хеленима и Варварима. *Овдје* немамо постојана града. Ни међу Ромејима, Србима, Нијемцима или Швеђанима.

Космополитизам данас

Вратимо се сада у наше вријеме. Космополитизам је у свијести модерне појмљен као вриједност по себи. Он више није само вриједност него својеврстан императив. „Глобализација“ свијета (таутологија?) није стање духа, него стање ствари. Па, ипак, с правом се може поставити питање *метафизике* (или њеног одсуства) која стоји иза „космополитизма“ Новог вијека и модерне. Ако је човјек постајао грађанином свијета активношћу (свога) духа, свјесним надилажењем културних, политичких, језичких и иних граница, чему то надилажење ако је свијет унутар кога се све то дешава омеђен својом материјалношћу, ако и човјека и свијет очекује иста судбина утапања у ништавило и (евентуалног) настајања у вјечитом циклусу ништине и бића? Гностичко виђење, макар и било одвећ песимистично и а-космично, бар има квалитет непристајања на диктатуру материјалног, на омеђеност садашњицом. Хришћанство нуди више. Оно не само да нуди протест против стања космоса и осјећај неимања полиса – оно нуди виђење другачијег космоса као новог полиса. Наравно, за то виђење су потребне очи вјере, очи које виде даље и преко смрти.

Дакле: космополита смрти, а-космополита или космополита вјере?

Библиографија

- Jonas 2001: Hans Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston: Beacon Pres.
- Јевтић 1999: Атанасије Јевтић, *Дела апостолских ученика*, Врњачка Бања: Братство Светог Симеона Мироточивог.
- Lakarijer 2001: Žak Lakarijer, *Gnostici*, prev. Milojko Knežević, Šačak: Umetničko društvo Gradac.
- Lewis 1955: C. S. Lewis, „Surprised by Joy“, in: „The Beloved Works of C. S. Lewis“, New York.
- Nag Hamadi 2005: *Biblioteka Nag Hamadi. Jevanđelje po Tomi i ostali gnostički spisi pronađeni kod Nag Hamadija*, prev. Ivanka Andrejević, Beograd: Esotheria.

Darko Đogo

STATELESSNESS OR UNIVERSALISM: GNOSTICISM OR CHRISTIANITY

Summary

In this theological essay the author attempts to problematize the concept of cosmopolitanism in the ancient Gnosticism and Christianity also taking into consideration modernity as a relevant context. Cosmopolitanism of these systems of thought and philosophies of life shows its dependence on their cosmological predispositions which extend to the sense of belonging to and existing in a *polis*. Gnosticism, if acosmic and cosmologically pessimistic, possesses an acosmopolitan character. A Gnostic is a stateless person on the earth. On the other hand, the Christian concept of Theocosmology opens up a possibility of an eschatological cosmopolitanism. Cosmos, as it is now, preserves the duality of God's creation and presence of evil, and this duality extends to the ambivalent Christian attitude towards belonging to a *polis* here and now. However, the belief in the eschatological potential of the world conceives a Christian cosmopolitanism. The question posed by modernity is: Can cosmopolitanism exist without transcendence at all, that is, does cosmopolitanism of the immanent make sense?

Милан РАДУЛОВИЋ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ВЕРСКО НАСЛЕЂЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт: У раду су праћени утицаји и одједи религијских система (хришћанство, јудаизам, ислам) у српској класичној (црквеној и народној) и српској новој књижевности (просветитељство, романтизам, модернизам). Религијски системи су посматрани у културно-историјској перспективи (као садржаји књижевности) и у теолошкој перспективи (као трансисторијски и транскulturни феномени).

Кључне речи: српска књижевност, историја српског народа, српски културни образац, хришћанство, православље, јудаизам, ислам.

Вера је обликотворна снага културе. У основи или у позадини свих досад познатих цивилизација наводи се нека религија. Верске енергије као конститутивни садржаји културе јасно се испољавају и у књижевности. У свакој цивилизацији велика књижевност је, једнако као религија, огледало посебних животних и културних опредељења једног времена, али једновремено она је и сублимација универзалних духовних стремљења човечанства. Другим речима, вера и велика књижевност су и сублимација сушних културотворних енергија у једном историјском периоду, и превазилажење сваког културног обрасца формираног у историји, трансценденција културе као историјског реалитета и афирмација Духа (Логоса, Светлости) – који омогућава само постојање света и подстиче свеколико људско (културно) стварање у њему (у природи), па тако културно стваралаштво постаје човекова базична теургија. Укратко, религија је сама по себи транскulturни и трансисторијски феномен. Она се испољава и дејствује у историји и култури, а уједно је изван историје и изнад сваке и свих култура јер је окренута ка Вечности-есхатону, времену које долази, а не ка времену које пролази (односно ка историји у којој настају, смењују се и нестају одређени

културни обрасци). Хришћанска теолошка мисао сваку појединачну културу остварену у историји сагледава из перспективе транскултурног односно надкултурног, космичког духовног простора, из есхатона а не из историјског времена. „Есхатолошка усмереност не дозвољава хришћанину да свој живот у потпуности поистовети са светом културе, јер овде немамо постојана града него тражимо онај који ће доћи. Хришћанин може да живи и ради у овоме свету, али земаљска делатност не сме да га обузме у потпуности. Црква подсећа културне посленике на то да је њихово послање да одгајају људске душе, међу њима и своју сопствену, обнављајући грехом унакажени лик Божји у њима.“ (*Основи социјалне концепције Руске Православне Цркве*, 181)

У српској књижевности успостављени су динамични односи између вере као израза човечне онтолошке ситуације у космосу, на једној страни, и конкретне културе у којој се догађа човекова егзистенција у историји, на другој. У историјској хоризонтални српског народа, у оквиру посебних културних образаца који су се кроз историју изграђивали и смењивали, међусобно се сусрећу, преплићу, сударају и искључују разнородна верска учења. На духовној вертикали коју у српској књижевности подиже православна вера, та разнородна верска учења еманирају сопствену изворност и посебност, а не стапају се у неку хибридни религију нити се утапају у засебну естетску стварност.

У овом раду биће скицирани међусобни односи различитих религијских система уграђених у српску књижевност.

Православље. Православна варијанта хришћанског учења је основна и најјача животворна енергија која гради српску државотворну свест, обликује егзистенцијалну и културну самосвест народа, утемељује самобитност српске нације и самосвојност српског културног обрасца. Природно је онда што та енергија, у различитим видовима и манифестацијама, струји кроз српску књижевност, од њених почетака до данас.

Прва српска писана књижевност сва је била у знаку и у служби хришћанске вере. На почетку српске писмености и књижевности стоје преводи основних хришћанских дела – Светог Писма, богослужбених књига, касније и дела Светих Отаца. Кад се у 12. веку, у окриљу византијског културног хоризонта, почела да ствара оригинална, самосвојна српска књижевност, она је остала верна својим почецима односно традицији преводне верске књижевности која се у Србији развијала већ два века. Житија, службе Светима, молитве, верске проповеди-омилије, као основни жанрови Црквене књижевности, од 12. века писани су не више једино на грчком него и на српскословенском језику. Та дела су била у служби ширења и снажења православне хришћанске вере, а не у служби аутохтоне уметничке духовности. Схватање да књижевност има неку значајнију улогу и неки дубљи смисао од саме уметности, наслеђено из Црквене културе, уграђено је потом у српску књижевну традицију од њених почетака до данас. Овакво схватање односа између

православне вере, на једној страни, и уметности, на другој страни, тј. схватање да уметност није самосмислена него је у служби неких битнијих реалитета и вредности (Бог, егзистенција, народ, историја) провлачи се као тешко уочљива нит кроз целокупну српску књижевност, обезбеђујући тој књижевности духовни континуитет, који се одржава и поред очигледних дисконтинуитета у њеном развоју, односно упркос драматичним раскидима нове књижевности са Црквеном.

Овде ће укратко бити изложено какав је однос православна варијанта хришћанског учења у српској књижевности успоставила према другим религијским концепцијама и другим културним обрасцима.

Католицизам. Раскол који је у хришћанској Цркви започет два века пре настанка српске оригиналне књижевности, готово да није видљив и дејствен у житијима српским светитељима. Оснивач самосталне и јаке српске државе Стефан Немања крштен је и у Православној и у Католичкој цркви, а први српски краљ из светородне лозе Немањића, Стефан Првовенчани, крунисан је од папе а потом, залагањем Светог Саве, и од цариградског патријарха. Овим чињеницама писци житија не придају судбоносан значај нити их драматизују. Једноставно их констатују као садржаје живљења Светитеља у одређеном историјском времену. Опредељење за Источну цркву писци житија не уписују у заслуге и врлине које њихове јунаке чине светима; та опредељења нису представљена ни као дубља животна искушења кроз која пролази сваки светитељ у овоземаљској егзистенцији. Укратко, иако се Српска Црква определила за Источно хришћанство, у житијима првих српских светитеља готово да и нема никаквог полемичког и порицајућег односа према Западној цркви. Источну цркву српски црквени писци доживљавају као васељенску, католичанску, потпуну, истиниту и једину. У житијима немамо, дакле, јаче изражене свести о томе да је Црква подељена, да је Западна црква конкуренција Источној или да је угрожава. Ево, на пример, како Стефан Првовенчани описује рођење и крштења Стефана Немање:

И вољом Божјом и пречисте њихове Матере роди и ово свето дете, које ће Божјим промислом бити сакупилац пропалих земаља отачаства његова, пастир и учитељ па, штавише, и обновитељ онога што је било пропало, у месту по имену Рибница. А како су у земљи тој (и) латински јереји, то се по вољи Божјој удостоји да у храму том прими (и) латинско крштење. А кад се вратио отац његов у столно место, опет се удостоји да прими друго крштење из руку светитеља и архијереја усред српске земље, у храму светих и свеславних и врховних апостола Петра и Павла, идући за владиком својим пастиром Христом, као што Свето Писмо каже: Сисао си млеко из обеју дојки, тј. извршилац је Старога и Новога Завета...

У Доментијановом житију Светог Саве налазимо сведочење о томе да Света Тројица мири и повезује не само две цркве него и међусобно сукобљене народе који припадају тим црквама. Описујући историјске и патриотске подвиге Светог Саве у свом времену Доментијан приповеда како је Сава одвратио угарског краља од припремљеног напада на Србију. Одвратио га је

једино кратком проповеди о Светој Тројици, дискретним и благим позивом да се руководи љубављу и миром који човечанству открива Син Божији, а не историјским, државним и материјалним интересима свог народа или сопственом владарском сујетом и славољубљем. Примивши ту поуку, угарски краљ није прешао у православље, али јесте постао истински хришћанин, па је одустао од непријатељског става и плана према православнима.

Српским писцима 13. и 14. века, Света, саборна, апостолска црква је основни и непромењив духовни хоризонт у којем се одвијају историјски и патриотски напори српских владара и светитеља. Такво осећање Цркве као истинитог простора у којем се одвија овоземаљска егзистенција човека и народа превладава сваку могућну искључивост, противстављеност и непомирљивост Источне и Западне цркве. Једини противник Цркве у сведочењима српских писаца јесу дисидентски покрети и јеретичка учења унутар саме Цркве. У житијима Светог Симеона (Стефана Немање) и Светог краља Стефана Дечанског придаје се велики значај и у знатне заслуге убрајају се њихова одлучна борба против богумилске јереси (Немања) и богонадахнуто разобличавање Варлаамовог учења (Стефан Дечански). Овако Стефан Првовенчани описује Немањин правдољубиво борбени однос према богумилској јереси:

А Свети, изведав ову пред сабор свој, сабран противу те лукаве јереси, изобличи кривоверје њихово, и саветова се са светитељем својим Јефтимијем и са часним чрнцима, и са велможама својим, и, нимало не задоцнев, посла на њих војску, наоружану од славних својих, говорећи: Ревнујући поревновах за Господом Богом сведржиоцем. Као некада пророк Илија, који је устао на бестидне јереје, и он изобличи безбоштво њихово, и једне попали, друге разним казнама казни, треће прогна из државе своје а домове њихове, и све имање сакупив, разда прокаженим и убогим. Учителу и начелнику њихову језик уреза у грлу његову, што не исповеда Христа, сина Божјег.

У византијској цивилизацији, којој припада и немањинска Србија, превладава схватање да држава мора да штити праву, а не сваку веру; штавише, ако кривоверје угрожава праву веру, држава је дужна да га искорени јер она поседује моћ коју Црква нема и не жели да има. Схватање да у једној држави може да постоји само једна права вера, да је држава дужна да ту веру чува, јер је, у ствари, држава у служби вере а не вера у служби реалних социјалних и политичких интереса државе – овакво схватање изгледа страно модерној култури, али оно је дубоко укорено у старије слојеве хришћанске традиције, па утолико представља заједничко наслеђе свих хришћанских култура и држава. У раном хришћанству, па и касније, кроз целу његову историју, борба против јеретичких учења односно кривотворења праве вере у самом хришћанском културном кругу, била је претежнија од борбе против других религија. Ево, на пример, како Свети краљ Стефан Дечански даје теолошко тумачење дилема пред којим се налази византијски цар суочен са Ваарламовим учењем и како једноставно разрешева све цареве недоумице о томе да ли ради мира у држави треба да се помири и са погрешним верским учењем које има знатан број присталица међу грађанима, или је дужан да кривоверје искорени. Наводимо овде одломак из Житија зато што

је у њему изложено изворно теолошко схватање верске слободе, које се знатно разликује од просветитељских и рационалистичких схватања.

И Стефан рече: Јављено је (у Св. Писму), о цару, када пастир превиђа улаз вучји у стадо, и не одгони овога, такав је и овај звер (Варлаам), макар да носи име и пастира. Јер не прибављају имена поштовања делима, но дела прослављају имена. А онај који може да оставља злославне и да их не одгони, сматра се од оних који добро мисле да је злославан. Није праведно ни подобно, о најсветлији међу царевима, да ти који си одликован царским престоном и који си постављен од Христа да будеш пастир толиком стаду, да држиш његове непријатеље у граду; но треба да их одгониш као вукове који упропашћују душе, и да појеш са Давидом: Омрзнух, Господе, оне који те мрзе и растопих се због твојих непријатеља, савршеном мржњом омрзох их и постадоше ми непријатељи. Немој ове никако остављати у пределима Богом дароване ти области. Ако ово учиниш, умирићеш црквене раздоре и дароваћеш православнима дубоки мир, увеличаћеш скиптар царства и бићеш истинити цар истинитим хришћанима, а као истинити пастир примићеш награду од општега Владике, непролазно тамошњег царства... Када је ово чуо самодржац (цар), задивно се речитом разуму мужа... И одмах заповеди да му доведу Ваарлама свезана, и да се изагнају његови једномишљеници из града, и да их не примају градови и села његове државе.

Као у српској црквеној књижевности 13. и 14. века, тако ни у народним епским песмама које опевају тај период није јаче изражена свест о противстављености Православне и Римокатоличке цркве. У свести народног певача разлике између аутохтоног православног света и модерног Западног света су превасходно цивилизацијске, културолошке и етичке, а не верске. Западни свет у народној свести оличавају Латини. Народни певач ништа не казује о њиховој вери, али казује о њиховим обичајима и понашању према православнима. У култури свакодневице Латини су склони неговању привида, показивању материјалне моћи и раскоши, измишљању празних игара и нових забава које нису ни у духу црквених ни у духу патријархалних обичаја, а у понашању су непоуздани, лицемерни, склони превари јер имају мањак витешке вере у задату реч, мањак поштовања друге људске личности а вишак жудње за остваривањем сопствених циљева и интереса, без много обзирања ка другима и друкчијима. Овакве представе налазимо, на пример, у великој епској песми „Женидба Душанова“, као и у песмама „Милош у Латинима“, „Женидба Ђурђа Смедеревца“ и у још покојој.

Сажет а свеобухватан приказ цивилизацијских разлика између српске хришћанско-патријархалне културе и модерне западњачке, латинске цивилизације песнички је најтемељније уобличио Његош у *Горском вијенцу*. Иако су у овом делу и једни и други обичаји и схватања приказани у ведром, делимично и хуморном тону, а не једино у патетичној и драматичној атмосфери, у том сучељавању два културна модела ипак у први план избијају међусобне дубоке и непомирљиве разлике. Но, то нису разлике између римокатоличке и православне варијанте хришћанства, већ управо разлике између два схватања живота и два различита социјална устројства, односно између два културна обрасца. Вративши се из Млетака, војвода Драшко казује

црногорским главарима шта је тамо видео и какво је опште људско и културно стање у тамошњој републици. Војвода Драшко Млетке гледа из перспективе и у хоризонту патријархалне демократске културе у чијим је темељима хришћански морал као незамењив садржај човечног духовног аристократизма. У тој култури нема великих разлика у материјалном статусу људи, па самим тим ни класа; у тој култури свако се види као личност, брат у Богу, укратко поштује се човек и његово првородно, Богом подарено достојанство. Стога је Драшко саблажњен људима који „од богатства бјеху полуђели/ ђетињаху исто као бебе“. На другој страни су људи који „мучаху се, да им очи прсну/ да одеру кору леба суха“; да би се прехранили и преживели, раде не само тешке него и смешне и понижавајуће послове: „не боје се чести ни поштењу“. Куће су у Млетака споља „на свијет дивота“, али су унутра мрачне и загушљиве. Осим хлеба, другу храну Драшко осећа као „некакве преслачке“; чудна му је и дужина обеда: „по три уре лижи докле ручај“. На улицама је свагда граја и шаренило као на карневалима; али ту нико никога не познаје, не сачекује и не поздравља, док у Црној Гори човек неће проћи мимо човека без поздрава, упознавања и људског разговора. Више но ове појавне, спољне разлике између два културна модела, Драшка и Црногорце који слушају његов извештај саблажњава статус човека у том богатом друштву. Судови су им „да те Бог сачува./ мало бољи него у Турчина“. Ако је осуђен на присилан рад, човек је сужањ који напољу живи као животиња, без икакве заштите од природних непогода; ако је у тамници, живи у тамним јамама: „човјек пашче ту свезат не шћаше, а камоли чојка несретњега“. Неволника, „чојка несретњега“, ту нико јавно не сме сажалевати („не смије се овде право зборит“). У том царству материјалног богатства, привидне и лажљиве углађености свако се свакога боји, свако свакога држи „за тајнога жбира и шпијуна“, свако свакога пред судом опањкава, свако се своје сени боји јер су људи „међу собом вјеру изгубили“. У култури из које Драшко говори људи се, напротив, држе једино вером: вером у Бога, у човека, у себе, у част и поштење, у искрену, отворену и истиниту реч. Таква реч у Млецима нема никакву вредност. Драшка је лепо примио принцип, распитао се о Црногорцима, похвалио их, о Бошњацима и Арбанасима изрекао предрасуду да су људоджери који једу заробљене Црногорце (што Драшка силно изненади и зачуди: „Ђе изјести, ако Бога знадеш/ ка човјек изјести човјека“), обећао помоћ Црногорцима („обећа ми и што му не искаха!“), али није држао до своје речи и датог обећања („Кад послијед, све оно излиња./ ка да ништа ни зборено није./ И посад му не бих вјеровао/ млијеко је да рече бијело“). Иако се чуде, саблажњавају и смеју пред призорима које им својим казивањем дочарава војвода Драшко, Црногорци ни на који начин у тим призорима не виде католички верски образац него само искривљење сваке вере и човечности. И управо то је оно што војводу Драшка доводи до тврдог уверења „да су Божју грдно преступили/ и да ће им царство погинути, и бољима у руке уљести“.

У 18. и 19. веку у српској теолошкој литератури заоштрене су догматске полемике и расправе са католичким учењима, односно са претензијама Ватикана да разлике међу црквама превазиђе тако што ће Православну цркву увести у

унију са Римом. У белетристици ови теолошки спорови немају, међутим, дубљи стваралачки одјек. Српски писци тога доба, попут народног певача, не тематизују догматске и историјске противстављености православне и католичке вере него различности два света виде превасходно на цивилизацијском, културолошком, као и на националном и историјском плану. Црквени кругови осећају да жудњу Срба да се интегришу у модерну средњеевропску културу Римокатоличка црква може да искористи да им понуди или наметне унију са Ватиканом, а прихватањем уније Срби ваља да забораве своје историјске тежње за обновом самосталне националне државе. Због тога православни црквени кругови цивилизаторске тежње својих верника, тежње малобројног грађанског staleжа да се интегрише у аустријски политички и културни систем, доживљавају не само као промену и издају православне верске традиције него и као одустајање од аутентичних и легитимних историјских циљева српског народа. Али, као што рекосмо, овакви идејни ставови исказани су више у српској теолошкој и политичкој публицистици него у белетристици, у којој су, пак, видљива настојања да се српска народност афирмише у духу сентименталистичких и романтичких схватања историје и нације каква су негована у средњеевропској култури.

У српској књижевности 19. века верске традиције дејствене су у поетици реализма, али нису у првом плану, нити је пак у њима православна вера конфронтрана са католичким и протестантским духовним стремљењима. Православни и патријархално-фолклорни реализам 19. века дочаравају различне вере као живописне, каткад егзотичне, понекад идиличне, вазда живописне обичаје. У овом погледу карактеристично је дело Симе Матавуља, чији ликови припадају и православном и католичком верском кругу, и који из исте моралне и духовне позиције види и једне и друге, са једнаким симпатијима и са исте дистанце успостављене доброћудним и топлим хумором. Додуше, у неким причама из Далмације Матавуљ је приказао како православни човек неодустајно, једноставно, природно и животно брани своју веру у доминантном и агресивном католичком окружењу („Пилипенда“).

Више но у другим хришћанским конфесијама, српски православни писци опасност по своју веру осећају у модерним идеологијама, односно у утопијским социјалним програмима које доносе сами школовани православци, а у које почиње да верује и народ. „Школска икона“ Лазе Лазаревића казује управо о томе, о драматичном сучељавању традиционалног православља са утопијским социјалним и културним идеологијама.

Протестантизам. Српска нова књижевност у потпуности је асимиловала протестантско верско учење. Протестантско, реформисано хришћанство је она духовна енергија која од 18. века до данас пресудно утиче на конституисање новог политичко-економског система и модерног културног хоризонта. Укратко ћемо елаборирати ову хипотезу без напора да је докажемо јер се она чини саморазумљивом.

Протестантска духовност продирала је у српску патријархално-хришћанску културу посредством рационалистичких и просветитељских

идеологија. Доситеј Обрадовић и његови следбеници играли су кључну улогу у изградњи новог културног обрасца у српском народу. Тај образац је заснован на вери у човека, у природу, у прогрес, у здрав разум. Бог је присутан једнако у природи колико и у сопственом Откровењу... Човек је схваћен као слободна, социјализована и еманципована индивидуа, а не више као духовна личност која општи са Богом, са предањем, са Истином. Истину сада открива сам човек. Он има право да у складу са својим природним разумом слободно и самостално тумачи и Реч Божију исказану у Светом Писму. Истина није једна него их има онолико колико има људи, дакле она није Апсолут него је посве лична и релативна... Човек може сопственим природним снагама покренути бескрајан научни и технички прогрес на чијем крају стоји земљски рај оличен у савршеном, праведном и функционалном друштву. Радом, стварањем и стицањем материјалних добара човек у ствари слави Бога и узноси му молитве које Он најпуније прима... Сваког дана сопственим трудом и добром вољом треба учинити неко добро ближњем, а не само себи и Богу... Традиција, Црквено предање и народни обичаји одбачени су у просветитељству као празноверице... Ова поједностављена начела протестантске етике посредством просветитељства и рационализма постала су руководна начела у изградњи нових држава и уређивању модерних друштава; постала су основа не само европске него модерне светске цивилизације, уграђена су у државни оквир и друштвени хоризонт у којем живи модерни човек. Наравно, ова начела су владајућа и у српској новој историји, од 18. века до данас.

Протестантска схватања су прожела и српску нову књижевност. У српској патријархално-хришћанској култури књижевност је била надахнута мистиком, била је израз епифаније, служила је мистичком искуству, била је и сама форма религиозног спознања и религиозног доживљавања егзистенције. У новој књижевности религију и мистику замењују естетицизам, интелектуализам, психологизам, историцизам, морализам, патриотизам, хуманизам... Антропоцентрични уместо христоцентричног хуманизма; свест о историји и вера у историјски прогрес уместо вере у Вечност; жудња да се створи могућно савршено друштво на Земљи и да се изобличе несавршености реалних друштвених односа наместо вере у Царство Небесно; посматрање човековог унутрашњег света у психолошкој и етичкој а не у онтолошкој перспективи – то је координатни систем у којем се развија нова књижевност, од просветитељства до данас. Сам тај координатни систем васпоставља књижевност као аутономну стварност, одвојену од непосредне егзистенције и од потенцијалне Богом назначене трансценденције.

У 20. веку модернисти (у поезији можда више но у прози) покушавају да врате књижевност њеним мистичким изворима, али ти покушаји су више *носталгија за мистиком* него истинска епифанија, односно аутохтоно мистичко искуство. Стога су и уметници и књижевни мислиоци у том веку саму књижевност покушали да представе као аутохтону форму духовног искуства, као оно духовно искуство које је прирођено човековој природи у свим временима и просторима и које је само по себи једна неупитна, ако не и

највиша истина. Да ли се оваквим схватањима кривотвори Истина и Смисао? Може ли књижевност у нововековној цивилизацији изићи из стања у коме симулира Истину и Смисао, а да при томе не уђе у стање самодеструкције, као у постмодернизму, но да се прикључи на изворе аутентичног религијског и мистичног искуства? За сада то изгледа немогућним. Наиме, у црквеној култури књижевност је тек једна од садржина религијозне свести и религијозних обреда; она је средство којим религија саопштава коначну Истину. У модерној култури, пак, од ренесансе до данас, религија није шира и свеобухватнија од књижевности, нити је пак највиши садржај књижевности, него један од више могућних садржаја, али не и обавезан. У модерној култури књижевност не жуди за коначном Истином него за естетском хармонизацијом мноштва релативних истина. Ипак, и у модерној цивилизацији – коју граде превасходно енергије природног разума и инстинката, а мање енергије интуиције, душе и духа, и у којој је време човечне егзистенције сужено на људску историју и земаљско трајање, а простор бивствовања ограничен на конкретно друштво и одређену културну формацију у којој човек живи – уметност и у њеном окриљу књижевност још увек је у дослуху са космичким временом и космичким простором, са Духом као космотворном енергијом и исходиштем свеколиког бивства. Укратко, иако покушава да буде самосмислена и самотворна, независна од религије, уметност и у модерној цивилизацији свој егзистенцијални дигнитет и духовни идентитет црпе управо из оне сфере коју покушава да потисне и замени – из вере. То је тако зато што је вера најпунују сублимација духовних основа егзистенције и што самим тим представља темељ сваке културе. “Култура почиње тамо где *духовни садржај трага за својом правом и савршеном формом.*” (Иљин 2014: 19) „Праву и савршену форму” духовних димензија и духовних садржаја људске егзистенције за Иљина представља православна вера. Уметност је, сматра он, такође форма дубинске духовности егзистенције, и она такође тежи да буде савршена. Ако у уметности нема жудње за савршенством, она је онда патворена а не аутенична форма духовног искуства. Да ли се та жудња осећа у модерној уметности; да ли и модерна уметност у секуларној цивилизацији настаје из жудње за савршенством, као што је настајала религијозна уметност у окриљу класичне хришћанске цивилизације?

Јудаизам. Као најстарији монотеистички верски образац, јудаизам је у српској књижевности присутан превасходно кроз неке мотиве из Старог Завета. Мотиви и дух Старог Завета дискретно прожимају црквену књижевност; иако посредно, у народној књижевности ти мотиви су снажна обликотворна и семантичка енергија; старозаветна духовност трансферисана је и у дела модерне литературе.

Живећи са Србима готово пола миленијума Јевреји су у својој заједници чували сопствени језик, обичаје и стару усмену књижевност, али нису писали нова дела на свом језику и у духу своје верске и народне традиције. Додуше, Исак Самоковлија је писао приче о животу сарајевских Јевреја, али

у духу фолклорног и регионалног реализма као општеприхваћеног и снажног поетичког система у српској књижевности 19. и 20. века, а не у духу јеврејске верске и народне традиције. Писци јеврејског порекла углавном су у књижевности дејствовали као „Срби Мојсијевог Закона“, односно прихватили су поетичке парадигме које су биле тренутно актуалне у српској и европској литератури. Станислав Винавер, на пример, био је не само следбеник него и првосвештеник српског експресионизма; Оскар Давичо је био истакнут и креативан учесник у надреалистичком покрету између два светска рата, као и оригиналан заступник неомодернистичке поетике у другој половини 20. века (о овоме видети: Палавестра 1998).

Ислам. Осим православног и општег хришћанског верског обрасца, у српској књижевности је најснажније исламско верско наслеђе.

У српској црквеној књижевности немањићског доба о исламу, логично, нема никаквог говора. У посткосовском периоду, у хроникама и летописима које су писали монаси, ислам је представљен као искушење хришћанске егзистенције и духовности, као агресивна и непријатељска вера према којој се заузима осуђујући, одбрамбени или игнорантски став; од такве антихришћанске вере ваља се чувати и што више удаљити, а никако је не ваља упознати јер је то опасно не само по духовну самобитност него и по физичку егзистенцију човека хришћанина.

У народној епској поезији ислам односно исламски обичаји и схватања, турски менталитет и насилничка владавина, представљају засебан тематски круг. У односу према исламском верском обрасцу, оличеном у Турцима, ре-активирана је митолошка културна подсвест српског народа: Турци често у песми губе било која антрополошка својства, а добијају особине злих и моћних митолошких бића која човек мора да савладава мудрошћу, лукавством и јунаштвом. У овом контексту, врло је занимљива напомена Вука Караџића уз митолошку епску песму „Секула се у змију претворио“, тачније уз песму „Опет то, али друкчије“. У првој верзији главни јунак је историјска личност Сибињанин Јанко, хришћански војсковођа против Турака. Поред њега у другој верзији у песму је уведен српски деспот Ђурађ Бранковић; управо он одлучујуће утиче на расплет догађаја, односно он бира између змије, у коју се претворио Бановић Секула да би ухватио турског цара и донео га Јанку у ропство, и сокола, у којег је претворен турски цар и који је ухваћен и доведен у ропство од летеће змије. Иако зна да је хришћански јунак претворен у змију, а турски цар у сокола, Ђурађ саветује Сибињанин Јанка да устрељи змију, а не сокола, односно Турчина. („Ал говори бан-деспоте Ђуро:/ Зар не знадеш, од Сибиња Јанко,/ Да ми јесмо гњезда соколова,/ А Турци су гњезда гујињега?/ Удри гују, не удри сокола.“) Вук је уз песму дао следећу напомену:

Приповиједају (као што се и пјева), да је бан-деспот Ђуро (Ђурађ Смедеревац) прије тога питао Јанка: „Да ти да Бог, Сибињска војводио!/ Да добијеш цара на Косову/ Каку б нама вјеру оставио?“ А он одговорно, да ће им оставити лијепу Мацарску вјеру: да граде мисе и да вјерују Рим-папу. Онда бан-деспот Ђуро пошаље посланике Турскоме цару,

те га запита, како ће им он вјеру оставити, ако разбије Мацаре; а Турски цар одговори: „Начинићу цркву и цамију,/ Обадвије једну поред друге:/ Ко ће клањат нек ид у цамију,/ Ко ће с крстит, нек иде у цркву.“ И за то веле да је бан-деспот Ђуро преварио Јанка.

Али песму у којој се овако казује Вук у народу није нашао ни целу ни у комадима; остало је само сећање да се некад и тако певало. Уопште, осим песме „Ђурђева Јерина“ – у којој Јерина не слуша савет унука Максима да кћерку даде за угарског или московског краља, дакле за хришћанина који ће поштовати српску државну самосталност, него је даје за Турчина који од Срба узима „земљу и градове“ – у народној епској поезији нема песама у којима су Срби у дилеми да ли да се приклоне католицизму или да потпадну под турску власт и исламску културу, кад већ не могу да сачувају самосталност; уместо те дилеме, прихваћено је Лазарево опредељење између царства земаљског и Царства Небеског као пуна историјска истина и као највиши, есхатолошки смисао српске егзистенције у историји. И у стиховима које је Вук навео у напомени, као делове заборављене и изгубљене песме, српски деспот се опредељује да сачува веру а не државу, односно да прихвати ону туђинску власт која му јемчи очување вере, а не ону која му нуди очување државе по цену да се одрекне вере. У народној свести, православна вера, као извор и уточиште унутрашње, духовне слободе, важнија је од државе као заштитника спољашње самосталности; за потврђивање и очување националне самобитности неопходнија је вера него самостална држава; држава народу и вреди само онда и онолико кад је и колико је утемељена у хришћанским духовним вредностима, онда кад чува веру.

У касном романтизму и фолклорном реализму у српској књижевности исламска цивилизација има другачији вредносни статус но у народној и црквеној књижевности. У позном романтизму српски писци тематизују Исток, под којим се подразумева углавном исламска култура. Српски писци у Војводини (Јован Јовановић Змај, Јаков Игњатовић, Лаза Костић, Ђура Јакшић) успоставили су посредан однос са Оријентом преко немачке књижевности, у којој је у епоси романтизма оживело интересовање за источњачке културе и за мотиве и форме из оријенталних књижевности. Писци у Србији имали су, пак, непосредан додир са исламском културом коју су на Балкан донели Турци. Хришћански и исламски културни образац међусобно су се сударали, искључивали, игнорисали, али и коегзистирали и преплитали се.

„Она [исламска култура] убрзо је престала да буде култура освајача и до те мере се придружила аутохтоним токовима, да на подручју Србије, а и у другим крајевима, долази током историје и до симбиотских култура, нарочито у градовима који су дуже остали под турском влашћу (Ниш, Врање)“, констатује Иван Шоп у важној књижевно-културолошкој студији *Исток у српској књижевности* (Шоп 1982: 21). Тај симбиотички културни образац представља специфичну културну традицију у српској књижевности, традицију која настаје у окриљу исламске цивилизације а коју негују не само Турци и домаће исламизовано становништво него делимично и покорени православни народ. И не само у књижевности, но и у другим формама културе осећао се дух исламске цивилизације:

Оријентални дух осећао се у сваком погледу: у језику, у фолклору, у грађевинарству, у веровањима и празноверицама, у начину живота... Вишевековна историја српског народа била је повезана са Истоком, те је источњачки утицај био неминован у легендама и предањима, у шалама и досеткама. Једном речју, оријенталним утицајем, источњаштвом, примљеним преко посредника – Турака, била је прожета свака делатност и активност. Живот једног Србина тога времена, без обзира коме сталежу и класној структури припадао, одвијао се по једном устаљеном реду који се није много разликовао од источњачких адета. Од музике па чак до, на пример, одевања и кулинарства, није се могла негирати близина Оријента, нити се могао избећи изванредан оријентални дух и стил. (Шоп 1982: 25)

Дакле, упоредо са хришћанско-патријархалним културним обрасцем, који је најделотворнији и најбитнији у српској народној историји, у српском народу био се укоренио и један хибридан, симбиотички културни образац, настао преплитањима исламске и хришћанске вере у патријархалној култури. „А однос према Оријенту једна је од одлика којима се изражава самосвојност бића српске књижевности, њена аутономија у односу на токове европске књижевности.“ (Шоп 1982) Али сам тај хибридни модел није у основи био изворно верски него световњачки, секуларизован. У њему су се исказале тежње грађанске и патријархално-секуларне културе, у којој су извитоперена како изворна хришћанска тако и исламска верска учења, односно прилагођена су реалном и практичном животу под туђинском влашћу, па су утолико витализована, али су остала без верског и културног идеализма, лишена јаче духовне и верске енергије у себи која би им омогућила да се трансферишу у модерну културу. Класична патријархално-хришћанска српска култура, напротив, носила је и сачувала у себи потенцијал да се модернизује.

Хибридна, секуларна патријархална култура била је антимодерна и антиевропска, те се у новом добу практично угасила и остала само као сећање на романтичарски бунт против историјског тока који је изнедрио модерну духовност. Управо у том хибридном културном обрасцу, који се гасио на историјском хоризонту, неки српски романтичари су тражили духовно уточиште. Један духовни свет у нестајању понеки романтичари доживљавају као стари, патријархални, народно-аристократски, уређен, топао егзистенцијални простор, који је сада угрожен од нових обичаја, нових друштвених форми, новог морала и друкчијег стила живљења. У романтичкој носталгији за старим добрим временима васкрснула је и исламска култура, у новом, идеализованом виду.

Јован Илић је „бард источњаштва“ у српској књижевности; његова културна идеологија нашла је одјека у делима његових синова Драгутина и Војислава, као и у приповеткама Бранислава Нушића *Рамазанске вечери*. И писци који развијају поетику фолклорног реализма препознају муслиманску заједницу као егзотичну средину, али и као уточиште старог морала, чисте, наивне душевности и као оазу у којој се чува исламска животна философија у времену када и у српском народу примат преузима доминантна модерна европска култура, као нов културни образац који потискује патријархалну културу и који, чини се, нема слуха ни за ислам ни за изворну хришћанску верску традицију. Иако не припадају том хибридном културном моделу него

традиционалном православно-патријархалном као и модерном културном обрасцу у настајању, Светозар Ђоровић, Стеван Сремац, Борисав Станковић и неки други реалисти и рани модернисти осећају ислам као добру народну веру својих сународника, пишу са симпатијама и духовном емпатијом о тој вери и њеним припадницима, саосећају са достојанственим, трагичним и узалудним напорима припадника те културе да сачувају своју философију живота и да се игнорантско-стоички држе пред снажним продором европског културног обрасца у бившу исламску цивилизацију. Симбиотска, хибридна исламско-хришћанска култура негована је углавном по варошима, док је у планинским областима све време турске владавине чувана и брањена изворна српска хришћанско-патријархална култура. И сами исламизовани Срби сачували су неке старе обичаје, животну логику и општи дух српске патријархалне културе.

У новом добу писци муслимани прилагођавали су своје верско наслеђе српским и европским културним и књижевним обрасцима. Но, и поред свих тих трансформација исламске духовности у српско-хришћанском и европском културном хоризонту, исламска духовност је сачувала своју специфичност и препознатљивост у српској народној и уметничкој књижевности (видети: Тутњевић 2004).

Религијски хибриди. У српској модерној књижевности у 20. веку, посебно у другој половини тог столећа, изворне верске традиције (хришћанска, јеврејска и исламска) немају онај значај и улогу какву су имале у српској класичној књижевности (црквеној и народној), па ни у књижевности 19. века. Изворна традиционална религијска учења у модерној књижевности су естетизована, рационализована и релативизована. Пошто су међусобно измешане и уједначене, верске традиције су прерасле или су деградиране у религијске хибриде који немају пресудну улогу у конституисању облика и заснивању смисла књижевног дела. Укратко, верска учења и религијски доживљаји немају у модерној књижевности статус истинитог и свеобухватног духовног хоризонта у којем се рађа и живи култура и у њеном крилу уметност. Наместо вере, као универзалне и двородне човечне духовности, у модерној књижевности историја и култура су постављене као најшири координантни систем у којем се одвија реална човечна егзистенција. У готово свим делима модерне књижевности изворну веру је истиснула еклектична, секуларизована, рационализована и естетизована хибридна религија. Илустрације ради, овде ћемо приказати како су религијски хибриди уткани и уграђени у два знаменита српска романа: Андрићев *На Дрини ћуприја* и Павићев *Хазарски речник*.

На Дрини ћуприја. Сложен, драматичан, дубински доживљај историјске сучељености и антагонистичне преплетености хришћанске и исламске културе на Балкану исказан је у овом делу Ива Андрића.

Народни живот, историја и народна култура у којима је Андрић открио непресушно врело уметничке инспирације пресудно су обележени сусретом

источњачке исламске са западњачком хришћанском вером и културом. Сусретање два цивилизацијска обрасца, две философије живота, оне кристалисане у исламу и оне у хришћанству, показује се и као сукобљавање два света, и као њихово прожимање, и као међусобно огледање и самоспознавање. У Андрићевом делу налазимо све ове могуће ситуације и исходе који се јављају у сусрету два различна животна и културна обрасца. Због тога се о Андрићу говори као о писцу између Истока и Запада. Прецизније би можда било казати да је он писац и Истока и Запада, а најтачније је по мом мишљењу одређење да је Андрић писац изнад Истока и Запада. Јер, он је превасходно писац културолошких романа, а тај тип романа заснива се на драматичном сусретању и огледању најмање два културна обрасца, па стога културолошки роман никад не припада у потпуности једном културном хоризонту. У Андрићевом делу јасно је видљива ова сушта одлика културолошког романа.

Наиме, изнад и једног и другог културног обрасца које сучељава Андрић ставља живот, личност и људску судбину као непромењиву и трајну основу саме људске егзистенције у свим временима и свим културним, социјалним и историјским формацијама. Историја, вера и култура су онда само живописна потка на загаситој основи живота. Заиста, ма колико да је Андрићева реконструкција историјских епоха, као и духа одређене културе или колективне психологије појединих народносних и националних заједница, уметнички уверљива, чињенично тачна и животна истинита, она је ипак тек фон на којем се васкрсавају имагинативни људски ликови и њихове судбине, и само оквир у којем се одвија вечна драма људске егзистенције. Живот, човек, судбина – то је основа у коју Андрић уткива културне и историјске садржаје својих романа. И онда кад обичаје, навике, веру, културу, своје народносне митове и легенде и разноврсне облике колективног живота осећају као битан ослонац и смисао индивидуалних живота, већина људи изнад свега стављају сам живот. „По природном закону“ – казује нам писац-хроничар у роману *На Дрини ћуприја* – „свет се одупирао свему што је ново, али није у томе ишао до краја, јер је већини живот увек важнији и пречи од облика у коме се живи. Само у изузетним појединцима одиграла се дубља, истинска драма борбе између старог и новог. За њих је начин живота био нераздвајно и безусловно везан са животом самим“ (Андрић 1967: 148). А на другом месту хроничар овако описује дух времена који се рађа из сусрета двеју цивилизација, западноевропске оличене у социјалном устројству и културним тежњама Аустрије, и балканске, којој припадају и хришћанска и исламска народна заједница:

Ни за кога од касаблија није нови живот значио остварење онога што су они у крви носили и одувек у души желели; напротив, сви су они, и муслимани и хришћани, улазили у њега са многоврским и апсолутним резервама, али те резерве су биле тајне и скривене, а живот видљив и моћан, са новим и наизглед великим могућностима. И већина се, после краћег или дужег колебања, препуштала новој струји, пословала, стицала и живела по новим схватањима и начинима, који су давали више маха и пружали више изгледа личности појединца човека. (Андрић 1967: 191)

Унутрашња динамика и драматика Андрићевог романа развијају се управо на раскршћу старог и новог начина живљења, на разлазу између живота и културе, односно на осећању једних да су вера и култура нераздвојне од живота, и на увиђању других да је живот важнији и пречи од верских и културних калупа у које је смештен. Опредељивање ликова на вододелници између живота и вере Андрић не приказује као одлику одређеног културног обрасца, другим речима, то опредељивање није условљено културном и националном припадношћу ликова, јер и у српској и у муслиманској средини има људи који своју веру цене више од живота и оних који живот осећају већим, пречим и трајнијим од културе и вере коју исповедају.

У Андрићевом роману међусобно се огледају, сударају, прожимају и самоспознају западноевропски цивилизацијски модел и балкански културни образац, унутар кога се пак разазнају, разликују и међусобно противстављају исламски и хришћански, српски и турски верски и културни хоризонт. У темеље модерног западноевропског цивилизацијског модела уграђена је вера у историју, у људски рад и социјални активизам, у општи прогрес и личну човекову срећу. Таква уверења била су преовлађујућа у Европи у последњој четвртини 19. века, трезвено и иронично бележи летописац-приповедач романа. Вели: „То су била она три деценија релативног благостања и привидног, францјозефовског мира кад је многи Европљанин мислио да има непогрешну формулу за остварење столетног сна о пуном и срећном развиту личности у општој слободи и напретку, кад је деветнаести век простирао пред очима милиона људи своје многоструке и варљиве благодети и стварао своју фатаморгану од комфора, сигурности и среће, за све и свакога, по приступачним ценама и на отплату...“ (Андрић 1967: 189) Оптимистичка фатаморгана открила је нову лажну веру, која је почивала на схватању да се драма човечне егзистенције у космосу и људска природна судбина потпуно испуњавају једино у историји, у планском раду и у материјалном напретку. А човеку балканске цивилизације таква вера и схватања изгледају чудним и опасним. „...Јер ту сталну потребу странаца да граде и разграђују, да копају и зидају, подижу и преиначују, ту вечиту њихову тежњу да предвиде дејство природних сила, да им избегну или доскоче, то овде нико не разуме и не цени. Напротив, све касаблије, а нарочито старији људи, виде у томе нездраву појаву и рђав знак...“ (Андрић 1967: 150) На другом месту летописац духовног живота бележи још дубљи неспоразум између два животна стремљења и два противстављена цивилизацијска опредељења. „Сви су“ – вели – „били незадовољни због тих нових мера. Оне су по својој природи биле противне свима њиховим схватањима и навикама, јер је сваки од њих осећао као излишно и неразумљиво понижење то мешање власти у његове личне ствари и његов породични живот...“ (Андрић 1967: 168)

Човек балканске цивилизације не верује да се сав смисао људског живота испуњава у историји, него једино у надвремену, у дубљим законима живота који су изнад сталних и непредвидивих историјских промена, или пак у есхатону. У то, свако на свој начин, верује и муслиман и хришћанин.

Исламско схватање трајних, надисторијских закона и смислова живота заступају многи имагинативни ликови у Андрићевом роману, а најпуније је сублимисано у ноћном разговору на мосту беговског унука Бахтијаревића са Младобосанцем Галусом. У духу свеопштег европског оптимизма који је изнедрио 19. век млади Галус екстатично проповеда визију слободне и праведне националне државе:

Видећеш, Фехиме, – уверавао је занесени Галус свог друга, као да је то ствар ове ноћи или сутрашњег дана – видећеш, остварићемо државу која ће бити најдрагоценији прилог напретку човјечанства, у којој ће сваки напор бити благословен, свака жртва света, свака мисао самоникла, ношена нашом ријечи, и свако дјело са печатом нашег имена. [...] Јер, о том више нема сумње, нама је суђено да остваримо оно чему су сви нараштаји прије нас тежили: државу, рођену у слободи и засновану на правди, као један дио божје мисли, остварен на земљи. (Андрић 1967: 272)

Али ове речи ударају у ћутање саговорника „као непролазан зид у таму“. Ћутање пориче све оно што је речено и објављује „свој неми, јасни и непромењиви смисао“. Ћутање младог муслимана Андрић артикулише као исламску философију живота.

Темељи света и основи живота и људских односа у њему утврђени су за векове. То не значи да се они не мењају, али мерени дужином људског живота изгледају вечни. Однос између њиховог трајања и дужине људског века исти је као однос између немирне, покретне и брзе површине реке и њеног сталног и чврстог дна чије су измене споре и не приметне. И сама помисао о промени тих центара нездрава је и неизводљива. То је исто као кад би неко зажелело да мења и помера изворе великих река и лежишта планина. Жеља за наглим променама и помисао о њиховом насилном извођењу јављају се често међу људима, као болест, и хватају маха понајвише у младићким главама; само те главе не мисле како треба, не постижу на крају ништа и обично се не држе дуго на раменима. Јер, није људска жеља оно што располаже и управља стварима света. Жеља је као ветар, премешта прашину са једног места на друго, замрачује понекад њоме цео видик, али на крају стишава се и пада и оставља стару и вечну слику света иза себе. Трајна дела на земљи остварују се божјом вољом, а човек је само њено слепо и покорно оруђе. Дело које се рађа из жеље, човекове жеље, или не доживи остварење или није трајно; у сваком случају није добро. Све ове бујне жеље и смеле речи под ноћним небом, на капији, неће променити у основи ништа; проћи ће изнад великих и сталних стварности света и изгубити се тамо где се смирују жеље и ветрови. А заиста велики људи, као и велике грађевине, ничу и ницаће тамо где им је божјим промислом одређено место, независно од празних, пролазних жеља и људске сујете. (Андрић 1967: 273)

Карактеристичан је и речит кратак коментар летописца на монолог младог муслимана: „Али Бахтијаревић није изговорио ниједну од тих речи. Они који, као овај муслимански младић, беговски унук, носе своју философију у својој крви, живе и умиру по њој, али не умеју да је искажу речима нити осећају потребе за тим.“

Битне садржине исламске философије историје садржане су у наведеном монологу и пишчевом коментару: опрез уместо оптимистичког активизма,

тежња ка миру, унутарњој хармонији са природом и животом, сумња у човекову снагу и у смисао његових жеља и снова у свету, вера у вечну слику света и у сталне стварности, фаталистичко прихватање Божје воље и мирење са собом као са оруђем те воље, садржајно и речито источњачко ћутање које разумеју само они који дамарима истородно осећају свет и живот...

Другојачије је православно хришћанско поимање надисторије исказано у овом Андрићевом роману. У надисторијском времену нема ни прошлости ни будућности него једино садашњости која је отворена према Вечности.

У српским кућама, које су сабијене око цркве на Мејдану, нема ни жалби на прошлост ни бојазни од будућности; само страх и тежба садашњице. Ту влада неко нарочито, немо запрепашћење које увек остаје код људи иза првих удараца великог терора, хапшења и убијања без реда и суда. Али испод тога запрепашћења све је исто, како је било раније и одувек; исто притајено sluђење као некад пре више од сто година, кад су на Паносу гореле устаничке ватре, иста нада, исти опрез, и иста решеност да се све поднесе, ако другачије не може да буде, и иста вера у добар крај, тамо негде на крају свих крајева. (Андрић 1967: 329)

Другојачије је у хришћана и осећање времена: „Тако им пролази ноћ и са њом живот, сав од опасности и страдања, али јасан, непоколебљив и прав у себи. Вођени древним и наслеђеним нагонима, они га цепкају и деле на тренутне утиске и непосредне потребе, губећи се потпуно у њима. Јер једино тако, живећи сваки тренутак одвојено и не гледајући ни напред ни натраг, може се овакав живот поднети и жив човек сачувати за боље дане.“ (Андрић 1967: 333)

Православна философија живота и историје не верује да је стварност овог света стална и непромењива. Стварност се не прихвата пасивно но се у њој учествује, ако никако другачије онда решеношћу „да се све поднесе, ако другачије не може да буде“. У овоземаљском животу и времену излишна је и жалба на прошлост и страх од будућности. Јер овде је све – и нада и опрез, и мука и занос – само издвојен тренутак великог есхатолошког времена. Православни човек живи вером „у добар крај, тамо негде на крају свих крајева“. А на крају свих крајева је есхатон, Вечност и Царство Небесно. Одатле, из тог великог времена, из краја свих крајева, обасјава се људска историја и осмишљава људска егзистенција, а не из саме динамике историје у којој човек својом вољом и снагом мења природну стварност, како се верује у секуларизованој европској модерној цивилизацији, нити пак у трајности и непромењивости стварности овог света, како се претпоставља у исламској философији историје.

У свом првом историјском роману Иво Андрић је, као што смо видели, сугестивно насликао суштину двеју цивилизација: европске и балканске и исказао суштину три философије живота, односно душу три вере: православља, ислама и модерног католицизма и протестантизма. Ти обрасци и духовни хоризонти дати су у сублимисаном и кристализованом облику. Само њихово језгро је, наиме, кристалисано, духовно и мисаоно конзистентно, самосвојно, унутра идентично самом себи, и онда кад се напољу прилагођава другом

и разнородном, или кад се са њим привидно прожима. Иако се повремено страшно сударају, иако су пуне подозрења и предрасуда према другом и другачијем, два цивилизацијска обрасца и три разнородне заједнице вере ипак међусобно коегзистирају на основу заједничке слутње да је живот пречи од вере, да је судбина сваког створења на земљи сродна свеједно да ли човек верује у себе и у своју моћ да промени историјску и природну стварност, или у божију предодређеност и непромењивост природне и историјске стварности, или у неку другу, вишу и бољу стварност која нас све несумњиво чека и прима на крају свих крајева. Унутрашња драматика и спољашњи изглед романескне грађевине почивају на мирном и прибраном духовном погледу летописца који прати људе и народе, њихове вере и културе, облике заједничког и појединачног живота, у јединственом и непрекинутом историјском току. Тај смирен духовни поглед у време, историју и културу на вишем плану хармонизује оно што изгледа или што у стварности јесте међусобно антагонизовано, разнородно и противстављено.

Хазарски речник. Милорада Павића на тематском плану је оригиналан културолошко-историјски роман; на семантичком нивоу ово дело је филозофски, а на стилском и обликотворном поетски и фантастички роман. Али све ове познате романескне жанрове Павић је на композиционо-структурном плану разградио, (де)мистификовао и пародирао. У извесној мери он је деструисао и (де)мистификовао и саму књижевност, културу и историју. Необуздана пишчева машта и концентрисан а контролисан креативни набој из којих је настала јединствена и непоновљива књижевна структура, померили су у други план историософске визије, метафизичка значења и могућне пророчке поруке романа. (Та виша значења ре-конструисао је Кристијан Олах у студији *Књига-Бог – (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012)

Хришћански, јеврејски и исламски верски и културни образац у Павићевом роману су међусобно сучељени тако да су доведени у исту раван: изједначени су, релативизовани, пародијом деструисани. Очекивано је онда што је немачки књижевни мислилац Ханс Роберт Јаус (као и неки други тумачи) у Павићевом роману принцип религијске толеранције и верске равноправности схватио као композиционо начело, најдубљи смисао и највише значење овог дела.

Све три традиционалне религије у Павићевом роману заиста су равноправне – у сопственим недостацима, додуше. Свака тежи да буде потпуна и чврсто разграничена са друге две, али ниједна у томе не успева: свака је, наиме, непотпуна без оне две које не жели да позна. Ова непотпуност сваке вере, која тежи самодовољности, основа је њихове међусобне толеранције. Толеранцију, међутим, успоставља сам писац, са неке више сазнајне позиције, она није садржана у бићу саме религије, у њеној аутохтоној (само)довољности.

Ове тезе илуструјемо навођењем опширних одломака из три *Књиге Хазарског речника*, свесни притом да свако казивање у роману има и своје

порицање и друкчију варијацију, и то не само у другој него и у оној књизи којој припада, а да при том ни једна визија нема у роману статус носеће истине.

Црвена књига – хришћански извори о хазарском питању: Казивање Никона Свеваста, Сотоне, Авраму Бранковићу:

Чујте дакле што не знате. Три реке античког света мртвих – Ахеронт, Пирифлегетон и Коцит припадају данас подземљима ислама, јудаизма и хришћанства; оне теку долећи три пакла – Гехену, Хад и ледени пакао мухамеданаца, испод негдашње хазарске земље. И ту се сучељавају на тој тремећи три света мртвих: Сотонина огњена држава с девет кругова хришћанског Хада, с Луциферовим престолом и заставама пакленог цара; исламско подземље с Иблисовим царством ледених мука и Гебхурахово подручје с леве стране Храма, где седе хебрејски богови зла, пожуде и глади, Гехена у власти Асмодеја. Та три подземља се не мешају и границе међу њима извучене су гвозденим ралом и неће бити дозвољено никоме да их прелази. Додуше, ви та три подземља погрешно замишљате, јер немате искуства. У јеврејском паклу, у држави анђела таме и греха Белијаала не горе, као што ви мислите, Јевреји. Тамо горе слични вама, све сами Арапи или хришћани. На исти начин у хришћанском паклу нема хришћана – тамо у огањ доспевају мухамеданци или они Давидове вере, док се у Иблисовом исламском мучилишту налазе све сами хришћани и Јевреји, а нема ниједног Турчина или Арапина. Замислите Масудија, који стрепи од свога тако страшног, али добро познатог пакла, а тамо, уместо својега наиђе на хебрејски Шеол или на хришћански Хад где ћу га ја дочекати! Уместо на Иблиса, налетеће на Луцифера. Замислите хришћанско небо изнад пакла у којем испашта Јеврејин!

Схватите то као велико, врхунско упозорење, господару! Као најдубљу мудрост. Никаких послова у којима се мешају три света, ислам, хришћанство или јудаизам овде на белом дану! Да не бисмо имали посла са подземљима тих светова. Јер они који се мрзе, с њима на овоме свету нема тешкоћа. Такви увек личе једни на друге. Непријатељи су увек исти, или с временом постају исти, иначе не би могли бити непријатељи. Они који се међу собом истински разликују, они у ствари представљају највећу опасност. Они теже да се упознају, јер им разлике не сметају. И ти су најгори. С таквима који нам допуштају да се разликујемо од њих и та разлика им не квари сан, обрачунаћемо се и ми и наши непријатељи удруженим снагама и уништићемо их са три стране одједном...

Зелена књига – исламски извори о хазарском питању: **Ал Бекри, Спан-јард** (11. век) – главни арапски хроничар хазарске полемике:

Следећи неке путоказе медицинара Захарије Разија, Ал Бекри је сматрао да се три вере – ислам, хришћанство и јудаизам – могу узети као три нивоа *Божије књиге*. Сваки народ те слојеве у ствари усваја из *Божије књиге* оним редом који му највише одговара и тиме исказује своју најдубљу природу. Први слој значења и није узимао у разматрање, јер то је онај дословни, који се зове *авам* и доступан је сваком човеку без обзира на веру. Други слој – слој алузија, пренесених значења, који се зове *кавас* и који разуме елита, представља хришћанску цркву, покрива садашњи тренутак и звук (глас) *Књиге*. Трећи слој назван *авлија*, који обухвата окултна значења, представља јеврејски слој у *Божијој књизи*, слој мистичке дубине и бројева, слој писмена књиге. А четврти, *анбија* – слој пророчких зрачења и сутрашњице, представља исламско учење у његовом најбитнијем значењу, дух *Књиге*, или седму дубину дубине. Тако су Хазари најпре прихватајући највиши слој (анбију), а тек потом остале слојеве *Божије*

књиге, и то не редом, показали да им највише одговара исламско учење. Тако они никада потом нису у ствари напустили ислам, мада су у међувремену прелазили из хришћанства у јудаизам. (Павић 2013: 111)

Жута књига – хебрејски извори о хазарском питању: Запис о Адаму Кадмону; Коен Самуел (1660 – 24. 9. 1689) – дубровачки Јеврејин, један од писаца ове књиге:

Ја, Самуел Коен, писац ових редова, попут хазарских ловаца на снове роним у подручја тамне стране света и покушавам да из њих извучем искре божје тамо заточене, али може ми се догодити да и моја душа тамо остане засужњена. Од слова која тамо скупљам и од слова оних који су то чинили пре мене, састављам књигу која ће, како су хазарски ловци на снове говорили, чинити тело Адама Кадмона на земљи. „Јуда Халеви – записао је Коен уз ову недовршену биографију – његови издавачи и други хебрејски коментатори и извори помињу поименце само једнога од три учесника у верској полемици на двору хазарског кагана. То је јеврејски представник – Исак Сангари који је протумачио сан о посети анђела хазарском владару. Остале учеснике у полемици – хришћанског и исламског, хебрејски извори не помињу поименце, кажу тек толико да је један философ, а за друго, оног Арапина, не наводе чак ни то је ли убијен пре или после полемике. Можда на свету – писао је даље Коен – још неко прикупља исправе и вести о Хазарима као што је радио Јуда Халеви и саставља овакав свод извора или речник као што радим ја. Можда то чини неко ко није наше вере, него хришћанин, или човек исламског закона. Можда негде у свету постоје друга двојица која мене траже као што ја тражим њих. Можда они сањају мене, као ја њих, и жуде за оним што ја знам, *јер је за њих моја истина тајна, као што је за мене њихова истина скривени одговор на моја питања*. Не каже се узалуд да је сваки сан шездесетина истине... У *Талмуду* стоји: „Нека иде да му се сан протумачи пред тројицом!“ Ко су моја тројица? Нису ли поред мене самога – онај други, хришћански трагач за Хазарима, и онај трећи, исламски? *Јесу ли три вере у мојим душама место једне? Хоће ли ми две душе у пакао, а само једна у рај?* Или су, као увек када се учи књига о стварању света, неопходна тројица и један није довољан, па ја с правом жудим за другом двојицом као они можда за трећим. Не знам, али знам и поуздано сам искусио да моје три душе ратују у мени и једна од њих носи сабљу и већ је у Цариграду; друга се двоуми, плаче и пева свирајући у леут, а трећа је против мене. Та трећа се не јавља или не досеже до мене још увек...” (Павић 2013: 188–189)

Три традиционалне религије – хришћанство, јудаизам и ислам – одсликане су у *Хазарском речнику* на фону изгубљене вере трагача за сновима, коју је тобоже исповедао нестали народ Хазара. На том фону традиционалне вере су приказане као недостатне, склоне мистификацијама сопствених учења и игнорисању или прикривању да постоје и друге вере. Несталу веру Хазара Павић је поетски, маштотворно (ре)конструисао као могућну нову, хибридну религију коју ће заједно открити и до које ће се уздићи постојеће вере кад превазиђу сопствена ограничења, па ће том новом, изгубљеном или наново створеном религијом, поново бити створен и сам свет и потпун човек у њему.

Хазарски речник је фантастичка, маштовита, луцидна, ведра, мистификаторска и поетски заносна бласфемија. Та бласфемија је просветитељска по

критичком односу према свим познатим и признатим религијама. Написана је у духу (нео)барокне поетике која спаја неспојиве делове у једну динамичну и флуидну а ипак конзистентну духовну и књижевну целину.

Да ли нам Павић сугерише да је сама хибридна религија, као дегенерисан изданак верске толеранције, у основи blasphemична? У Павићевом роману оваква поука-опомена утемељена је једнако колико и афирмација принципа верске толеранције.

* * *

Као што смо видели из изложеног сумарног прегледа, одјеци и утицаји разнородних религијских система чујни су и видљиви у свим етапама развоја српске књижевности, од њених почетака у 10. веку до данас. Ти утицаји су последица културно-историјског живота српског народа. Варијетети западног хришћанства (римокатолицизам и протестантизам), јудаизам и ислам дејствују у српској књижевности као културотворна енергија у реалним историјским процесима. А православље се у српској књижевности оглашава као трансисторијска и транскултурна енергија која обликује самосвојан српски културни образац.

Православље и верски плурализам у српској књижевности. Српска класична књижевност (народна и црквена) у сржи је православна. Српска модерна књижевност, од просветитељства до данас, на верском плану је еkleктична. Иако у модерној српској књижевности дејствују различне верске енергије, иако у њој има одјека паганства и, посебно, одсјаја гностицизма, мада су у њој тематизовани јудејство, ислам, католицизам и протестантизам, та књижевност је у основи и даље превасходно православна. Разнородне верске енергије које се у модерној српској књижевности преплићу на тематском и семантичком плану нису, наине, изједначене на вредносном плану. Православље је уграђено и у српску модерну књижевност као транскултурна духовна енергија, она енергија која омогућава да се други верски обрасци сагледају као реални културни и историјски феномени, али не и као највиша истина о егзистенцији. У српској књижевности Истина је сублимисана у православљу. И онда кад тематизују друге верске обрасце (јудаизам, ислам, западно хришћанство) српски модерни писци не афирмишу неку хибридную религију, него настоје да у тим обрасцима открију изворну, универзалну духовну енергију као израз човечне онтолошке ситуације у космосу. Оријентација српске књижевности ка афирмацији изворних верских образаца, а не ка афирмацији хибридне религије, сведочи да је и модерна српска књижевност, исто као и класична, израз православног универзализма и православног егзистенцијалног реализма. Православни универзализам и реализам у свим животним, историјским и културним токовима и формама осећа и види божанску космотворну енергију и животворни Дух који прожима и оживљава све што настаје и што постоји у природи, историји и у култури.

Из такве духовне ситуације сагледани су у српској књижевности и други верски обрасци, као реални садржаји културне и историјске егзистенције српског народа, а не као највиши смисао и крајња истина егзистенције. Смисао и истина егзистенције у српској књижевности су сублимисани у јасној представи да изван и изнад реалних историјских и културних токова постоји надземаљска, космичка духовна стварност која покреће, обасјава и осмишљава све што се догађа у овоземаљском свету и у историји. Из те више стварности јасно, душевно, трезвено и истинито се види све што се догађа у човековој души и у његовој овоземаљској култури и историји. Та два света, две егзистенцијалне сфере, међусобно су паралелне и симултане, али нису једнако вредне. Царство Небесно и Вечност су транскултурна и трансисторијска, вечна и универзална духовна стварност која струји и дејствује изнад сваке културе и целокупне историје. Другим речима, Лазарево опредељење за Царство Небесно (духовни свет), а не земаљско (за материјални свет као примаран и самодовољан), односно Косовски завет, трансферисан је у свеукупну српску књижевност. Опредељење за трајан духовни свет у пролазној историји и промењивој цивилизацији гради самосвојан, аутохтон српски културни образац. У српски културни образац су уграђени, у њему су синтетисани и асимиловани и други културни обрасци настајали у историји европских народа, као и иноверни верски садржаји. Ти реални садржаји из историје и културе не разграђују српски културни образац него потврђују његову динамичност и отвореност према постојећем свету и реалном историјском времену. Свет и време, култура и историја, у српској књижевности се сагледавају из изворне човечне жудње за вишом, пунијом и трајнијом духовном егзистенцијом, за Вечношћу и Царством Небесним, а не приказују се као затворени, довршени, коначни и самосмислени егзистенцијални феномени.

Литература

- Богдановић 1991: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Деретић 1997: Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Иљин 2014: Иван Иљин, *Основе хришћанске културе*, Београд: Отачник.
- Основи социјалне концепције Руске Православне Цркве*, Нови Сад: Беседа, 2007.
- Палавестра 1998: Предраг Палавестра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тутњевић 2004: Станиша Тутњевић, *Национална свијест и књижевност муслимана*, Београд: Народна књига – Институт за књижевност и уметност.
- Шоп 1982: Иван Шоп, *Исток у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Milan Radulović

RELIGIOUS HERITAGE IN SERBIAN LITERATURE

Summary

Serbian classical literature (folk and Church literature) is Orthodox in its core. Serbian modern literature, from Enlightenment to nowadays, is eclectic in terms of religion. Although various religious energetic streams are at work in modern Serbian literature, although there are echoes of paganism, and particularly, reflections of Gnosticism in it, although it has facilitated and literary employed Judaism, Islam, Catholicism and Protestantism, that literature is, in its basis, still primarily Orthodox. Various religious energies, mutually intertwined on thematic and semantic level in modern Serbian literature, have not been equally valuable. Orthodox Christianity has been embedded in Serbian modern literature as transcultural spiritual energy, the one which enables other religious patterns to be perceived as real cultural and historical phenomena, but not the highest truth about human existence. In Serbian literature the Truth is sublimated in Orthodox Christianity. Even when they literary employ other religious patterns (Judaism, Islam, Western Christianity), modern Serbian writers do not affirm a hybrid religion, but they tend to discover original, universal spiritual energy as an expression of human ontological situation in the Universe. Orientation of Serbian literature towards the affirmation of the original religious patterns, and not towards affirmation of hybrid religion, testifies that modern Serbian literature, as well as classical, is an expression of the Orthodox Christian universality and existential realism. The Orthodox universality and realism in all life, historical and cultural streaming and forms, feels and views divine Universe-making energy and life-making Spirit which permeates and revives everything which is created and which exists in nature, history and culture. From such spiritual perspective other religious patterns have been perceived, too, as real contents of cultural and historical existence of Serbian nation, and not the highest meaning and final truth of the existence. The meaning and the truth of the existence in Serbian literature are sublimated in clear understanding that there is an ethereal, cosmic spiritual reality outside and above real historical and cultural streamings, which runs, enlightens and designs everything that happens in the world and history. From that higher reality, one can see clearly, spiritually, soberly and truly everything that happens in human soul and human worldly culture and history. These two worlds, two existential spheres, are mutually parallel and simultaneous, but they are not equally valuable. The Kingdom of Heaven and Eternity are transcultural and transhistorical, eternal and universal spiritual reality that streams and acts above all cultures and overall history. In other words, Lazar's choice of the Kingdom of Heaven (spiritual world), and not earthly one (material world as primary and self-sufficient), i.e. Kosovo Testament, has been transferred to all Serbian literature. The choice of permanent, spiritual world in ephemeral history and changeable civilization, builds an autonomous, autochthonous Serbian cultural pattern. Other cultural patterns, formed in the history of European nations, as well as other religious contents, have been embedded, synthesized and assimilated into Serbian cultural pattern. Those real contents from history and culture do not disintegrate Serbian cultural pattern, but confirm its dynamics and openness towards existing world and real historical time. In Serbian literature world, time, culture and history are perceived from the perspective of the original human desire for higher, more complete, and longer spiritual existence, for Eternity and the Kingdom of Heaven, and they are not depicted as closed, completed, final and self-explanatory existential phenomena.

Предраг ЈАШОВИЋ
(Државни универзитет у Новом Пазару,
одсек Српска књижевност и језик)

РЕЛИГИОЗНА ТЕМАТИКА У ПОЕЗИЈИ САПУТНИКА СРПСКЕ МОДЕРНЕ

Апстракт: У раду говоримо о религиозној тематици у поезији мање познатих српских модерниста: Милета Јакшић, Стеван Луковић, Велимир Рајић, Милорад М. Петровић, Даница Марковић, Мирко Королија, Коста Абрашевић, Нестор Жучни, Душан Срезојевић и Милутин Бојић. То је група песника који су у историји српске књижевности познати као *сапутници* водећих песника српске модерне (Шантић, Дучић, Ракић, Пандуровић и Дис). Примарни циљ нашег рада је утврдити у којој мери је религиозна тематика присутна код ових песника и да ли се и према обради ове тематике могу сматрати припадницима српске модерне, као што су то њени основни носиоци Дучић, Ракић, Пандуровић и Дис.

Кључне речи: српска модерна, религиозна тематика, библијски подтекст, поезика

Сваку књижевну епоху, правац, или школу, поред оних носећих/реперних песника, чине и песници и уметници који својим делом потврђују новонасталу поезику. Они нису оригинални као реперни песници, они који стварају нову поезику, али су значајни као песници и уметници који својим делом потврђују ту поезику. Дакле, без обзира на то што у овом раду говоримо о религиозној тематици у поезији српских модерниста који су „мање значајни песници“ (Деретић 1983: 459), како би рекао Јован Деретић, или песницима које бисмо, руководећи се ренесансним поимањем и вредновањем поезије, могли назвати *poeta eminentes*. То је квалификатив против којег је још Бошко Петровић подигао глас када је приређивао прву књигу *Песници* у оквиру чувене едиције *Српска књижевност у сто књига*, где је својим избором обухватио следеће песнике: Јована Илића, Милана Кујунџића Абердара, Јована Грчића Миленка, Милорада Ј. Митровића, Милету Јакшића, Стевана Луковића, Светислава Стефановића, Војислава Илића Млађег, Даницу

Марковић, Милана Ђурчина, Марка Королију, Душана Срезојевића, Милоша Видаковића и Милутина Бојића, дакле песнике који у историји српске књижевности имају своје место, ако не као носиоци епохе, а оно као њени чиниоци. Зато се они не могу назвати нити малим песницима, нити песницима другог реда (Петровић 1971).

То се посебно односи на песнике које обрађујемо у овом делу нашег рада, јер сматрамо да без њих епохе српског модернизма не би било, као разрађеног правца који је имао своје поетичко утемељење у свим поетичким преокупацијама које су му успоставили носиоци епохе Дучић и Ракић, Дис и Пандуровић. Ти песници су: Милета Јакшић, Стеван Луковић, Велимир Рајић, Милорад М. Петровић, Даница Марковић, Мирко Королија, као и група песника, која се често одређује као песници пролетерске поезије (Деретић 1983: 460–461), а то су: Коста Абрашевић, Нестор Жучни, Душан Срезојевић и Милутин Бојић.

Прегледом лирског опуса наведених песника установили смо да је код свих присутна религиозна тематика која је израсла на библијском подтексту као аутентична лирска дескрипција религиозне тематике какву у српској књижевности до тада нисмо имали, а први пут је проналазимо у поезији Дучића, Ракића, Пандуровића и Диса, водећих песника у српској модерни. Код појединих песника, које анализирамо у овом раду, наилазимо на употребу библијских мотива као симбола. Библијски мотиви се најчешће користе ради постизања експресивнијег лирског израза. Није мали број ни оних песника и песама где се обрађује религиозна тематика у различитим појавним облицима, значењима и кључу поетског разумевања. То је најчешће случај са обрадом *греха* и *вазнесења*, *Исусове жртве*, *тежење вечној животу са Богом*. Драгиша Витошевић је овом кругу додао обраду „ђаволских јунака“ (Витошевић 1975: 118–120) Луцифера, Сатане, Мефиста, Каина и Јуде, као и одрицање и хуљење на Бога и истицање сексуалног сладострашћа (Витошевић 1975: 120–133). Не ретко и поједине личности из *Библије* представљају тематску преокупацију лирске обраде.

Крај XIX и почетак XX века представља време кад се појединац полако примицао средишту света и у религијском доживљају мистичног творачког идеала се сопственим стваралачким чином, у сфери естетског, изједначавао са Богом.

Визија апсолутног, дубока мистична свест и метафизичка слутња Бога имали су повратно дејство на експанзију уметникове воље и самосвести. Сан о моћи и сведостижности, дух обоготворења песничког ја и поистовећење с оним што је вечно у свом тајанству, распадали су се и рушили у спознаји пролазности, ништавности и трошности људске егзистенције. (Палавестра 1986: 232)

Сходно свом религијском образовању, које је, пре свега, стекао у родитељском дому и захваљујући инвентивној слутњи ванредног лиричара, Милета Јакшић (1869–1935), осећао је ништавност људске егзистенције као последицу актуелности. Милета Јакшић је песник који је као весник новог и структурални беочуг са минулим епохама, пре свега, песничтвом Војислава

Илића и Јована Јовановића Змаја, спајао прошло и актуелно. Зато Предраг Палавестра закључује да је Милета Јакшић био лирничар „романтичарске осећајности и реалистичке свести с изразитим и јаким смислом за симболистичко обликовање“ (Палавестра 1986: 230). На место да му та повезивачка природа његовог дела обезбеди значајније место, она је допринела да његово дело буде обележено као анахроно. Зато је „трагично ишчашен“ (Палавестра 1986: 230) из свога времена, коме, не само да је припадао већ му је и широм отворио врата.

Бошко Петровић то показује компаративним анализом појединих Дучићевих и Јакшићевих песама (Петровић 1963: 392), а наставља Драгиша Витошевић (Витошевић 1863: 247), с том разликом што Витошевић истиче и нови начин поређења код Милете. То је поређење *материјалног са нематеријалним* које ће на семантичком пољу у српској поезији бити потпуно заокружено тек са појавом Дисове поезије. Даље, Витошевић налази утицај Милете Јакшића и на поезију младог Милана Ракића, али и код Милана Ђурчина (Витошевић 1863: 141–143). Јакшића ће, и поред његовог ванредног стваралачког полета, од писања одвојити критика Љубомира Недића. Иако је Недић уочио да је Јакшић представник „наше данашње лирике уопште“ (Недић 1969: 280), он није могао да сагледа у целини значај Јакшићевог певања за развој српске поезије, јер је био уверен да је српско песништво било заокружено, чак и завршено са поезијом Војислава Илића (Недић 1969: 279). То је допринело да Јакшићев повратак песничком стваралаштву буде, у најмању руку, парадоксалан. Он је од претходника-учитеља постао ученик својих ученика, јер је услед силне жеље да поправи свој лирски израз, овог пута, исправљањем својих песама, уистину постао анахрон. Његови стихови били су недовршени, језички ненаметљиви и песнички сувише прозаични и хладни.

Као песник који широм „отвара“ врата новом песништву српске модерне, можемо рећи да је Јакшић међу првима, на размеђи епоха, а у односу на нову поетичку тенденцију, увео религиозну тематику. Све његове песме религиозне садржине почивају на библијском подтексту Новог Завета. Само у једној песми је начинио изузетак. Ту је централни лик ђаво. Међутим, ова песма је пародија, а симбол ђавола је употребљен само да би кулминацију пародичности успешно довео до краја и да би се успоставила тематска кохерентност испеване садржине између представљеног и испеваног (*Ђаво*).

У песми „Распеће“, Јакшић рецепцију уводи у живу слику распећа које се црни попут крајпуташа који упућује на правац сваког путника намерника и онога који је залутао. Цела песничка слика распећа дата је у контрасту мрака и белине снега. Сама белина се, на визуелном плану, појачава преливањем „у кристалне свеће“. Тако се читава слика „крста од камена“ чини светлијом и топлијом. Само распеће од симбола путоказа прераста у јасан путоказ који без двоумљења приказује прави смер.

Истицањем „мртвог Спаситеља“ који „тек што је издано/ Као да су га мало час распели.“ (сви цитати из Јакшићеве поезије према: Јакшић 1922) доприноси утиску да је читалац сад и ту, у тој ванредној зимској самоћи у

„пољу што се жалостиво бели“ очевидац страшне жртве и још страшнијег погубљења. Камено распеће, вертикалним успињањем на коме се истиче слика Спаситеља, добија симболичну вредност храма/ цркве, где се врши свечана литургија и молитва оних који су „одбачени судбом“ и „прогоњени животом“.

Песма „Христос је устао из мртвих“, *и говори народима* дубоко је религиозна песма са јасном тежњом да поучи и дубље утемељи веровање. Порука је садржана у последњим стиховима, који су упућени свима:

Народи, верујете мени:
Лето ће доћи после циче
И свет тек после зиме ниче;–
Нека вас држи вера та:
Народи, трпите, страдајте,
Васкрсењу се надајте –
Јер, ево, жив сам ја.

Лирско ја сугестивним обраћањем: „Народи, верујете мени:“ преузима улогу проповедника. Саопштени стихови у правом лицу, сугестивним деловањем на рецепцију, процесом емпатије треба да истакну значај и значење поетске слике живог Бога, што јесте суштина хришћанске религије.

Све Јакшићеве песме које за подтекст имају тематику из Новог завета можемо сврстати у религиозне.¹ Ове песме имају један заједнички циљ – да поуче хришћанском животу на један поетски, сензибилнији начин, којим се жртва Христова, заснована на љубави према свим људима, чини на један емотивни начин ближом, јаснијом и, истовремено, болнијом.

„Ноћ у пустињи“ описује безумно наређење Ирода да се сва деца у Витлејему од две године и мање побију. То је, вероватно, један од најбезумнијих злочина геноцидног карактера где се наредбодавац водио сопственим безумним самољубљем. Јакшић није могао, пре свега као човек, а потом и као песник који је васпитаван на хришћанским православним постулатима, да заборави резултат гнусне Иродове наредбе. Он је морао да пронађе наду за те прерано прекинуте животе. Нада је садржана у јату дечице која небеским пространством „броде“. То су „анђеоске душе невиних даљина“, за којима „Исус-дете шири/ Своје ручице, за јатом их пружа/ и мисли да су то рајски лептири“ („Ноћ у пустињи“). У тој невиности испружених руку малог Исуса ка несрећним душицама погубљене деце, садржана је нада и антиципација светлости која ће касније обасјати, тада још увек неверујући свет.

¹ Ако Јакшићеве песме са библијским подтекстом сврстамо у религиозне песме са јасном религиозном поруком, могли би, наведимо за пример, у Гаврилу Стефановићу Венцловићу видети Јакшићевог великог претечу, као и претечу свих песника који ће после Венцловића своју инвенцију фокусирати на састављању религиозних песама. Дакле, Венцловића, посматрано са аспекта књижевне традиције можемо сматрати структуралним беочугом у области обраде религијске тематике, а између књижевности средњег века и модерне књижевности. Што се тиче Јакшићеве поезије, налазимо могућност за евентуалну компаративну анализу са неколико Венцловићевих песама: „Бог говори“, „Откровење Јованово“, „Река светлости“, „Богородици красних очију“.

Светлоносна порука љубави је садржана и у песми „Јешуа Машиах“. Христос не обраћа пажњу на расточену стрвину на путу, већ „незаражен смрћу нити грехом, / Вечном лепотом вечитог склада“ он „пружајућ руку крај лешине стаде: / ‘Гле!’ рече ’како има беле зубе!...’“ Као што песма „Јешуа Машиах“ учи да треба сагледавати оно што је добро, оно што је лепо и вредно у једном човеку или појави, тако у песми „Христос на путу“ Јакшић поучава како треба водити богоугодни живот.²

У песми „Магдалена“, за разлику од Бојића, Јакшић Магдалену не слика у њеној путености и растрзању између плотске жеље и потребе вечне љубави у Христу, под чијим се распећем на духовној лествици хришћанског морала сама распиње, одриче и Бога прихвата и то, све одједном, он слика Магдалену, као посвећену верницу, која остаје до краја кад „свет се разиђе“. Она остаје сама. Својом косом Исусу брише кржаве ране док је будно око страже прати. Ту налазимо маестралан завршетак песме. То је пример како у једној строфи може бити садржана жива слика збивања, дакле представа, не једног тренутка већ низа тренутака који обележени песничким дискурсом омогућавају да се догађај одвија у времену и простору представљеног света, као реалитет готово идентичан материјалној стварности.

Све то је садржано у последњој строфи пажљивим кадрирањем³ погледа стражара који прати Магдалену и светлости која одједном пада на косу Магдалене која се удаљава. У њеној коси на место крви стражар види црвене руже:

Ал одједном на путу
Докле још беше на догледу,
Кад су на њену косу жуту
Захудног сунца зраке пале –
Он опази где носи
Црвене руже у златној коси,
Грешница из Магдале.

Није само Исусова крв чудоносна, то је случај и са крвљу светог Јована:

Па кад постељу трновиту ману,
На њој остави крви своју росу –
А кад сунце грану,
Трн се црвеним, слатким плодом осу...
(„Јован пустињак“)

² У прозном тексту *Христос у крчми* Јакшић приказује како се непосредно Христова љубав прелива на све присутне у крчми и испуњава их миром и гађењем према крчми.

³ Употребиле смо овај филмски израз, јер сматрамо да ова строфа ништа друго није до доказ о присуству филмске технике у лирском дискурсу. Уједно, ова строфа је идеалан пример уметничке моћи поезије која израста на неслућеним могућностима језичких описа и односа између знака и означеног у песми, антиномије таме и светлости, пасивитета и кретања.

Занимљиво је да Исусова и Јованова крв нису чудоносне саме по себи, већ то постају тек у садејству са сунцем. То је остататак митолошке представе Сунца, која се сада рефлектовала у религиозно осећање и, врло често, представља Божију еманацију. Дакле, песник као да није могао да препусти чуду да се само од себе деси већ му је био неопходан неки помагач, посредник који ће донети светлост. Тек у садејству светлосне рефлексије коса и трн, окрвављени могу да се обаспу црвеним ружама.

Ову поетичку карактеристику на нивоу интерпретације можемо тумачити на два начина. Први се тиче извора светлости као реалности и могућих привида који настају услед преламања светлости, било да је реч о златној, дакле плавој коси, било да је реч о преламању светлости кроз грање жбуна. Сунце као извор енергије није увек исто. У песми „Јован пустињак“ извор светлости који ће омогућити крви да се претвори у руже је сунце које тек „грану“. Дакле, излазеће сунце. У песми „Магдалена“ то ће бити „заходно сунце“, оно које залази. И једна и друга манифестација сунца, било да је реч о изласку, било да је реч о заласку врло често је пурпурне нијансе, али зна да даје светлосне рефлексије различитог колоритног спектра. У том случају, рецепција се не сучељава са чудом, већ са игром светлости, једној свакодневной појави, која у датом тренутку мора да је изгледала величанствено.

Оваква интерпретација делује исувише профано. Својим утемељењем у једноставности одузима од сакралне димензије коју ове песме имају. Зато је неопходно видети да ли постоји још нека могућност за тумачење појаве сунца, као светлосца и помагача. Прво, уопште није случајно да се појављује сунце као симбол, јер је оно непосредно везано за, како за српску традицију, тако и за традицију, рекли би, човечанства уопште. Нема религије у којој појам Бога није повезан са појмом сунца. То је случај и са хришћанством, јер је Бог поставио сунце на небу као једну од светиљки, као супротност култу сунца безбожника. Штавише, у хришћанском свету појмова, сунце које увек изнова излази на Истоку, представља симбол бесмртности и васкрсења, док његов залазак на Западу представља смрт. У том случају, уопште није случајно што ће у једној песми сунце бити излазеће, јер наговештава васкрсење највећег од свих пророка, Јована пустињака, а у песми „Магдалена“ оно ће бити залазеће јер наговештава прекид једне земаљске егзистенције. На крају, треба имати у виду да је Христос сматран и хронократором. Зато је, врло често, у сликарству повезиван са Сунцем које одређује дужину дана.

На крају можемо закључити да је Милета Јакшић, као мало који песник епохе имао врло успешне религиозне песме које су директно израсле из религиозне тематике, не као мотиви или симболи, већ као заокружене, јединствене лирске, емотивне приповести које подједнако делују на естетичком и религиозно-поучном плану.

Сапутници српске модерне Стеван Луковић (1877–1902) и Велимир Рајић (1879–1915), песници сродни по судбинама, али не и по лирској тематизи, нису били заокупљени религиозном тематиком у тој мери у којој је био Милета Јакшић. Док код Стевана Луковића можемо наћи тек симболично,

рекли бисмо, више узгредно спомињање неких личности из Библије, дотле, рецимо, код Милорада М. Петровића Сељанчице (1875–1921) можемо наићи на уздржано слављење антихриста који се тек наслућује као зла сила у тами (*Ахасвер*), а не изостаје ни интересовање за најпознатијег светског издајника Јуду (*Вечити Јуда*), који је такође представљен као сила таме.

За разлику од својих генерацијских другова, Велимир Рајић је чешће и експлицитније говорио о Богу. Говорећи о Богу он је причао о себи, представљао је своју емотивну физиономију и давао пресек свог душевног стања. Његова болест га је потпуно искључила из жељеног, здравог појавног света. Он је заузео позицију лирског субјекта у својој поезији. Зато је свака песма, одраз његове личне драме. Кључ њене интерпретације је у контекстуалном – биографистичком, јер је лирски субјект персонификација његовог животног усуда.

Њему мотив страшног суда „кад мртви почну устајати“ („Завет“) служи само као симбол којим треба да појача снагу своје патње. Ту нема никаквог сакралног нити религиозног односа. Страшни суд је тек песнички симбол. Сасвим је другачија ситуација у песми „Моја судба“ где Рајић покушава да осмисли креативни чин Бога и улогу коју му је наменио, али он тек види да није „им’о чим дариват“ њега, па је снагом „своје моћи“ у њему спојио „светлост дана и тамницу ноћи“, где нема веселја, али има живота, јер у таквом споју „трепери струна и мртвог живота“ (сви стихови наведени према: Рајић 2002).

Тачно је да постоји низ песама где Рајић сумња у Бога до порицања његовог постојања: „Зар има Бога? Вере? Поуздања?...“ („Истинита песма“), или: „Но се оте уздах тешки: Нема Бога! Нема људи!“ („Тугованке I“), али то не значи да Рајић није веровао у Бога. Песма „Моја вера“ показује да је Рајић од најранијих дечачких дана од своје мајке добио основно хришћанско васпитање:

Кад задршће звоно са цркве малене,
Тад ме мајка учи да се Богу молим;
Ја не знах друго до милошти њене,
Научих се, уз њу, и Бога да волим.

Све док је трајала та слика док „Мајка Мајку моли“ и топлина сигурности уз мајку којој у оку суза крене док гледа „осмех (свог) малог Христа“, Рајић је могао да верује, јер његов сигурни свет у којем је био максимално заштићен и здрав није дозволио да се наруши вера „Светог Мученика“.

Сећање на срећне дане у светом храму и позив звона, није ни сад изгубило своју драж и значење, јер „кад забрује звона“ лирском субјекту „нога крене“ и у њему све „намах, силом затрепери“, али он не дозвољава себи да крене, већ стане, као да је попут романтичара понесен сопственом патњом: „Станем; моју веру у старом облику / Растргоше јади, као дивље звери“. Чини се као да намерно не дозвољава себи да крене пут звона, јер је свестан своје несреће. Изгледа да, Рајић није могао да се ослободи своје уобразиље да је његова „вера давно мртва“. Он није патио од неверовања, већ од убеђења да не верује. То је моменат који представља проблем једног дубоког нервниг и психолошког растројства. Зато је и спевао „најпарадоксалнију молитву за коју

зна српска поезија прве деценије“ (Константиновић 1983: 52). И заиста, он се у „Молитви“ Богу моли да му допусти да га се одрекне: „Не дај вери снаге / Да ме победи да се Теби молим!“.

Најдубље образложење разлога овакве молитве дао је, чини се, Радомир Константиновић. Кад тумачи песму „Свршетак“, он налази да би унижење тела представљало најстрашније унижење Божијег дела (Константиновић 1983: 51). У томе можемо пронаћи и разлог оваквој молитви у којој он уистину моли да последње тренутке проведе у стању достојног човека. Овакви парадокси су од велике поетичке вредности, али су они пре изрази једног младића несрећног живота, но што осликавају право стање његове вере. Тачно је да Рајић није једини песник српске модерне који објављује „да је у њему Бог мртав“ (Јовановић 2006: 76), али он то није чинио руковођен штимунгом времена којем је припадао, већ је руковођен својом несрећном судбином која му није била наклоњена.

Једина песникиња ове епохе, Даница Марковић (1879–1932), је поетеса која од своје прве песничке збирке *Тренуци* (1904) бива сврстана у ред значајних песника. Тој значајној афирмацији су, пре свих, допринели Јован Скерлић и Богдан Поповић. Јован Скерлић, највеће име у области књижевне критике у српској књижевности тог времена налази да збирка *Тренуци* има нешто што чини да „одскаче над гомилом“ других збирки које су тих година биле публиковане. То је „искреност, ретка и смела искреност“ (Скерлић 1961). Поред истицања њене искрености, Јован Скерлић ће у својој *Историји* записати: „Даница Марковић је досада најбоља песникиња у српској књижевности“ (Скерлић 1953: 443). Овакве квалификације које долазе из пера Јована Скерлића и чињеница да ће Богдан Поповић, највећи књижевни естета оног времена, уврстити Даницу у своју *Антологију новије српске лирике* (1911) са три песме, довољно говоре о значају Даничиног песничтва за епоху српске модерне. Ове оцене ће имати велики утицај и на све будуће историјске синтезе српске књижевности, које Даницу неће заобилазити.

Даница Марковић је у поезији била сва окренута себи. Њена поезија представља стиховани дневник емотивних превирања. У њеној поезији нема метафизике осећања, као, рецимо код Ракића, нити метафизике свести и савести, као код Пандуровића. Испољавање њеног песничког незадовољства и описа боли крећу се у равни личног трпљења, које је изузетно наглашено и интензивно. Узроци трпљења увек долазе изван ње, споља. Зато је кривац за све њене усуде, *судбина*, *кобни час* или *Бог*.

Код Данице Марковић наилазимо на неколико песама са библијским подтекстом. Као што је већина њених песама окренута разрачунавању са околином и судбином (Живојиновић 1928: VIII), тако су и песме са библијским подтекстом окренуте разрачунавању са Богом. То разрачунавање представља отворени дијалог песникиње који, у односу на усмереност, треба да представља дијалог са Богом.

Већ у песми „Зимње вече на селу“ Даница се директно обраћа Богу: „Сумор се тешки у живот уплео – / Велики Боже, јеси л’ ти то хтео?“. Циљ

Даничиног обраћања Богу није утврђивање разлога колективног страдања, или изналажење есхатолошког смисла патњама које трпе масе, већ је циљ индивидуалне, чак интимне природе, јер лирски субјект у песми тежи да сазна зашто се то у њему „бол подмукли“ у души буди.

Даница Марковић ће за све своје удесе и слабости окривити Бога: „Одузе наду на времена боља / Боже, је ли то твоја воља?!“. Она у вери не проналази наду, нити могућност молитве: „Лила бих сузе, ал’ плакат’ не могу, / Хтела бих – не умем да се молим Богу.“ Не долази до животворног, исцељујућег плача, јер лирски субјект мање осећа Бога срцем, а „умом више“. Дакле, ум је тај који не дозвољава срцу да верује, већ тежи рационализацији вере и тако рађа сумњу: „и сумња тешка дух ми мути и срж сише“ („Бунтовни псалм“).

Та сумња која је раздирала песничко биће Данице Марковић, а рекли бисмо и њено егзистенцијално биће, иницира настанак песме „Без натписа“, која треба да представља грубо разрачунавање са Богом. У песму креће стиховима: „Од како сам се с Богом завадила / Све што он створи моју мржњу буди“. Дакле, видимо из првог стиха да лирски субјект није увек био у завади са Богом. Тако имплицитно указује на значај времена пре заваде. Јер пошто се завадио, не само да се налази у некој врсти грозничавог разрачунавања, већ су и све божје творевине и благодети на удару мржње лирског субјекта. Тако се непосредно доводи у питање смисао Божијих творевина и његова светворачка природа.

Оваквом дубоком размислажењу са Богом до његовог атеистичког непризнавања, можемо наћи извор у песми „Песма о распетој души“. Песма је настала на библијском подтексту о Исусовом распећу. Даница успоставља аналогију између Исусовог реалног распећа и имагинарног, емотивно доживљеног распећа њене душе. Аналогичност ће бити развијана до половине песме, односно до Исусовог скидања са крста, јер по скидању, са рана њене душе нема ко да спере крв и очисти смртоносне ране, као што је то учињено са Исусовим. Од тог момента биће успостављано антитетичко истицање, јер након три дана неће бити чуда пошто са улаза мрачне пећине, у којој је душа сахрањена, буде склоњен камен, нити ће бити анђела који ће објавити васкрс душе. Душа ће, иако распета, остати у вечној тами. Дакле, само страдање, по себи, не доноси души спас и васкрс. Страдање је морало бити дубље природе.

Да би некако ту неправду превазишла, песникиња распетој души пружа дискретну могућност да преко клијања из таме и пробијања цвета у светлост живи. Међутим, то онемогућава будно око стражара: „Као цвет се јавља из камена сива. / Но стражари гробље будним оком пазе: / Чим се цвет појави сурово га газе.“

Будно око стражара не допушта ничему да се пробије/проклија из таме у светлост, па макар то нешто било и цвет распете душе. Око стражара је неумољиво, јер за разлику од недисциплиноване природе песника, оно делује према унапред задатим правилима којих се увек мора придржавати, јер само тако потврђује своју сврсисходност стражарења.

То је довело до наизглед потпуног одрицања Бога.⁴ Међутим, чини се да је у тој охолој тежњи за разрачунавањем и брисањем божјих вредности имплицирана потреба за поновним потврђивањем Бога. Кад у „Песми без натписа“ песникиња извикује: „Ја не верујем у загробни живот. / Заблудом овом слаби нек се теше“, то више представља крик немоћи, но што песникињу афирмише као заступника атеизма или неке материјалистичке филозофије.

Ови стихови показују да и у потпуној духовној слабости и емотивном растрзању, поетеса још једном, помало гордо, па и охоло, истиче своју моћ која се огледа у могућности да се одрекне благостања у загробном животу, као илузијом немоћних. Тако она истиче снагу свог сопства које се потврђује и преживљава без икаквог утицаја нечег што је далеко веће од ње саме.

Даницу Марковић никако не треба схватити као атеисту. Напротив, њено биће је дубоко утемељено у вери. Њу ужасно боли што „крваво срце без неба и Бога“ („Без натписа“) никоме не треба и што „худо срце без Бога и неба“ остаје потпуно само. Извор целокупне њене сумње у Бога јесте *самоћа*.

Чињеница да је Бог обилно обдарио, собом је озарио, као и да ју је уцвелио и изложио свим искушењима („Бунтовни псалм“), доказује да поетеса признаје творачку снагу Бога. Целокупно њено несагласје са Богом и отворено искрено обраћање садржано је у стиховима:

Зашто хоћеш да те се бојим, место да те волим;
И да ти тешким стрепњама својим
Не могу да одолим?!
И осећам те мање срцем – умом више.
И сумња тешка дух ми мути и срж ми сише.
(„Бунтовни псалм“)

Песникиња је целим својим бићем била утемељена у вери. То што не може без сумње да се преда Богу, њу мучи. Њена сумња и страх од божје казне уједно доказују да је Даница *homo religiosus* у целини свога бића. Зато се она никад није одрекла Бога, нити је постала зла: „Ил’ патња ми смелости не даде / Да се од лица твога одвратим! / И да постанем зла, и да мисао моја / У таму паклену зарони“.

Даницу Марковић је патња учинила искреном. Патња је одржала њену веру. Она је нашла најстрпљивијег и најсигурнијег саговорника у Богу. То је

⁴ Зорица Хаџић у исцрпној монографији о Даници Марковић *Историја једне самоће* истиче да се Даница „већ на самом почетку свога певања ’завадила’ са њим“ (Хаџић 2007: 129). Ипак, та завада, нити је била смишљена, нити је уистину била одређена као коначност у поезији Данице Марковић, зато Зорица Хаџић закључује: „Дакле, Даница Марковић је још у самој младости била спремна да се ’завади’ са Богом, видећи у њему јединог одговорног кривца за све неправде које могу да снају човека, али у песничком односу Данице Марковић према теми Бога не постоји поступност. Даница Марковић недостаје фина изнијансираност у грађењу оваквог односа. Наша песникиња се готово истовремено и ’свађа’ и мири са Богом. У њеној поезији која се односи на творца не постоји тенденциозност и унапред одређен план, песникиња чини више све стихијски“ (Хаџић 2007: 144).

био саговорник који је могао да издржи све њене прекоре, страхове, сумње, али и љубав и неизмерну искреност. Она никад није била у завади са Богом. Напротив, она је само експлицитно проверавала себе и своју веру. Све што је замерала Богу, имплицитно је спочитавала себи и свом карактеру.

Милан Ћурчин (1880–1960) је песник који се залагао за осећај. Био је убеђења да песма „није акт, и мисо није слово“, већ да је резултат осећаја („Пустите ме како ја хоћу“). Милан Ћурчин је по свему био другачији од песника својих савременика. Био је истицан као најоригиналнији модернист свога времена. У јединој збирци *Песме* из 1906. године он ће се превасходно бавити мотивом природе. Његов слободан хумор, музикалност стиха, лепршавост, блага иронија и директна порука, књижевну јавност су често остављали у недоумици, јер нису знали да ли се то Ћурчин поиграва њима, или је реч о речима једног аутентичног лиричара.

Зато се дешавало да Ћурчину замерају његови савременици, као што ће му критичари каснијих времена приписивати сувишан аристократизам. На пример, у песми „Пучина је стока једна грдна“, Велибор Глигорић замере Ћурчину страх од „крупне и ситне буржоазије“ (Глигорић 1970: 140). Глигорић је песниковој потреби за изражавањем другости и њеног потврђивања: „Ми нисмо исто. Ни срце ни глава / Моје су мисли несталне и нове: / Ја имам снове – а пук мирно спава.“, видео само одраз несувислог аристократизма.

Колико год да ови стихови у односу на један идеолошки тренутак, где превладава филозофија дијалектичког материјализма са тврдим упориштем у марксизму и лењинизму, делују конформистички, они нису само то. Ово је, заправо, испољавање једног животног гесла које има своје упориште у хришћанству, а заснива се на потреби испољавања различитости, афирмацију различитости и развијање толеранције према другоме.

Са друге стране, Ћурчин истицањем сопства не унижава пук, већ, истиче разлог истицања своје другости, јер он не може да се мири са животом без снова и животом који се заснива на старим мислима. Отуда долази и његово одрицање Бога у песми „Пред црквом“:

Сад сам у свету научио друго,
И ја се клоним цркве и попова,
У мени Бог је већ мртав дуго.

Одрицање Бога није случајно, већ оно долази као резултат другог и другачијег знања до којег је Ћурчин дошао у свету. Објава да је у њему Бог „мртав дуго“ није резултат неверовања, већ рационализације Бога и институција вере, као што су *црква* и *свештеник*. Зато ће се Бојић одрећи „нове науке“ у песми „Мртви Богови“, јер се, за разлику од Ћурчина, који се определио за овоземаљско, Бојић определио за вечно.

Религиозна тематика и мотиви, у поезији Мирка Кородије (1886–1934) представљају тек могућност за успостављање узгредних аналогија. Тако ће лепота жене бити „Богодана“ („Загонетка“), а неостварене жеље ће деловати на песника као „ехо неког давног јада“ („Жедне сузе“) чиме се успоставља

аналогија са старозаветним прародитељским грехом. Појам „сопственог вазнесења“, Кородија изједначава са ослобођењем своје државе и народа у целини („Витешки појас“). То говори да је Владан Десница био у праву кад је „најјаче и најаутентичније песничко име Српске Далмације и Приморја“ (Радуловић 1996: 7) одредио као „површинског песника“ (Десница 1996: 551), јер је Кородија то био у многим сегментима своје поетике.

У неку руку Кородија је изневерио очекивања књижевне критике, јер га је Скерлић у својој *Историји* истакао као песника слободног и новог стиха, од којег се може много очекивати (Скерлић 1953). Ипак, Станко Кораћ, руковођен нервом опрезног критичара и вештог књижевног интерпретатора, скреће пажњу да Кородија, и поред очигледне површности има изузетно успешних стихова нарочито у циклусу *Српске цркве и манастири* (Кораћ 1996: 567–575). У овим песмама, Кородија се није значајније бавио суштином настанка манастира нити личностима које су у њима обитавале, са малим изузетком који је начинио у песми „Хопово и Шишатовач“, где истиче значај Доситеја и Мушичког. Он је у овом циклусу од десет сонета, врло успешно спеваних, више дао дескриптивни опис, и културолошки значај описаних манастира, него што је зашао у њихову духовну, религијску и литургијску суштину саборности коју су имали и имају за српски православни народ.

Није изостало религиозно осећање ни код песника које је Јован Деретић одредио као *песнике пролетерске поезије* (Деретић 1983: 460–461). То су песници који су били надахнути социјалистичким темама. Поред родоначелника ове поезије Косте Абрашевића, Деретић је међу песнике пролетерске поезије сврстао и Нестора Жучног (Прока Јовкић), Душана Срезојевића и Милутина Бојића. Пошто је песништво ових песника више било инспирисано патњом радника и израсло је као лирски револт велике социјалне неправде, оно се у многим својим сегментима ослања и на религиозну тематику и мотиве. Песништво српских модерниста није могло да се отргне од религиозне тематике и поред Ничеове објаве да је „Бог мртав“, и поред њиховог прихватања „нове науке“, они нису могли да се одрекну религиозног наслеђа, јер је њихова поезија израсла на народној традицији, која се неминовно ослањала на религиозну тематику.

Прави, идеолошки претеча, књижевног правца који ће се у књижевности бивше Југославије одредити као соцреалистичка поезија био је Коста Абрашевић (1879–1898). Иза себе је оставио „око шездесет песама и четрдесет епиграма“ (Панић-Суреп 1950: 7) који ће бити штампани постхумно 1903. године. Иако су изостале шире критичке опсервације његовог песничког дела, он је био и дуго је остао миљеник радничке класе. Његове, песме „Црвена“ и „Звижди ветре“, која спада у ред његових најбољих песама, и данас плени својим бунтом против социјалне неправде и борбеношћу којом позива пролетере и све угњетаване на уједињење.

У поезији Косте Абрашевића косовска тематика и мотиви нису заступљени чак ни као симболи. Не могу се препознати ни на нивоу асоцијације. То говори да је Абрашевић целим својим бићем био заокупљен социјалистичким идејама и пролетерском тематиком. Он је био прави изданак свог

времена, који се, нажалост, није разграно. За поетику његових песама нису од круцијалног значаја библијска тематика и религиозни мотиви, у оној мери у којој су то, рецимо, за Срезојевићеву поезију.

У Абрашевићевој песми „Не жалим живот“ проналазимо библијски подтекст који се тиче хришћанске емпатичности и вечног живота. У овој песми нема страха од смрти и материјалне пролазности. Вера у вечни живот, лирском субјекту песме долази из дубине нутрине његовог бића – срца и душе, који поручују, као инстанце више свести и дубљег освешћења, да ће песник „живети вечно“ јер лирски субјект спас жели „целом људском роду“. Дакле, Абрашевићу је чин искрене жеље и развијеног осећаја за туђе патње основа за испуњење вечног живота. Могућност вечног живота, међутим није садржана у животу са богом, већ је та могућност антропоцентричне суштине, садржана у идеји стваралаштва и слободе, али и њиховом овоземаљском потврђивању, без духовне надградње у религији.

Песма „Будите на опрези“ је у целини заснована на библијском подтексту, где је истицање правде, односно несносне социјалне неправде, основни циљ. Пророчким гласом, дубоко резигнираном претњом „Будите на опрези“, која, као у Јованом Откровењу, представља још један позив на спасење, песник радничке класе подсећа богате на „страшни суд“ и дан кад ће „загрмет’ Божији глас!“. Подсећа на Христове речи од којих је „прошао многи век“, али од којих се, што је неправда већа, чује све „јачи јек“, као претња социјалној неправди и земаљским залима. Христов долазак је представљао једино могуће решење за превазилажење неправде, не кроз пасивно чекање, већ кроз све јаснији и гласнији бунт који се наговештава болном јеком подређених маса.

Иако је Прока Јовкић (Нестор Жучни 1886–1915) у историји српске књижевности афирмисан као песник пролетерске поезије у којој доминирају мотиви социјалне неправде, ропски рад угњетаних народних маса и бескрупулозност богаташа, можемо приметити да су целокупна социјална тематика и изражени бунт песника проткани активним песничким односом према религијским темама. Дакле, поред тога што је Јовкићева поетика одређена трима одредницама – *побуном*, *помирењем* и *жртвовањем* (Витошевић 1963: 334), истицања је вредна и поетичка карактеристика која се тиче религиозне тематике, јер је она од суштинског значаја за Јовкићеву поетику, што је, уосталом, евидентно већ из наведених поетичких квалификатива које је дао Витошевић.

Јовкић је био растрзан „између вере и Бога и наде у спасење уз божју помоћ и сумње (Обрадовић 2008: 181). То ће рећи да, поред истицања Јовкићевог одрицања Бога (Витошевић 1963: 119–122): „Ми нећемо Христа: изабрали смо Јуду“ (сви стихови цитирани према: Жучни 186) („Песма незадовољника и роба“), и изгубљене вере: „Моја је вера пала занавек“ („Срце и душа“), није мали број оних песама у којима се читава садржина песме ослања на библијски подтекст и израста из њега у парадигматској равни док ће се у синтагматској равни држати свог социјалног начела. Другим речима, цела песма је грађена према библијској тематици али само у социјалној равни. Тако је песма добила на идеолошкој равни, а изгубила на духовној.

У песми „Само човек“ која је први пут објављена у *Венцу* 1924. године, наилазимо на мотив о пра-родитељском греху, који је садржан у стиховима: „Кад носимо казну за грех, ко зна који!“. Подсећање на прародитељски грех, као „изгубљено доба невиности“ налазимо и у „Светој песми“. Кад Јовкић недвосмислено истиче да је спреман „да падне за идејал Христа!“ („Многима“), јасно је да је његов homo religiosus јасно издиференциран.

Кад устаје против грађења цркава и мантија, он заправо неће да „љуби руку која није света“ („Многима“). Одриче да се попут лицемерног мноштва претвара. Он је за истину и искреност до које се може доћи само путем знања. Зато песник устаје против „демона незнања“. Сматра да су незнање радника и лицемерје богатих појаве против којих је неопходно кренути у отворену и непоштедну борбу, у рат до истребљења. Он је против мирења са постојећим стањем ствари. Дефетистички став, да све мора бити како је, не прихвата. Зато са дозом сарказма кличе онима који се мире:

О благо вама, што сте мирни свуда
и задовољни овим што постоји,
Кроз страшну веру да све тако бива
(„О благо вама“)

Мада неприхватање постојећег стања, као непроменљиве константе, одудара у неку руку од хришћанског пацифизма и потребе за послушношћу, не може се рећи да је Јовкић „одступио“ од Светог Писма и Божијих порука у смислу: „Ко тебе каменом, ти њега хлебом“ (Обрадовић 2008: 178). Ово „одступање“ ишчитано из стихова сонета „Борбе хоћу“ не постоји. Непоколебљива борбеност изражена последњом терцином сонета: „Ја борбе хоћу, страшну и бескрајну, / И патње, мука и препона себи; / Ја нисам рођен да будем задовољан!“, истиче решеност лирског субјекта да крене оним тежим путем, путем истине и немирења са постојећим неправдама. У овој песми има изражене патње, али нема претње онима који ће се наћи на супротној страни.

У Јовкићевој поезији, лирски субјект се најексплицитније одриче од Бога у песми „Песма рити“, у стиховима:

Ја сам греха, син Вечнога Жида,
Потомак змије која маску дере
Бозима лажним, не признаје неба;
Ја сам проклетство што благослов кида,
Идоле руши праотачке вере

Међутим, и овде можемо говорити тек о условном, хипотетичком, назови – одрицању Бога. Наиме, лирски ефектни, испуњени емоцијом и отвореним бунтом према неправди, ови стихови се тек на нивоу метафоре, где је успостављена генетска веза лирског субјекта са библијским прародитељима и њиховим грехом откривају дубље, коренске везе песника са вером којој припада. Метафорично утврђивање генетског исходишта лирског субјекта није раскид са Богом. Не. Штавише, развијена свест о грешном пореклу,

додатно, преко покајања и за оно што није крив, омогућава лирском субјекту да антиципира везу лирског субјекта са Богом сасвим искрено, са освешћеним осећајем припадности ономе коме се моли. Према томе, развијена самосвест о сопственој грешности, није одрицање, већ јасно издиференцирана стаза која води ка потреби спознаје Бога.

У песми „Потиштени“, лирски субјект дубоко утемељен у хришћанској религији, обраћа се Богу да му опрости гнев: „Ох, Боже, вечни, свемоћни, опрости“. Лирски субјект не моли да би се искупио за грехе који долазе од бахатости његовог беса, већ због тога што је одлучио да жртвује живот који му је дариван. Он не може да живи животом пса, који није достојан човека. У грчу, једном бунтовном молитвом, лирски субјекат се обраћа Богу: „Не може тако: даље тако не сме, / Смрт само једном гледа путем неба“. Ова молитва је упућена Богу да помогне лирском субјекту да се избори за живот достојан човека, који је уједно и највећа творевина Бога.

Најдиректније израстање песме из Новозаветног подтекста налазимо у песми „О не забораи нас“. Песма структурно почива на највећој молитви која је упућена Богу зарад спасења човечанства, а изрекао ју је син Божији: „Опрости им Оче не знају шта раде.“

Сама садржина песме почива на социјалној тематици где доминира мотив глади. Међутим, иако гладни, у атмосфери где „тела у гробље хрпама згрћу“, лирски субјект, увек у грчу бунта и нетрпељивости према лицемерју богатих, овог пута моли за њих „јер опет сви смо људи, не знају они: шта чине“. Дакле, лирски субјект у сваком тренутку постојања има развијену свест о значају и вредности човека. Зато он, молећи се против другог, није хтео да се оглуши о основни хришћански канон: Не убиј! Он моли и за своје непријатеље, јер су и они људи, а сама та чињеница их чини истовремено и узвишеним, по пореклу и ниским, по руковођењу према поривима.

Већ овај летимични поглед на стваралаштво Нестора Жучног (Проке Јовкића) показује да не треба песничтво песника српске модерне посматрати једнодимензионално, јер се суштински њихова поетика може у целини сагледати тек у односу на множину значења и вредности којима располаже њихово остварено песничтво.

Песник Душан Срезојевић (1886⁵–1916) дуго је био по страни,⁶ мимо интересовања књижевних историчара и херменеутичара. Да је занемаривање

⁵ О години рођења Душана Срезојевића видети опширан рад Миливоја Ненина *Испружена рука Душана Срезојевића* у једином потпуном критичком издању Срезојевићевих песама *Златни даси и друге песме*, које су приредили Миливој Ненин и Зорица Хацић. У овом раду, поред тога што Миливој Ненин истиче праву годину Срезојевићевог рођења, он указује и на радове у којима је дошло до омашке.

⁶ О томе је међу првима говорио Драгутин Огњановић у раду *Трагични визионар Душан Срезојевић*, нешто касније ће то Предраг Палавестра у својој *Историји модерне српске књижевности* (1986) исправити, док ће Миливој Ненин у већ поменутом раду, касније и публикованој књизи *Српска песничка модерна* (2006) навођењем њиховог броја према антологијама у којима су заступљене указати на бесмисао маргинализације Срезојевићевог песничтва, јер, ако

његовог песничког опуса неоправдано доказује и чињеница да га Предраг Палавестра узима као врло важан структурални беоцуг у развојном ланцу српске песничке авангарде. Палавестра сматра да Срезејевић у том развојном следу, уз Бојића и Црњанског, „означава прву, предратну етапу“ (Палавестра 1986: 238).

Срезејевић је у историји српске књижевности остао упамћен као песник пролетерске поезије. Нагињање новим пролетерским идејама, које су имале своје утемељење у социјалистичким идејама, није Срезејевића довело до потпуног одрицања нити Бога, нити духовног, па ни религиозног. Штавише, Палавестра налази да је Срезејевић најбоља сведочанства о свом таленту оставио у „неколиким визионарским песмама спиритуалног карактера и метафизичких спознаја“ (Палавестра 1986: 236). Управо у таквим песмама налазимо религиозну тематику, мотиве и симболе.

Већ у песми „Туга“ наилазимо на хришћански мотив *васкрса*: „И васкрсава Земља, хладна, гола“ (сви стихови наведени према: Срезејевић 2008). Мотив васкрса је у овој песми уткан као симбол којим треба да се истакне значај и снага пролећа. Дакле, симбол васкрса је искоришћен само на површном нивоу значења – плотском, као код за ново рођење. Симбол васкрса није остварен на нивоу духовног као поновно рађање безгрешне душе којој је васкрсом и вазнесењем призната безгрешност и право на вечни живот.

У песми „Младо поколење“, библијски мотив Едена ће послужити само као поредбени члан једног развијеног поређења, где се истиче животворна снага деловања млаког ветра на лирски субјект песме: „Млак ветар, који као из Едена да зрачи/ Освештава ми снове, запаја ме и снажи.“

На употребу религијских мотива као симбола наилазимо и у другим песмама. У песми „Часови слабости“ то су „дани ере свете“ којима се „душа сетног даха“ надала, али ће „илузија мека“ узалудно узлетати ка „небу снова“, јер лирски субјект није могао своје последње уздахе да упути сунцу опхрван сазнањем да је његова „чежња била предубока / А живот био само акорд мола“. Лирски субјект није могао у себи самом да пронађе узлет ка вишем и зарад вишег, окренут ка животу, као коначној датости, он је могао само да се помири са постојећим стањем пролазности.

Срезејевић песму, као уметничку творевину, пореди са симболима религијске садржине – Откровењем и Библијом. Тако је песма „песма Највиша“ и „песма Откровења“. Срезејевић своју песму доживљава као „библију свету“ („Песма коју никад нећу написати“). За њега је песма резултат врхунског сазнања. Ипак, свестан је скромног порекла песме. Наиме, био је свестан да колико год да песници подражавају творачку природу Бога, њихова творевина је земаљска и тек налик ономе чему су тежили: „Никада! Снаге творачке, нас људи, / Улагане у Дело безброј пута, / У дубинама тамним наших груди, / Гасе се увек још на пола пута.“

имамо у виду да је певао свега тридесетак песама, а да је у антологијама заступљен са више од трећине својих песама, то, по себи говори, да је он много више од маргиналног песника.

У песми „Пролетерова песма“, поред истакнутог бунта лирског субјекта због социјалне неправде, у егзалтираној понесености праведношћу и исправношћу осећања којим се руководи, лирски субјект узвикује: „Храбро, све напред, а другови моји! / За свето Дело жртва се не жали“. У том *Светом Делу*, поред тога што је садржана симболика Исусове жртве, садржано је нешто и од жртве кнеза Лазара и смисла косовског страдања. У апострофираној светости дела почетним великим словом, истиче се есхатолошка вредност и дела и жртве.

У истој песми наилазимо и на развијени хришћански мотив о канонској потреби доброг чињења: „Сејући добро да се добрим враћа“. Овај стих је ништа друго до сиже чувене Исусове „Беседе на гори“ коју налазимо у Јеванђељу по Матеју и Луки. То је она беседа у којој су садржани сви људски усуди и поука за њихово превазилажење. Наведени стихови су сублимисана есенција сазнања које за подтекст има Исусове речи: „Дајте, и даће вам се: мјеру добру и набијену и стресну и препуну даће вам у наручје ваше. Јер каквом мјером дајете онаквом ће вам се вратити“.

Хришћански, старозаветни мотив о изгубљеном рају налазимо у песми „Унутрашњи монолог“:

Реци шта тражиш с вечним смешним жаром
На земљи, куд си случајношћу бачен?
Мислиш ли да ћеш, постав господаром
Стања и Сила (варке!), Живот тлачен

Препородити, учинив да тече

Много је више од просте аналогije која се може успоставити између ових стихова и оне уводне строфе у Дисову „Тамницу“, која почиње стиховима: „То је онај живот, где сам пао и ја“. Успостављена аналогija је лако одржива и на нивоу препознавања старозаветног мотива о изгубљеном рају. Овај мотив је очигледније, конкретније представљен код Срезојевића. Код Диса је мотив обавијен велом једне, рекли бисмо, езотеричне, сплиновске недомумице која се да расветлити и спознати тек пошто се Дисово песništvo сагледа у целини.

Код Срезојевића је очигледно да се он подсмева залудном осећају моћи човека који верује у стања и силе, јер су то обичне варке. Дакле, све оно што је материјално, то је пролазно. Зато се он обраћа дозом ироније оном који тражи „с вечним смешним жаром“, јер је његова потрага већ унапред осујећена.

Лирски субјект ове песме, за разлику од Дисовог, бачен је на конкретну земљу. Он ту није доспео неким промислом, или је пао услед неког кретања, већ је „случајношћу бачен“. Душан Срезојевић, поред тога што је у структуру својих песама уткао религиозне мотиве, није био религиозан према теолошким захтевима, зато се није доследно држао хришћанског учења. У хришћанском учењу нема места *случајности* као појмовној и спознајној категорији, јер све што је настало и све што се догодило, или се догађа,

руковођено је божјим промислом који је несазнатљив, често за човека има и скривени смисао.

Код Срезојевића наилазимо на ситуацију где се случају приписују вредности личности, човека, који се обележава великим почетним словом. Тако он случај, као категорију, чини вредносним. У песми „У пролазу“ је „ћуд Случаја“ та која одлучује о сусрету двоје младих.

У *Безименој песми* Срезојевић пева о смислу људског трајања, постојања и умирања. Ова песма представља именовање свега онога што прати живот човека на емотивном плану, а није именовано. Буђење – „Избудисмо се из дубине таме“, својеврсно пробијање из таме, представља ново рађање и сазнавање света. Цела песма је ода тежњи човека за освајањем сазнања о животу.

У другом делу песме, наредне три строфе, свечан тон постаје још свечанији смирајем свих људских немира. Људско се у људима заледило. Људи су примили дах богова, дакле живот сам. Ипак, они се налазе у једном међустању, ишчекивању нечега што се тек слуги:

Покрет Богова васиона слуги.
Али он још не долази. Пун таме,
На поглед дубок вечне сфере мути,
Пред собом свуда цепајући скраме.

Другим делом песме доминира тензија ишчекивања. Нема ту нестрпљености, али има узбуђења. Чека се нешто велико, појава значајног *покрета*. То је покрет Богова који васиона слуги,⁷ очекује. „Али он још увек не долази“. Ко је он? Шта се чека? Сматрамо да је сасвим извесно да је то Исус Христ. Чека се, заправо, други долазак Исуса међу људе. Међутим, „он не долази“. Људи остају упртог погледа у мутне сфере небеса. Нада опстаје. Све док има дарованог даха живота, нада постоји. Све док човек верује постоји нада да свој дух овенча славом светлости ореола („Око духова наших, који чиле, / Ореоли се узвишени пале“).

Песма „Под новом вером“, као и „Безимена песма“, нису строго узев духовне или религиозне песме. Он могу бити врло лако сврстане у рефлексивне песме, што у основи јесу, али на интерпретативном нивоу, када се проучавају унутарње семантичке спреге између структуралних целина у први план се истиче духовна, религиозна порука, па чак можемо слугити и о религиозном утемељењу Срезојевићеве личности.

Песма „Под новом вером“, не говори ни о каквој промени вере, што би се дало закључити на основу насловног знака песме. Ова песма представља нови оптимистички поглед на свет. Она представља одјек актуелности. У односу на оптимистичко осећање које доминира песмом и чини је једном од

⁷ Као да је Душан Срезојевић овде претпоставио оно до чега ће научници доћи крајем XX века, а то је математички прорачун појаве Космоса ни из чега, пре но што је овај настао. Дакле, пре постанка Космоса постојао је запис о његовом настанку. Песнички речено: пре постанка, постојала је слугња почетка.

најоптимистичнијих песама у српској модерни, чини се да је део једне шире целине, рецимо песничког триптиха којем припадају три песме: „Пролетња песма“, „Под новом вером“ и „Сенке“.⁸ Прва песма би представљала увод у оптимистичко осећање света, ново уверење, нову веру која ће бити експлицирана у песми „Под новом вером“ представља понесеност еуфоријом оптимистичног осећања. Трећа песма „Сенке“ представља епилог триптиха, својеврсно „спуштање“ еуфоричне понесености до увода у почетак наступа једног потпуно смиреног, чак депресивног стања лирског субјекта.

Овом приликом нас само занима шта то песму „Под новом вером“ чини оптимистичком. Оптимизам извире из сваког стиха. Лирским субјектом влада апсолутно задовољство животом:

Ја имам само насмејаних дана;
на моја поља зелена и млада
шумори ветар са мирисних страна,
заносном песмом набујалих нада.

У лирском субјекту нема страха од „злокбног сутра“. Дакле, лирски субјект је сваким дамаром свог бића испуњен спокојством, срећом и оптимизмом. Откуд такав преокрет код некога ко је до јуче у свом видокругу учовао само безнадежје и бесмисао живљења, неправду и патњу којом се унижава људско у човеку. До тог преокрета довео је живот са извесношћу, са надом ослобођеном од „свих страдања“, који само има чежњу и неколико суза „нежно усхићеног сјаја / у оку пуну, са комадићем раја“. Тај „комадић раја“ у капи сузе негде у углу ока лирског субјекта, као вечита тежња смртника да завреди одлазак у рај, допринела је Срезојевићу да макар на тренутак, у једној песми, испољи оптимизам свог унутарњег, креативног бића, суштину своје егзистенције, која се ретко потврђивала на оптимистичком плану.

На крају, за Срезојевићеву поезију не можемо рећи да је религиозна, нити је духовна у религиозном смислу, али је сигурно њена рефлексивност проткана религиозним мотивима и симболима, који чине основну потку структуре у добром делу песничког опуса Душана Срезојевића.

Најпознатији „сапутник“ српске модерне је сигурно Милутин Бојић (1892–1917). Он је одређиван као „сонарни песник младости“ (Вуковић 1998: 29), али и као „краљ речи“ (Лазаревић 1917: 1). Поред ових квалификација које више представљају резултат еуфоричне понесености описиваним но што

⁸ О тематском јединству ових трију песама, које се манифестује кроз модификацију оптимизма од сазревања, настајања осећања, преко његовог трајања до потпуног нестајања, говори и чињеница да су ове три песме вероватно настале једна за другом у кратком временском интервалу, пошто су једна за другом у истој години 1909. публиковане у *Бранковом колу*. Песме су публиковане овим редом: „Пролетња песма“, *Бранково Коло*, Сремски Карловци, (1909) год. XV, бр. 21, стр. 325; „Под новом вером“, *Бранково Коло*, Сремски Карловци, (1909), год. XV, бр. 36, стр. 567; „Сенке“, *Бранково Коло*, Сремски Карловци, (1909), год. XV, бр. 48, стр. 758.

су валидни аксиолошки ставови, али доста говоре о песничком изразу Милутина Бојића, ту су и квалификације које су од значаја за развој српске лирике, како у области тематске преокупације, тако и за развој песничког језика.

Предраг Палавестра истиче Бојићево историјско осећање као „облик поистовећивања са колективним духом породице, племена и народа; пројектовало се кроз заједничку свест и општа осећања – кроз евокацију историјске и митске прошлости, стару славу и косовско предање, кроз симболику саборности, храмова, царства и витезова“ (Палавестра 1986: 244). Поред историјског осећања, које је основа Бојићеве поетике, а уједно и карактеристика српске модерне, Палавестра истиче Бојића јер је „традиционалном десетерцу дао полет лирског импресионизма“ (Палавестра 1986: 242). Зато његова поезија у великој мери има удела у формирању српског модерног стиха.

Поред ових карактеристика, за Бојићеву поетику је значајна и религиозна тематика. Бојић је у својој поезији често промишљао однос сатане и Бога. Сатана је представљао еманаацију снаге, а Бог милости („Мисао“). Снага је манифестација ума. Она представља научно знање. Песник устаје против ума, који је експонент сатанске снаге. Снагом апокалиптичког провиђења, песник кличе: „Не, не дајте уму да господар буде!“ („Религија“) (сви стихови цитирани према: Бојић 1978), јер се боји поклоништва „једној новој вери“ која припада доминацији објективног рација. Није то рационалистичка филозофија Декарта, Малбранша, Спинозе или Лајбница, већ начин живљења у којем нема чудовишних изненађења. Живот се умном снагом унапред одређује као времешни ток у коме је све предвиђено. Такав живот више личи на једну нирваничну масу, него на живот хришћанина у коме је из тренутка у тренутак разапет између добра и зла, тежине и лепоте веровања, као и лакоће неверовања које неминовно води у вечну таму. То је допринело да песник зарад вечности устане против онога који руководи умом:

О, пусти да звезде иду својим током.
Нека мру небеса и сунца се гасе!
Не бешчasti небо поганичким оком:
Ти не знаш реч Вечност, не појмиш му гласе.
(„Религија“)

Бојић не устаје против ума, као симбола просвећености, већ против гордости ума најпаметнијег на земљи, лучоноше и просветитеља који учи животу без Христа и знању без емоције – љубави. Осећао је Бојић сваким дамаром свог бића да се тако развијене ватре лако пале, још лакше гасе, „јер то су ватре људске моћи, вере и сазнања, / на њима се греје Ум пун покајања, / и Заstraшен, њима ноћ разгрће црну“ („Развејане ватре“). Бог не напушта оне који су огрезли у самодовољности свог сопства, оне са умом чије су врховно знање они сами, већ „је увек ту, кад гробље се отвара / И просипа сузе од кута до кута“ („Развејане ватре“).

Бојић је био уверен да наука коју нуди ново време, као и она која новој науци претходи, представља привидну моћ и води ка неминовној пропасти

која је већ давно проречена Валтазару, краљу вавилонском:⁹ „Води нас Богу? Бога, Бога камо? / Истина ваша и наука нова / Вечито гробље умова је само, / А над њим сјакте Вавилонска слова“ („Мртви Богови“).

Кад лирски субјект одриче потребу за „новом науком“ и узвикује: „о, ја бих радо приче праисконске, / Ја волим бајке: младости су пуне, / у њима јек је трубе јерихонске; / Док ваша срећа по гробљима труне“ („Мртви Богови“), он се одлучује за оно што је вечно. Зато се одриче пролазне славе и моћи коју нуди „нова наука“. Лирски субјект више воли срећу макар засновану и на лажима праисконских прича и бајкама које чувају сећање на велике победе Исуса Навина. Он није за истину „нове науке“ која је заснована на брисању свега великог и значајног што се у прошлости догодило: „нек моја срећа сања и на лажима. / Више је волим но науке ваше“ („Мртви Богови“).

Лирски субјект се одлучује за срећу изван „нове науке“ јер су ту садржане „незнане лепоте“ која није изван субјекта, већ у њему самом („Лепоте“), као врхунској креацији насталој према божјем лику.

Утемељен целокупним својим бићем у вери коју исповеда и коју опева, Бојић искрено, без икаквог устезања и страха од евентуалне гордости може себе да истакне: „Верујем себи, не плашим се речи: Ја имам Бога, пред ким се не клечи“ („Вјерују“). У овим стиховима, где нема страха од Бога, нити расправе са њим, као код Данице Марковић, садржана је Бојићева љубав према Богу и вери, као и живи доказ, поетски обликован, да Христ није узалуд страдао.

Зна лирски субјект у Бојићевој поезији и да „хули Бога, да се небо усталаса“ („Младост“). То је признање које је резултат садашње спознаје из перспективе одраслог и зрелог човека који је свестан заблуда младости. То хуљење није било резултат неверовања, већ онога који није био начисто шта би, ни куд би са собом: „Ја знам само хоћу, а не знам шта хоћу, / Стотину бих ствари у један мах хтео“ („Младост“).

Приметно је да лирски субјект у Бојићевој поезији има неки посесивни однос према Богу. Њему смета да његов Бог припада свима, или да се моли Богу масе. Зато не поштује свечаност прославе у славу Бога, јер га „тиште Богови свију“ („Празник“). Парадоксално, али снага Бога коме верује не расте са бројем поклоника. Напротив, у његовим очима, Бог милиона је бедан. У данима празничних светковина лирски субјект доживљава супротна осећања онима које доноси свечаност: „О, у те дане светиње и мира / У мојој души бесни бура срама, / Играју блудне гомиле кумира / У једном црном ковчегу од чама“ („Празник“).

Изгледа да је лирском субјекту сметало лицемерје верника. Немогавши да отрпи несносну притворност, он је бежао „у крајеве незнане“ и тамо је сам припремао светковине „своме Богу“ („Празник“). У овој индивидуализацији и

⁹ Према предању, невидљива огњена рука је на зиду вавилонског двора записала три речи: *мене, текел, фарес* [избројано, измерено, раздјељено]. Овим речима је Валтазару предсказана пропаст вавилонског царства.

потреби за присвајањем Бога садржано је Бојићево поимање вере и његовог односа према Богу.

Сигурно је да је Бојић био верујући. У његовом односу према Богу није био решен однос између религиозности и црквености. По свему судећи, он је био убеђења да је доста веровати. Практично, био је претходница онима који верују у такозвану *слободну религиозност*. Није био свестан да таква религиозност не постоји, јер сваки садржај захтева неку форму. Владета Јеротић истиче да, као што нема добре музике без нота, тако нема верске поруке без обрасца (Јеротић 1997: 18).

Немогуће је доживети веру у њеној пуноћи без литургије. Литургијичност представља једно посебно испољавање и прихватање вере. Такву веру и спајање верског субјекта са божјим енергијама је немогуће доживети колико год да је дубока аскеза којој се верник препустио, јер су аскетско и литургијско искуство два различита верска искуства.

Изнаенађујућа је божја нетолерантност према другим верницима, ма колико да је било велико њихово лицемерје. Бојић је сметнуо са ума Прву посланицу Корићанима апостола Павла, где, поред тога што нас апостол Павле учи да увек наново треба да тражимо сличност и јединство у различитости, апостол нам скреће пажњу да „различне су службе, али је један Господ.

Без обзира што се Бог различито јавља и даје различите способности људима, све то долази од једног јединственог Духа. У емотивној понесености, снагом и исправношћу своје вере, Бојић је то сметнуо са ума. Руковођен више поривима посебности, а мање толеранције и литургије, као основним принципима хришћанства, он је бекством из масе лицемерја, заправо бежао у религијски индивидуализам, који је у многим сегментима више светогрђе, него вера према канонима.

Испољавањем религијског индивидуализма, Бојић се оглушио и о послушност, која је значајно хришћанско правило. Наиме, реч је о томе, како нас учи Владета Јеротић (Јеротић 2003), да хришћански човек већ одавно није покоран и, вероватно, никад то више неће бити, али је неопходно да буде послушан, да поштује Божије законе.

Бојић се свог Бога не боји. Дакле, за њега је Бог еманација љубави. Ипак, сам Бојић није у себи изоштрио осећање разликовања између старозаветног и новозаветног Бога. Зато није изненађујуће што ће Бојић многе своје песничке мотиве узети из Старог завјета (Гавриловић 1978: 44). Користећи се старозаветним мотивима, Бојић је осећао снагу љубави новозаветног Христа, али је свој осећај религије у појединим сегментима испољавања религиозности фундирао више руковођен емотивним но религиозним осећањем.

Постоји читав циклус песама, рекли би омања збирка, које су израсле на библијском подтексту. Мотив за песму „Вера“, Бојић је пронашао у „Јеванђељу по Матеју“, али и у „Псалмима“ (29 и 89). Није пропустио ни да се ослони на српску историју и традицију истицањем снаге Марковог дома у прилепским врлетима. У песми „Химна поколења“, која садржи много од свечаног штимунга Змајевих „Светлих грובה“, али годи и патос побуњеног Србина у Ђуриној

Отаџбини, ослањајући се на слободарску традицију свог народа, Бојић указује на извесност будућности. Међутим, та извесност није заснована на оптимистичности, већ на песимистичкој поруци у којој нема ни наговештаја светлој будућности нити слободарског полета, нити борбене решености да се истраје. Овој меланхоличној и песимистичкој поруци мора да је допринео општи осећај о неизбежности рата на који су Срби били подсећани са свих страна злослутним звецкањем оружја.

Руковођен таквим осећајем, поносно се обраћа Крумовим потомцима, Бугарима, да поново преиспитају исправност својих одлука, зарад исте вере и братског порекла које имају са Србима. Бојић осећа да „вапије Господ“ да уједињени Срби и Бугари „у сенкама збратимљена стега / У звонкој ноћи избавите Њега/ Који је подло на крст срама попет“ („Крумовим потомцима“). У име части и заједничких предања, он се криковито, сабласно уплашен реалношћу, обраћа својој браћи по вери и пореклу: „Бирајте браћо, о бирајте путе, / Великог дана последње минуте“ („Крумовим потомцима“). Одзива није било, њихова срца „ледено ћуте“, јер се у тренутку одлуке 1914. године нису руководили срцем, већ хладним разумом, који је налагао да устану против Срба.

Једна од основних преокупација Милутина Бојића јесте однос пролазности и вечности. Вечност је представљао као персонификацију промишљеног, озбиљног и мудрог бића, без злих аспирација док се Заборав руководи својом аветињском глађу:

Непомична вечност озбиљна и хладна
Изабраника бира, да му венац славе стави
Док Заборав, као аветиња гладна,
Народе и дела прождире и млави.
(„Крштење вечности“)

Вечност није одређена само секуларним односом према животу и раду, већ и сакралним. Свако Бојићево промишљање вечности у основи је засновано на вери. У основи његовог веровања, које се више руководило емоцијама но канонима, садржана је његова „жудња да вечност претвори у нешто посебно“ (Гавриловић 1978: 59).

Зоран Гавриловић истиче песму „Кроз пустињу“, као пример за Бојићева понирања „у вечност и потребом за васпостављањем ширих унутрашњих веза и континуитета који омогућавају један надсмисао трајања“ (Гавриловић 1978: 59). Анализом структуре песме, долазимо до закључка да прве две строфе представљају увод у садржину свих наредних строфа где ће се успоставити аналогија страдања Срба са библијским подтекстом, односно са изабраним јудејским народом:

Пустиња је наша страшнија од оне
Којом је ишао народ изабрани.
Појени смо крвљу вриштеће Горгоне,
Но сумњом нам нису затровани дани.
(„Кроз пустињу“)

Бојић је преко старозаветног мотива о изгнаном и одабраном народу, успоставио аналогију са српским народом. Није ово само тежња песника да вечност претвори у трајање свог народа, како је истицао Зоран Гавриловић. Аналогија није успостављена само ради истицања истоветних, додирних тачка између трагедија двају народа, већ представља тек први поредбени степен при истицању српске трагедије јер „пустиња је наша страшнија од оне“ којом је морао да крене изабрани народ по императиву онога ко га је изабрао.

Српски народ није имао могућност избора, њему је прелазак „пустиње“ представљао једину могућност за егзистенцијални опстанак. Српски народ за своје лутање није тражио додатне доказе и наредбе, није тражио да „Бог сиђе са Синаја“ нити да „пошаље заповести“. Док је српски народ гоњен страшнијом пустињом од оне којом је гоњен јеврејски народ, сумњом му „нису били затровани дани“. Он је са вером опстајао у својој муци. У томе је садржана сва оптимистичност верске поруке и извесност будућности једног народа који се у једном историјском тренутку нашао у безизлазу, као ретко који народ на нашој планети.

У песми „Кроз пустињу“ наилазимо на решеност једног народа, који се руководи верском послушношћу да остане у токовима хришћанске традиције која се у српском народу, по свему судећи, сачувала до Бојићевог времена. Зато ће он јасно изразити дубоку решеност свог народа да се руководи божјим промислом и одлукама колико год да су оне погубне за српски народ:

И рекнеш ли ипак, да се мора стати,
Учињено биће, јер судија ти си;
Последњу кап крви бесно ћемо дати,
Да се њом испишу грозни летописи.
(„Кроз пустињу“)

Бојић је за библијски подтекст својих песама углавном узимао старозаветне мотиве где средишње место најчешће заузимају поједине личности или места: Давид („Заљубљени Давид“, „Давидова песма“), Јов („Сусрет“, „Солома“), Каин („Каин“), Вавилон („Мене, текел, фарес“). Има песама које су инспирисане новозаветним личностима: Јуда („Под младим сунцем“, „Јудин плач“), Магдалена („Магдалена“) и друге.

Опеване личности не представљају тек узгредне симболе. Јуда и Магдалена, наведимо за пример, опевани су и приказани у целини нервних дамара и унутрашњих превирања.¹⁰ Они су више представљени као драмски ликови

¹⁰ Зато је просто немогуће прихватити једнодимензионалне оцене да је у „љубавним мотивима из Библије“ „спонтано проговорила еротика“, нити да је у песми о Давиду Бојић описао „Давидову страст и пожуду“. То што Бојић не постиже „кулминацију страсти“ у „Магдалени“, не представа слабост песме, већ напротив, њен значај (Вуковић 1998: 38–40). На крају, Бојићу није ни био циљ да истакне страст нити „жену-женку“, нарочито не док изговара: „О, грешница и ја бејаш од свих већа! / Зар мој грех искупи чином своје смрти?“. О овом интерпретативном несугласју са тематиком појединих песама из циклуса *Визије*, биће неком другом приликом више речи.

који се потврђују на емотивном плану, него као симболи издаје, или верског преобраћања. Драмска сложеност њихових ликова садржана је у емотивним превирањима. Она су резултат догађаја чији су непосредни актери, емотивно активни, али, суштински, апсолутно немоћни да у самом догађају учествују и промене његов ток. Бојићу је у ових неколико песама пошло за руком да у лирском дискурсу оживи неке тренутке који су од круцијалног значаја за верско сазревање људске цивилизације.

Да закључимо. Песници српске модерне, који су одређени као „сапутници“ реперних песника овог књижевног правца у српској књижевности, у односу на остварено песништво религијске тематике са библијским подтекстом су равноправни песници реперним песницима српског модернизма и то од његовог зачетка (Милета Јакшић), преко јасног супротстављања лирског субјекта Богу (Даница Марковић) и истицања примарног социјалног – приземног у односу на духовно (Коста Абрашевић, Прока Јовкић) до његовог завршетка (Милутин Бојић). Чак можемо да кажемо да су ови песници исцрпно обрадили библијску тематику, показујући сву њену комплексност и полисемантичност, како на плану садржине, тако и на плану стиха и поетизованог језичког материјала.

Извори

- Абрашевић 1950: Коста Абрашевић, *Песме*, Београд: Рад.
- Бојић 1978: Милутин Бојић, *Сабрана дела. Поезија*, књ. 1, Београд: Народна књига – Народна библиотека „Милутин Бојић“.
- Жучни 1986: Нестор Жучни (Прока Јовкић), *Песме*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Јакшић 1922: Милета Јакшић, *Песме*, Београд: СКЗ.
- Рајић 2002: Велимир Рајић, *Сабрана дела*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу.
- Срезојевић 2008: Душан Срезојевић, *Златни даси и друге песме*, приредили Миливој Ненин, Зорица Хацић, Београд: Службени гласник.

Литература

- Витошевић 1963: Драгиша Витошевић, „Виторог се Месец заплео у грању...“, *ЛМС*, год. 48, књ. 292, 243–248.
- Витошевић 1975: Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901–1914*, књ. 1, Београд: Вук Караџић.
- Вуковић 1998: Владета Вуковић, *Из српске књижевности XX века*, Приштина: Нови свет.
- Гавриловић 1978: Зоран Гавриловић, „Милутин Бојић“, у: Милутин Бојић, *Сабрана дела*, књ. 1, Београд: Народна књига, 7–63.

- Глигорић 1970: Велибор Глигорић, *Сенке и снови*, Београд: Просвета.
- Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Десница 1996: Владан Десница, „Мирко Королија и његов крај“, у: Мирко Королија, *Изабрана дела*, Београд: БИГЗ–СКЗ, 546–567.
- Живојиновић 1928: Велимир Живојиновић, „Даница Марковић“, у: Даница Марковић, *Тренуци и расположења*, Београд: СКЗ, III–XIV.
- Јеротић 1997: Владета Јеротић, *Хришћанство и психолошки проблеми човека*, Београд: Богословски факултет Српске православне цркве.
- Јеротић 2003: Владета Јеротић, *Само дела љубави остају*, Београд: Прометеј.
- Јовановић 2006: Миливоје Р. Јовановић, „Велимир Рајић, живот и дело“, Београд–Трстеник: Љубостиња–Интерпрес.
- Константиновић 1983: Радомир Константиновић, *Биће и језик*, књ. 7, Београд: Просвета.
- Кораћ 1996: Станко Кораћ, „Мирко Королија“, у: Мирко Королија, *Изабрана дела*, Београд: БИГЗ–СКЗ, 567–575.
- Лазаревић 1917: Бранко Лазаревић, „Песме бола и пркоса“, *Забавник*, 2, IV.
- Недић 1969: Љубомир Недић, *Студије из српске књижевности*, Нови Сад – Београд: МС–СКЗ.
- Нови завјет Господа нашега Исуса Христа*, прев. Вук Стеф. Караџић.
- Обрадовић 2008: Славољуб Обрадовић, *Метаморфозе историје у књижевности*, Ниш: СКЦ.
- Палавестра 1986: Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Панић 1950: Милорад Панић Суреп, „Живот и рад Косте Абрашевића“, у: Коста Абрашевић, *Песме*, Београд: Рад, 7–9.
- Петровић 1971: Бошко Петровић, „Песници“, у: *Песници I, Српска књижевност у сто књига*, Нови Сад – Београд: МС–СКЗ.
- Радуловић 1996: Јован Радуловић, „Предговор“, у: Мирко Королија, *Изабрана дела*, Београд: БИГЗ–СКЗ, 5–12.
- Скерлић 1953: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Рад.
- Скерлић 1961: Јован Скерлић, *Критике II*, приредио Радомир Константиновић, Београд – Нови Сад: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Хаџић 2007: Зорица Хаџић, *Историја једне самоће*, Нови Сад: Академска књига – Културни центар.

Predrag Jašović

RELIGIOUS THEMES IN POETRY OF *COMPANIONS* IN SERBIAN MODERN

Summary

In this paper, we analyze the religious themes in the poetry of Serbian modernist who are “lesser known”. It is a group of poets (Mileta Jaksić, Stevan Luković, Velimir Rajić, Milorad M. Petrović, Danica Marković, Mirko Korolija, Kosta Abrašević, Nestor Zučni, Dušan Srezojevića and Milutin Bojić), who are in history of Serbian literature known as companions of leading Serbian poets of Modern (Šantić, Dučić, Rakić, Pandurović and DIS). On the example of poems we pointed out that the religious motifs and themes, which are based on Biblical subtext, are present in these poets too. In some of the poets work, these themes are even more developed and more present than in the poetry of leading poets of Serbian modern. Therefore, we cannot in this group of poets say that the only passive “companions” accompanying main poetic tendencies of Serbian modernism, on the contrary, they were also participants who have their individual poetics, who have in this thematic and motive segment significantly contributed to the diversity and development of Serbian modern.

V

**Транскултура и култура сећања
(Transculture and Cultural Memory)**

Кристијан ОЛАХ
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ИЗМЕЂУ МИТА И ЕСХАТОНА

Однос културе, цивилизације и Другог у делима Павића, Вонгара и Куција

Апстракт: Рад се бави делом Сретена Божића / Б. Вонгара, српског писца који деценијама живи и ствара у Аустралији, на енглеском језику. Испитују се теме и мотиви његовог дела и стављају у контекст сличних или блиских тема и мотива из романа Милорада Павића и Џона Максвела Куција. Реч је, преваходно, о представи фигуре Другог и културним и цивилизацијским механизмима који се покрећу спрам те фигуре. Такође, у испитивању односа на први поглед неповезаних култура у делима тих аутора, као што су хазарска, српска, аборицинска, хотентотска и вијетнамска култура, поставља се питање културног самоодређења – односно, питање да ли се и како се дела тих писаца могу сместити под плашт транскултуралности.

Кључне речи: други, варвари, цивилизација, мит, онтологија, метафизика, истина, есхатологија, култура, транскултуралност

1. Питања из тишине. Време и заборав

Једном, кад буде било што бити не може – кад ћутање буде прешло у тишину – остаће само успомене на књижевност минулих времена. Можда ће само поезија надживети време. И можда ће тако бити добро.

Да ли ће тада некоме значити преокупације данашњег духа? Хоће ли у њима умети да препозна универзалност која надилази простор и време? Или ће се, немоћан да се одупре *другачије* обликованој универзалности, ми-моићи са вредностима које садашњост завештава будућности? Можда ће те вредности, дугим ходом времена, постати партикуларне? А можда ће – иронично речено – баш зато, заборављене, постати вечне? Јер, увек су, у равни иманенције, непрепознате од апсолутне већине, вечне истине ужег опсега од универзалних.

У почетку беше Реч, али на крају бива текст, у коме је истина заборављена или изгубљена, текст који је постао тајна. Ко може да правилним читањем поново изнедри истину? Не би ли се, огољавањем тајне, убила истина – њена лепота? Ако је тајна вечне истине у лепоти, шта је са лепотом која истину проналази једино у себи? Може ли она да рачуна на вечност? На каквом рукавцу ће заувек застати, стопивши се са вечном тишином? Шта ће на путу ка потомцима издржати да не залута по странпутицама и да очува нетакнутост од туђих, лепоти несклоних тишина? Каква реч ће до потомака допрети?

Једном, када варварско ћутање буде затамнило светлост тишине, када ни тишина више неће бити *иста*, када у смени култура и цивилизација време буде просејало жито од кукоља, шта ће бити жито? Шта ће остати сачувано од књижевности и културе, па и српске, у временима која плаве насипе садашњости? Ко ће о лику српске књижевности и културе говорити, под условом да повода за говор буде било? Хоће ли бити отимања за истину њеног лика? Хоће ли, у том сукобу и отимању, завек ишчезнути истина једне племените колективне самосвести, њених уздигнућа и падова?

Ако цео живот постоји да би се написала једна књига (Маларме), да ли је оправдано слутити сврху ишчезнућа једног народа у инспирацији да се то ишчезнуће уметнички обликује? Чак и кад је етички промишљена, не одише ли таква уметност, у есхатолошкој перспективи, истинским, непатвореним цинизмом? Није ли уметност по себи, као и сећање, врхунски цинизам живота? Сваки је заборав, у том случају, праведан: па и заборав на читаву данас познату књижевност.

Ако будућност уопште буде била могућа, ако ће се у временима која следе међусобно укрштати народи и расе, као и културе и цивилизације, ако ће се потомци данашњег човека селити на друге планете, хоће ли неко од њих, сетно се загледавши у прошлост, у сићушну тачку Земље на туђем звезданом своду, моћи да прочита бар два-три стиха, ако не целу строфу, или прозни пасус од онога што ће тада припадати давној српској књижевности? Или ће све заменити нека нова традиција, којој ни Гилгамеш ни Одисеј неће значити ништа? А ако ипак буде било сачувано све што и данас постоји, хоће ли се наћи ко да изнова прочита – тамо, у неком другом свету – Доментијаново *Житије Светог Саве*, косовски циклус народних песама, Његоша, Андрићеву *На Дрини ћуприја*, *Сеобе* Црњанског, Селимовићев *Дервиш и смрт* или Павићев *Хазарски речник* – на пример? Или ће та дела још много раније имати свога последњег читаоца, након кога их се више нико неће сећати? Можда ће их нешто друго засенити. И можда ће, ко зна, бити добро тако.

2. Добри и лоши мостови

Ако се изузму Попа, Црњански, Селимовић, Киш, Пекић и други неспоменути великани, српска књижевност се у двадесетом веку двапут винула у звездане висине. Први пут је то било приликом доделе Нобелове награде за књижевност Иви Андрићу (1961) за роман *На Дрини ћуприја*, чиме је посредно

„награђена“ и читава епска традиција вишевековне српске усмене књижевности која је у том роману врхунила. Роман о мосту преобразио се у стварни мост који је српску књижевност приближио баштини „светске“ књижевности. Као да је развојни лук српске књижевности од својих прапочетака водио ка метафори, теми и слици моста – и ту се није завршио: нажалост или не?

Други пут десило се то са *Хазарским речником* Милорада Павића, објављеним 1984. године и, до сада, вероватно најславнијим српским романом икада. Књижевна слава увек је релативна и не зависи само од вредности дела, већ и од интересовања које дело побуђује – као и од политичке прихvatљивости таквог интересовања. У тренутку настанка ових редова, уочљив је занимљив парадокс: док присуство Андрића на сцени српске културе ни у двадесет првом веку не јењава – упркос томе што је у иностранству већ готово заборављен – Павићево дело се, на плану рецепције, већ скоро три деценије помера од запада, где је прво било „откривено“, ка „светлости са истока“, где је раније било непознато, док је данас у матичној култури прилично занемарено, као да јој ни не припада – или као да би било боље да јој никада није ни припадало. Павићев мост ка туђим културама и традицијама одједном је постао стран култури и традицији из које је изникао. Да се крај другог миленијума заиста поклопио са утопијским „крајем историје“, и да се судбина некадашње државе другачије разрешила, и да је Павић добио Нобелову награду, да ли би однос према њему данас био другачији? И зашто би био?

Оба „звездана часа“ српске књижевности и културе оличена су у фигури моста – првом, који је исказан експлицитно, и другом, који је исказан имплицитно. Према једном мосту се, са правом, осећа понос, а према другом – углавном – нелагода и збуњеност, недоумица и затеченост: шта ће он ту, шта ће он мени, шта ћу ја на њему? Та питања говоре о онима који их ћутке постављају: ипак, нису сви мостови исти. Изгледа, нису сви мостови *добри*.

Занимљивији је проблем књижевноисторијске или, пре, културолошке одлуке или навике да се „звезданим часом“ искључиво проглашава догађај изласка домаће књижевности пред суд и верификацију страног читаоца – „свагда“ пажљивог и ученог „независног судије“ који својим интересовањем и одобравањем даје легитимитет домаћим књижевним и свим другим културним напорима. Да ли би Андрић и Павић били то што јесу да их нико никада није превео? Како се види онај кога нико не примећује? Да ли би у том случају дошло до промене у сагледавању односа између Андрића и Црњанског? Да ли би *сеобе* потиснуле *мост*? Да ли ће управо то поље довести до превредновања традиције српске књижевности (јер, назнаке се могу наслутити у једној широко рађеној анкети у којој је за најбољи српски роман двадесетог века *итак* проглашен роман Црњанског)?

Потреба за потврђивањем вредности није толико знак несигурности у њих, колико жеље да их и други прихвате као своје: у радости прихватања истиче се њихова универзалност, значај који омогућује превазилажење граница самозагледаног сопства. Али, врхунска вредност, која у себи оличава вечну истину – надискуствену, есхатолошку и у коју само може да се верује

да ће се у вечности потврдити – не само што не мора, већ и не може да буде препозната као универзална, већ само као партикуларна. Универзалност је временска и тренутачна, у вези са духом времена или епохе. У средишту интересовања универзалне истине је *идеја* човека, док је сам *човек* у средишту интересовања вечне истине. Упркос Андрићу и Црњанском, који су инкорпорирали најбитније елементе српске културне и књижевне традиције у своје дело, случај партикуларизације вредности је са оним светионицима речене традиције попут Косовског завета и Његоша. Косовски завет и Његош не припадају универзалним истинама. Уз ретке изузетке, другим културама они не значе ништа.

3. Истином на „срце таме“ или мост ка традицији

Мотив сеоба и изгнанства, стечен у судбини појединца, доводи у проблематику „звезданих часова“ српске књижевности дело Сретена Божића, *alias* Б. Вонгара – дело које на крају двадесетог и почетку двадесет првог века изнова, на неочекиван начин, реактуализује тему моста. У критици је већ запажено: „Он је у књижевности заправо наставио Андрићево дело изградње моста између подељених светова. Али овог пута то је далеко већи мост који води до краја света или можда још даље до другог света“ (Петровић 2011а: 12). Реч је о једном од најзначајнијих писаца које српска књижевност данас има, али чега није свесна – или бар не у мери у којој би требало да буде.

Сретен Божић или Б. Вонгар је писац колонијалног искуства; сличност са Џозефом Конрадом није само у томе што је касно научио енглески језик (у двадесет осмој години) којим је касније писао сва своја дела, нити што је име заменио псеудонимом (за разлику од Конрада, који је прихватио британски идентитет, Сретен Божић је учинио супротно: изабрао је име које означава припадност корпусу колонизованих и потчињених – аустралијских Аборигина),¹ већ и у томе што је, попут Конрада (али и Павића), пишући и писањем сведочећи о Хазарима модерних времена, зашао у област духа која се управо конрадовски може означити као „срце таме“.

Вонгар припада оном ретком типу стваралаца који, попут Солжењицина, етичко супротстављају естетичком, а истину свему. Стога његова ангажованост – која је несумњива – не припада политичком типу, већ истинитосном. Вонгаров ангажман своди се на указивање истине.

Његово књижевно дело увелико надилази књижевност: оно није само фикција, већ и споменик културне аутентичности на заласку и потресно,

¹ Псеудоним Сретена Божића – Б. Вонгар – означава аборигински митски свет – духовни свет снова, што указује на то да, у слободном преводу, тај псеудоним има значење „гласника из другог света“ – или света истине. „Такође би“, како сам Вонгар објашњава значење речи *вонгар* у својој аутобиографији, „у слободном преводу могла значити и ’странац“ (Вонгар 2010б: 170). Притом, почетно Б. псеудонима води порекло од презимена Божић, при чему се чува веза са сопственим *првим* идентитетом освешћеним и узраслим у српској средини и култури.

ангажовано сведочанство о истребљењу народа који своје корене вуче још из леденог доба и који ни на једном од око шест стотина изгубљених језика – данас сведених практично на један – нема реч за рат. Осим што је Вонгарова „књижевна мисија“ успешно остварила наум да прикаже, кроз рухо фикције, двоструку нуклеарну трагедију Аборицина (ископавање руде уранијума на њиховој светој земљи, што је довело до еколошке катастрофе, а потом и детонације атомских бомби на простору на којем су живели, кретали се и хранили), она је, крајње неочекивано, остварила мост који је аборицинску судбину и културу довео у везу са српском. То је мост који прекорачује провалију цивилизацијског зла и њене моћи, и Вонгара смешта у традицију коју је баштинио и Андрић – али која је, такође, у дослуху са „нехумано“ (постмодернистички?) приказаном судбином хазарског народа у роману Милорада Павића.

Битно је да се напомене да Вонгарова књижевна мисија није само у приказивању геноцида коме су домородачки народи били изложени, већ и у приказивању њиховог идентитетског и културног самоосвешћења. Као што се каже у његовој првој написаној драми *Јабланови – Галвир и Бого*: „Да би [живот] одржао свој ток, неопходно је да буде у складу са традицијом“ (Вонгар 2010а). У том смислу, целокупно Вонгарово дело представља похвалу традицији угроженој од оних сила којима све *различито* смета. Јер, традиција није браник од будућности, већ њен залог.

4. Блискост по онтологији

И Андрић и Павић и Вонгар су у различитој мери ослоњени на усмену традицију српске књижевности. Вонгар свакако понајвише, будући да му је рат прекинуо школовање – формално има само четири завршена разреда основне школе – па је „и етику и естетику и историју и практична умења“ могао да научи само из народне поезије (Петровић 2011б: 29). Лук који повезује Андрића и Вонгара очигледнији је него онај који подразумева присуство (барокног) Павића у дијахроној линији. Тројицу аутора, уз заједничку традицију, повезује тема колонизатора и колонизованих, као и проблем идентитета који се јавља у вези са том темом. Апстрахована, у питању је тема зла – универзалне силе која лежи у механизму историјски различитих, а по начину на који се испољавају, узнемирујуће идентичних односа који владају између фигуре Господара и фигуре Другог.

Епохални значај Вонгаровог стваралаштва – не само за српску књижевност него и за културу – постаје очигледнији ако се у фокус, осим српских писаца, постави аутор сличне тематске оријентације и, само донекле, сензибилитета. Такав аутор, који се у свом делу злу супротставља речитим ћутањем, јесте Џон Максвел Куци, добитник Нобелове награде за књижевност 2003. године. Као јужноафрички (постколонијални) писац који пише на енглеском језику (први је двоструки добитник Букерове награде) и потомак

холандских усељеника, Џ. М. Куци се 2002. године преселио у Аустралију – што је најмање важна појединост која га доводи у везу са Б. Вонгаром. Између његовог и Вонгаровог, као и Павићевог дела могу се подвући многе паралеле – захваљујући којима се контекст српске књижевности и културе проширује у неочекиваном обиму, и то не само просторном. И *Хазарски речник*, и Вонгарове песме, приче, драме и романи, као и Куцијеви романи, одликују се имплицитним ангажманом, етичким дијалогом са одређеним политичким питањима, прикривеном жељом да се књижевност доведе у везу са истином – да истина буде важно језгро, али не и једино, које ће омогућити и из кога ће се кристалисати уметничке и поетичке вредности дела речених аутора.

Иако се поетички међусобно разликују, једна од важних паралела која повезује њихова дела је у сличној представи онтолошких темеља фиктивног света. Онтолошки поредак код сва три аутора представља полазиште са кога се наслућује метафизичка истина. Док Павић и Вонгар нагињу посебном типу фантастике – Вонгар је, у ствари, ближи концепцији „магичног реализма“ – а Куци обликује свој свет „реалистички“ и миметички, свој тројици аутора заједничка је митска матрица која лежи у самом срцу фиктивних онтолошких темеља. Управо је мит тај који разоткрива лаж владајућег поретка и механизма моћи – као што је претензија на истину.

5. Један вид другости: Издајом метафизике до свачијег текста

По формалној подели на три књиге које оличавају глас трију различитих религијских традиција, *Хазарски речник* се у потпуности може читати као роман са колонијалном тематиком – роман који сам собом (што је *део* његове семантике, а не произвољног и овлашног тумачења) представља колонизацију дискурса и полагања, то јест освајања права на истину. Јер, сасвим је јасно зашто *Хазарски речник* не припада хазарској књижевности. Одлучивши се да из историјских и геополитичких, а самим тим и егзистенцијалних разлога промене идентитет, Хазари су се утопили у туђе идентитете и тако нестали са историјске позорнице. Тај нестанак је из истинитосне перспективе оправдан – јер сведочи, ако не о моралној хипокризији Хазара, онда свакако о немоћи и/или недостојности да се на прејак изазов да добар одговор.

У свом првом роману *Земље сумрака*, Куци несвесно истиче паралелу између мотива Хазара да одбаце стару веру и афричких Хотентота који прелазе у хришћанство из, такође, прозаичних разлога:

Једини понор који нас дели од Хотентота јесте наше хришћанство. Ми смо хришћани, народ са нарочитом судбином. Они такође постају хришћани, али њихово је хришћанство празна реч. Знају они да ће бити донекле заштићени кад се покрсте, нису глупи, знају да могу да рачунају на саосећање када вас оптуже што их злостављате иако су крштене душе. Иначе, потпуно им је свеједно да ли су хришћани или пагани, радо ће певати ваше химне ако то значи да ће остатак недеље провести преждеравајући се на ваш рачун. (Куци 2005: 67–68)

Посреди је хибрис – одвајање, отпадање од сопствене истине. Парафразирајући једно место из Павићевог романа, може се рећи да тешко бива онима који се на то усуде: „Они ће постати нешто друго, а не људи“ (Павић 2001: 369). Добровољно прихвативши да приме лажну истину туђе религије како би опстали на простору испод кога је, нимало случајно, смештена тромеђа која раздваја три пакла, Хазари су се исписали из људства и препустили се у немилост силама подземља. Њихова претходна вера је у метафизичком смислу била „истинитија“ и саобразнија онтолошком поретку фиктивног света – троцентричном, а не монотеистичком поретку. Онтолошки темељи који владају светом романа сами по себи, иако не могу у потпуности да се разјасне, представљају вид истине супротстављене званичним, институционализованим лажима религија – и њихових „текстуалних“ „метафизика“. Права, метафизичка истина Павићевог романа назире се у његовој онтолошкој упитаности. На тај начин, на „лажна царева одела“ указују – речитом, али дејственом тишином – сама чињеница и законитости онтолошког поретка. Ни хришћанство, ни ислам, ни јудаизам, ако се изузму њихова подземља, том поретку нису саображени. Другим речима, колонизатори (дискурса) истине имају силу, али не и метафизички легитимитет којим би ту силу оправдали. Одговор на хазарску полемику и питање чија је истина крије се у онтолошком поретку Павићевог романескног света.

Павић је причом о несталом народу о чију се истину отимају други створио универзалну, хазарску метафору. Она гласи, како ју је формулисао Ален Боске, да смо сви ми Хазари. Ми, то јест Други, пред налетом прејаког историјског изазова који не допушта никакав другачији одговор осим наметнутог. Тај изазов има узроке у геополитичким узусима – о чему сведочи одредница „Хазари“ из Жуте књиге *Речника*, која заступа јеврејско виђење проблема – док су идентитетска превирања последица геополитичких токова.

6. Варварство и варваризација мањина

Наиме, иако чине већински део становништва у држави, Хазаре угрожавају припадници мањина које привилегује државни систем, тако да на пољу моћи Хазари постају мањина у сопственој држави. Најмање је важно што се у таквом распореду сила у Хазарима могу препознати Срби (у некадашњој СФР Југославији), већ што тај распоред сила говори нешто што је епохално важно кад је о савременој демократији реч. Већински, аутохтони народи морају да се повинују диктату мањина. Занимљиво је да, у роману, у трећем хронолошком слоју, слоју двадесетог века, људе на проблем са њиховом демократијом упозорава једно демонско биће, и то следећим речима:

Сада у име демократије мали народи терорису велике народе. Погледај свет око нас: бела Америка боји се црнаца, црнци Порториканаца, Јевреји Палестинаца, Јевреја Арапи, Срба Албанци, Кинези се боје Вијетнамаца, Енглези Ираца. Мале рибе једу уши великим рибама. Уместо да буду терорисане мањине, демократија је увела нову моду и сад су на свету под теретом већине становника ове планете... (Павић 2001: 380–381)

Није ту реч само о демократији недораслој изазовима савремености, која већину оставља незаштићеном и препуштеном на милост и немилост захтевима и претензијама мањина, већ је реч о феномену ирационалног сагледавања мањина које прете самим својим постојањем. Зато што су *ту*, зато што су присутне, а не из других разлога, иако, наравно, има и других, у мањинама се препознају *варвари*. Односно, њихова *мањинска* позиција постаје препозната као варварска по себи. Притом, пошто се зна да варвари увек побеђују, отуда и страх већине. А, пошто демократија захтева да се мањине поштују, оне имају одрешене руке да „тероришу велике народе“. Право је питање ко су велики народи и ко кога угрожава – у контексту Павићевог, Вонгаровог и Куцијевог дела.

Поређење разних малих народа и групација, између осталих Срба и Јевреја, представља политички контекст који у семантичко поље *Хазарског речника* уводи сложен однос колонизатора и колонизованог. Сагледавањем Срба као (будућих или неких нових) Хазара могуће је да се не само хазарска, већ и српска судбина (есхатолошки најављена?) препозна у судбинама других народа. Између осталих, и у судбини аустралијских староседелца.

7. Перспектива истине као перспектива људскости. Онтолошка критика и есхатолошка митологија

За разлику од Хазара којих више нема, а који су својом кривицом допринели сопственом ишчезнућу, и који у Павићевом роману испуњавају фигуру одсуства, над којом се сударају три дискурзивне силе – притом, у том судару се не потиру само хазарска истина, већ и могућност да се представи људскост која лежи у фронталном плану те истине – аустралијски Аборицини, о којима пише Вонгар, оличавају, начином на који трпе и страдају од „демократских“, колонијалних власти, сачуван лик људскости и културне аутентичности пред налетом апокалиптичних, ништећих историјских сила. Док Павић смешта Хазаре на дно перспективе завађених „истина“, при чему Хазари бивају вазда унапред интерпретирани таквом перспективом, и док Куци говори о Вијетнамцима, Хотентотима и варварима са положаја оног ко „обликује“ историју и њену истину, вишеструко проблематизујући и преиспитујући тај положај, али притом непрестано трагајући за ликом аутентичне људскости, Б. Вонгар одлази најдаље: он обрће положај и перспективу субјекта и Другог тако што реч даје Аборицинима. Могло би се рећи, крајње условно, да је код Вонгара веродостојност истине похрањена у субјекту (колонизованом), а да су белци колонизатори постали Други и, следствено томе, подређени у односу на истину. Јер, док су Хазари објекат истине, њено *шта*, Аборицини су, супротно, субјекат истине, њено *ко*.

Такође, за разлику од субверзивности Павићевог дела, чијим фиктивним светом метафизичка истина не досеже до сржи онтолошког – што не значи да као таква не постоји, Вонгарово стваралаштво израста из сасвим супротног наума, али и истинитосног метафизичког покрића у онтолошком поретку: да се поредак аборицинског „начина живота“ очува и заштити од

налета зла које му прети укидањем и ишчезнућем. Фаворизовање аборицинског гласа и истине на коју тај глас указује, каткад и немушто, сведочећи је речју или тишином, поетички је узрок критичке и етичке ангажоване димензије Вонгаровог стваралаштва. Трагика његовог субјекта – Аборицина, Срба, Вијетнамаца – није (само) у пуком физичком истребљењу, за које је геноцид свакако прикладна реч, већ у настојању да се ућутка и смени метафизичка истина фиктивног света, чија је онтологија у складу са њиховим веровањима и митовима, лажном и наметнутом, „колонизованом“ визијом света.

Кад су посреди Аборицини, њихова метафизички истинита слика света у опасности је да буде затамњена „белачком“, „текстуалном“ истином чије покриће лежи у хришћанству као институционалној и агресивно-колонизаторској духовној сили – не по себи, већ захваљујући хипокризији оних који га међу урођеницима пропагирају. Међутим, сам ток Вонгарових приповести недвосмислено упућује да, иако белци, попут апокалиптичних јахача, надиру и поробљавају сваки кутак домородачке слободе, дејствена онтолошка слика света не припада њима, већ домороцима. Као и у случају Павићеве субверзивне и бласфемичне прозе, Вонгарова критика колонизатора је отворено „онтолошка“.

Хришћанство, као духовно залеђе колонизатора и њихових самопроглашених „универзалних“ права и „вечних“ истина, немоћно је, у метафизичком смислу, пред чињеницом да човек може да се претвори у животињу или биљку, и да, након чудесне метаморфозе, настави егзистенцију у другом животном облику – као што се главни јунак романа *Раки* (у преводу „конопац“) на крају преображава у дивљег пса динга. На тај начин, фиктивна онтологија Вонгарових романа, приповедака, драма и песама, иако у дефанзивној и опасности од заборава или нестанка – због асимилације и истребљења људи који том онтологијом „живе“ – представља срж Вонгарове критичке оштрице. Грех колонизатора није само у томе што уништава читав један народ који у континуитету траје и негује своју културу дуж од две хиљаде генерација, већ у томе што се уништењем тог народа уклања или укида метафизичка истина фиктивног светског поретка. Након нестанка тог народа, као последњег чувара наводно партикуларне истине, светом ће коначно превладати глобална, универзална лаж колонизатора. Треба, ипак, додати да се у неким Вонгаровим делима приказује сукоб две метафизичке истине, односно два онтолошка поретка – хришћанског и аборицинског, као напоредних и сапостојећих, чиме се подвлачи трагика најављеног нестанка потоњег поретка. У сржи борбе између два света јесте тежња за онтолошком превлашћу.

Фиктивна онтологија Вонгаровог дела, а нарочито прозе, изазива потешкоће кад је посреди жанровско одређење тог дела. Вонгарове приповетке, попут оних из збирки *Пут у Брагу* (у преводу „свет мртвих“), *Бабару* (у преводу „породица“) и *Последњи чопор дингоса*, у значајној мери ослоњене су на усмена аборицинска предања и легенде, те наликују на бајке, етиолошке скаске, басне, митске приче, али и приче са модерном, „реалистичком“ рефлексijом. Њихова жанровска неухватљивост лежи у томе што тематски,

на митски начин, уместо да описују време кад је „свет био млад“, митско постање света и разних животних облика, као и човека међу њима, описују – на истоветан, митски начин – садашња, апокалиптична „последња времена“ и повратак црног човека у ниже облике, изазван налетом претеће опасности у лику белог поробљивача. Тема Вонгаровог дела била би, стога, есхатолошка митологија – апокалиптична превласт историје над митом.

8. Снови као онтолошка и доживљајна константа

Аборицинска анимистичко-тотемистичка религија своје истинитосно покриће црпе из такозваног „Времена снова“ или „Сневања“ (енг. The Dreaming), непреводљивог појма који означава митско постање света и простор који је насељен митским пантеоном. Преко области „Времена снова“ остварује се необична и ненамерна подударност Вонгаровог дела ослоњеног на митско врело аборицинске традиције и Павићевог романа чијим фиктивним светом влада простор снова, како у обичном, тако и у проширеном, специфичном значењу. Управо снови у *Речнику* условљавају по слободу појединца спутавајуће митске обрасце и законитости фиктивног поретка, па је основни циљ ловаца на сневе, као и самог „хазарског речника“ који они састављају од снова (различито протумачених), да такав поредак изнутра подрију и разоре, како би се свет родио изнова, „али на бољи начин“ (Павић 2001: 36). Реч је о превођењу стварности у сновидовну раван, што би се, осим барокног топоса живота као сна, у једном слободнијем читању, могло протумачити као субверзивни покушај оправдања зла.

Интересантно је да и у Куцијевом роману *Земље сумрака* главни јунак друге новеле, чија се радња дешава у јужној Африци у осамнаестом веку, такође у једном тренутку пита да ли је цео његов живот „можда само сан“. Тај доживљај живота као сна мотивисан је сусретом са Намакама – Хотентотима, односно Другима – којима, насупрот свету разума, припада свет сна:

Могу ли да се надам да су све недаће које су ме задесиле откако сам угледао Намаке само страشان сан? Да ли су Намаке тек пуке демонске утваре? Да ли сам постао заточеник сопственог подземног света? Ако је тако, где је пролаз који води на траг на светлост дана? (Куци 2005: 88)

9. Метафизички трагови фиктивног света. Митска подела. Апофатички Други

Док је однос метафизике и онтологије неизбежан у тумачењу Вонгаровог, а поготово Павићевог дела, радњу својих романа Куци смешта у фиктивни свет налик стварном. То значи да је свако питање које се односи на метафизику у таквом фиктивном поретку наметнуто, беспотребно и, на крају, погрешно. Фиктивни поредак, који је увек вид стваралачке редукције

одређене просторно-временске равни, не пружа довољно материјала да би се такво питање – питање метафизике – поставило. Да ли је тако? Да ли се за „стварни“ свет може рећи да је испражњен од метафизике? Када се проблем тако постави, очигледна је дискрепанција између универзалне и вечне истине „стварног“ света.

Има ли у „универзалној“ истини места за вечну, или се она самопрогласила за „вечну“? Универзална истина представља најмањи заједнички именитељ *иманентних* вредности или вредности уочених у синхроној равни постојања. Вечна истина, пак, пресеца ту раван дијахронијском и вертикалном усмереношћу ка есхатону. Без обзира на онтолошку очигледност, која може да подразумева искакање од „универзалних“ или, прецизније, „научних“ очекиваности попут чуда, метафизичко покриће истине могуће је једино *са оне стране* есхатона, у вечности, односно, у вери субјекта у истинитосно есхатолошко обећање и испуњење. Човекова егзистенција обележена је метафизичком палашћу, присилним раздвајањем од истине; тај пад могао би се прогласити „објективним“, зато што новонастала „универзална“ перспектива изван заједнице са истином сагледава истину као „објекат“, а не субјекат који својим смислом човека и читаву творевину осмишљава и упосебљује. Зато је „стварни“ свет поприште разноликих „објективних“ перспектива и вредности које настају у сенци есхатона – свет физике. Трагови који у њему упућују на реалност вечне истине остају то што јесу – метафизички трагови – онтолошки партикуларитет у који само може да се верује.

У осликавању фиктивног света по „угледу“ на „стварни“ и „реални“, Куцијева проза упућује на (фиктивне) трагове или заметке *заборављене* метафизичке истине. Ти замеци или трагови – пре свега у деловању колективно несвесних сила – упућују на некадашњу митску реалност и онтологију која лежи у позадини те реалности. На тај начин, *потиснута* онтологија Куцијевих фиктивних остварења преображава се, као и код Павића и Вонгара, у немушту и, као такву, вапијућу реч критике и уметничког ангажмана спрам „објективне“ слике света којим влада нешто дубоко и неисказиво (по)грешно.

И Вонгар и Куци, свако из свог аспекта и на свој начин, узрок искорака (западне) цивилизације на пут најкрвавијег варварства које вековима опстојава и несметано и неумањено траје до данашњих дана, проналазе у великој *митској* шизми која је располутила целину човековог бића на рационалну и емоционалну половину (да ли су те половине равноправне?). Сагледано у митском или, чак, психоаналитичком контексту, у раздвајању разума и емоција огледа се раскидање симбиозе неба и земље, као и супротстављање цивилизације и природе, технологије и нагона, мушког и женског принципа, фигуре Оца и фигуре Мајке, итд. Победу разума, која је утрла пут нововековној и модерној философији и метафизици Запада, не треба везивати за конкретни историјски догађај (Декарта, на пример), већ за – како ови писци сугеришу – сам настанак цивилизације. Цивилизација, а не култура, сама собом оличава сукоб рација и емоција и, зарад сопственог очувања, даје предност првом принципу. У том контексту, Јуцин Дон, Куцијев јунак-митограф из прве од

две новеле романа *Земље сумрака*, размишља о митској превласти разума у савременој цивилизацији, као и о превласти технологије над природом:

Али зар није узор-мит наше историје давно потиснуо фикцију о симбиози земље и неба? Ми више не живимо обделавајући, већ прождирући земљу и њене производе. [...] Ми имамо способност да рађамо из сопствене главе. Када се земља уроти инцестуозно са својим синовима, зар не треба да прибегнемо оружју богиње *techné*, чије је порекло у нашем уму? Зар није време да мајку-земљу замени њена верна кћи, која је дошла на свет без удела жене? Ово је освит новог доба – доба Атене. (Куци 2005: 35)

Некадашњи митски јединствен свет и целовитост бића полагају оружје пред прагом цивилизације. Митски заборав узидан је у њене темеље. Куцијеви романи, као што су *Земље сумрака* и *Ишчекујући варваре*, указују на речено метафизичко-митско разједињење као узрок свег цивилизацијског зла. У питању је разједињење које човека одваја од природе, света и себе и које га, тако, чини усамљеним. Зло је, најчешће, последица страха и усамљености, ресантимана који се надвија над развалинама некадашњих, опустошених духовних темеља. Јер, дивљак „прети да стекне сопствену историју у којој ћу ја бити само епизода. Таква је стварна природа болести од које пати душа господара“ (Куци 2005: 91). Свет разума не допушта да га надвлада свет емоција.

Ипак, сви су ти аутори – и Павић, и Вонгар, и Куци – у одређеној мери субверзивни кад је реч о имплицитно или експлицитно исказаном решењу проблема зла. „То је пре свега напуштање освајачког картезијанског субјекта, који треба да сазнаје свет, али током сазнајног процеса од живог ствара мртво тело“ (Петровић 2011б: 46). Јер, може ли картезијански субјекат, који се ослања само на себе, на свој разум или илузију разума, да прихвати постојање истине са којом он лично не заједничари? Због тога је критика тог субјекта истовремено критика свих „текстова“ који се проглашавају за метафизичке, чак и ако неки од њих имају метафизичко оправдање: историјско, институционално хришћанство, на пример. Док се у *Хазарском речнику*, приликом хазарске полемике, као противаргумент за хришћанство уводи слика грчког василевса „с крстом над војскама“ (Павић 2001: 95), један лик у Вонгаровом роману *Раки* „невино пита да ли римокатолички свештеник пружа нож или крст према небу, гледајући га како преводи Србе у римокатоличанство, а затим их убија“ (Банчевић Пејовић 2011: 117). Иако два примера нису иста, увид у метафизичку разлику која постоји између њих пре свега зависи од заједнице субјекта са истином, а не критичког или објективног разумског промишљања.

Ако је тема Вонгарових дела, условно речено, сукоб цивилизације и такозваних „варвара“ – света разума и света (или времена) снова – сагледан из угла потоњих, онда је та иста тема код Куција сагледана из „инсајдерске“ перспективе цивилизације, односно ликова који су се нашли на међи или ничијој земљи између сопственог „удобног“ и варварског света.

Између осталог, Вонгар тематизује насилно пригушивање „варварског“ гласа или, можда, „варварске“ логосности, претварање „варвара“ у фигуру Другог и незаинтересованости да се чује њихова реч – њихова истина. На

такав историјски изазов Вонгар омогућује својим ликовима да какав-такав одговор ипак дају. Тај одговор имплицира да субјекат није надређен земљи, попут Оца, већ да је земља надређена њему, попут Мајке; то је, речима Роберта Роса, „метафизичко решење које подразумева обнављање земље и мистично јединство белог и црног становништва“ (Палавестра 2011: 22). Мирно и тихо достојанство одговора противтежа је трагици изазова, то јест злу које је условило изазов.

У супротстављености двају светова – света „варвара“ и света цивилизације – која оспорава могућност истинског контакта и дијалога – осим лажне и декларативне бриге за људска права и Другог, при чему као да се губи човечност тог Другог – провлачи се цинизам као основна духовна нота и Вонгаровог и Куцијевог дела. Пошто трагичност ситуације настоји да га неутралише, цинизам је ипак израженији код Куција, а нарочито због чињенице – док Вонгар даје глас својим „варварима“ и тако ипак онемогућава да у потпуности буду названи „Другима“ – Куци тематизује *немогућност* давања гласа Другима, њихову смрт у језику, неисказивост и, самим тим, непрепознатљивост њихове трагичне судбине.

Није реч (само) о томе да „варвари“ немају права да изнесу своју истину, већ што то исказивање није могуће. Њихова истина је несазнатљива и непојмљива – како колонизаторима у широком значењу речи, тако и њима самима – изједначених у немуштој, бескрајно трпеливој, апофатичкој фигури Другог. Као у Зеноновом парадоксу, до Другог се не може допрети. Други је туђин и свету, непријатељима и лажним ближњима, и, на крају, самом себи. Јер, да би се изрекла истина, потребан је дијалог, а не монолог. Други, дакле, не говори не само зато што не уме или не зна како, већ и зато што нема *каме* да каже. Свет Других је свет усамљених појединаца-монада, фиктивног колектива на издисају. Тајна другости – патње и истине Других – лежи изван и изнад језика, у немогућности заједничарења.

Условна цивилизацијска подела на разум и емоције, преведена на митски језик, подразумева поделу на фигуру Оца (Првог, оличеног у цивилизацији и моћи) и Мајке (Другог, оличеног у земљи и „варварима“), односно, на принцип мушког и женског. Оно што је заједничко свим „варварским“ и, гледано са хришћанске референтне тачке, у одређеној мери паганским народима, не само Вонгаровим Аборицинима и Вијетнамцима, већ и Србима из романа *Раки*, као и Куцијевим Вијетнамцима, Хотентотима и варварима, јесте у блиској и животној вези са „мајком земљом“ као антејским извориштем идентитета, традиције, веровања, здравља и сваког другог виталистичког вида. Тако је, на пример, у Куцијевом роману *Земље сумрака*, сукоб мушког и женског принципа преко митске фигуре Оца (Америке) и Мајке (Вијетнама) у средишту стратешког одговора Јуцина Дона, главног јунака прве новеле романа, на питање како успешно привести крају рат у Вијетнаму. Није довољно војно поразити Вијетнам, сматра тај јунак, већ учинити, помоћу метода психолошког рата, да сами Вијетнамци доживе крах сопственог мита – мита Мајке, који треба – у њиховој свести, али и у колективном несвесном – да

буде смењен туђим, завојевачким митом Оца. Другим речима, вијетнамски нехришћански матријархат треба да буде смењен патријархалним системом америчког устројства (Ђурчић 2012). То значи да је проблем рата сведен на широко поље дискурса, митографије, мас-медија, пропаганде, симулакрума, поље које је важније од бојног поља; слично Куцију, своју драму о Вијетнаму, *Село Баланг-Ан*, обликује и Вонгар.

10. Одроз митских принципа у форми романа

Као што је виталистичка повезаност са „мајком земљом“ супротстављена рационалистичко-прогресивистичком принципу у Куцијевом, али и у Вонгаровом делу, проблем речене митске разједињености суштински је важан и у семантичком пољу Павићевог романа, као и у његовом формалном „изгледу“.

Хазарски речник састоји се од две књиге: „мушког“ и „женског“ примерка; делом из прагматичних разлога те две „верзије“ романа касније су замењене јединственом, „андрогином“. „Мушка“ и „женска“ подела на формалном нивоу – оличена у *разлици* која постоји између два кључна пасуса која говоре о условљености и пријемчивости истине од погледа на свет, „мушког“ и „женског“, епског и лирског, рационалног и емотивног – не представља пуку ексцентричну постмодерну игру, већ рефлексивни одјек најдубље семантичке равни романа. Два пола књиге сведоче о немогућности да се истина сазна искључиво сопственим когнитивним снагама – уколико не постоји увид у ону страну бића која је некада, заједно са садашњим сопством, као у Платоновом миту, чинила онтолошко јединство. Ни рационални, ни емоционални поглед на свет, сами за себе, нису довољни зато што су трагично ускраћени и разједињени од некадашње целине. Митска подела на два принципа узрок је духовног и сваког другог несклада који влада фиктивним светом Павићевог романа. Између осталог, узрок је и немогућности досезања метафизичке истине у свету онтолошког несклада. Излаз из такве затечености је у спајању мушког и женског принципа, у рекреирању митског Адама који је био хермафродит, у прикупљању „снова“ и стварању фиктивног „хазарског речника“ у облику Адамовог тела како би се цео свет створио изнова, „али на бољи начин“. Разједињеност на „мушки“ и „женски“ принцип, поручује Павићев роман, неодржива је: она је корен свег несклада и свег зла.

Може се, на крају, закључити да сва тројица писаца – и Павић, и Вонгар, и Куци – негују сличан поглед на свет: поглед који разлоге историјског исклизнућа проналази у митским, метафизичким узроцима.

11. Тема Вијетнама

Ако се изузму прве две Вонгарове драме, бекетовски *Јабланови – Галвир и Бого* (1960), у којој се тематизују асимилација Аборигина и стратегије колонизовања ума (Арсенијевић Митрић 2012: 202), и *Камен у мом џепу*

(1972), важно је навести да његова трећа и последња драма, *Село Баланг-Ан* (1973), као и прва збирка прича, *Грешници* (1972), али и, у одређеној мери, роман *Хајка* (објављен 2008; писан током вијетнамског рата), тематизују рат у Вијетнаму, расну мржњу и предрасуде. Тај податак је важан ако се има на уму да је и Џон Максвел Куци свој први роман објавио у исто време и са сличном тематиком: *Земље сумрака* (1974). Куцијев роман састоји се од две засебне новеле које на симболичком и мотивско-тематском нивоу чине целину; у првој новели говори се о механизмима психолошког рата у Вијетнаму, о начинима како да се Вијетнамци покоре, које осмишљава Јудин Дон, а у другој се новели приказује сусрет белог човека, робовласника-освајача, и племена Великих Намака (Хотентота) у Јужној Африци у осамнаестом веку. Иако су радње ових новела одвојене како просторно, тако и временски, као што су и искуства јунака различита:

[...] основа ова два дела и ове две личности је идентична – идентична по стању свести које Куци истражује и које би се могло дефинисати као стање свести западноевропског колонијалног империјализма. Тачније, пројекат колонијалног империјализма је повод за испитивање модуса свести из којег је он произишао, чији је он само историјско-политички аспект, а испитивање кризе у коју је он запао, и која је одавно очигледна, повод за испитивање фундаменталне кризе западне свести. (Петровић 1997: 58)

Требало би додати да чак и Павић, иако не експлицитно, тематизује Вијетнам и еколошко загађење. Атанасије Свилар, јунак *Предела сликаног чајем*, промениће свој митски идентитет, а са идентитетом и презиме: постаће Атанасије Разин, такмац ђаволу у чињењу зла, директор мултинационалне компаније и поседник два процента „светског дохотка од пласмана нуклеарне опреме у мирољубиве сврхе“ (Павић 2002: 164). Наиме, он је стекао богатство тако што је америчкој армији у Азији испоручио противбилне отрове за потребе ратних операција. Овде би се могла уметнути опаска Јудина Дона, америчког стратега рата, који се управо залаже за употребу отрова за тле и жали што га је војска користила само на просторима око напуштених села. Петнаест година после рата, у Павићевом роману, сазнаје се:

Његови отрови уништили су све на метар у дубину где год су пали, а они су пали и у људску крв, а не само у земљу. Бивши војници који су петнаест година раније прошли пределом који је сада био го, тужили су Атанасову твртку суду за страховита и трајна телесна оштећења, која су полако, све више и више, долазила до израза.

Тражили су високе одштете и Атанас их је исплаћивао трљајући руке задовољно, јер се нису сетили да траже одштету и за три поколења својих потомака. Дотле је сезао његов отров, као у *Библији*, где се каже: оци једоше трпко воће, а унуцима трну зуби. Атанас готово да је био увређен тим потцењивањем.

Кад су га новинари једном питали како успева да живи са свим тим мртвима и сакалтим, како увече може да заспи, Атанас им је кратко рекао:

„Треба се само навићи на себе. После је све лако“. (Павић 2002: 281–282)

Слично питање поставља и главни јунак Куцијевог романа *Ишчекујући варваре* – пуковнику који је намерно кренуо у рат против мирољубивих варвара:

„Покушавам да схватим зону у којој ви живите. Покушавам да замислим како дишете, једете и живите из дана у дан. Али не могу! Ето, то ме узнемирава“ (Куци 2004: 136)! Морални релативизам указује се, тако, као нужна последица процеса колонизације и империјалних тежњи западног човека. Колонизација не деградира само колонизованог, већ и колонизатора децивилизује. „Наиме, империјални подухвати засновани на презиру и непоштовању староседелца, неизбежно мењају самог колонизатора, који настојећи да себи олакша савест, другог постепено почиње да третира и доживљава као животињу, не уочавајући притом да се постепено и сам претвара у једну“ (Арсенијевић Митрић 2012: 171–172).

12. Језик варвара као језик тишине.

Жеља за другошћу и потврда себе кроз смрт Другог

Очигледно је да је и Куцију и Вонгару рат у Вијетнаму тематски био потребан као вид огледала у коме ће се сагледати и друге, просторно и временски удаљене, поражене, али глобалном погледу мање значајне и у том смислу мање епохалне судбине у дугом трајању цивилизацијског сукоба са разноликим варварима. Зато ће се већ трећи Куцијев роман звати *Иичекујући варваре* (1980) и тематизоваће управо однос система моћи и стварних, али и имагинарних варвара који својим пуким присуством омогућују оправдање те моћи. Куцијеви варвари су, тако, прерасли у метафору свих *Других* народа и појединаца који живе на рубу цивилизације и који цивилизацији, баш због тога, омогућују њено постојање и оправдање.

У каснијим делима, Куци ће приказивати, као и у два већ наведена романа, немогућност успостављања дијалога са фигуром Другог, немогућност понирања у тајну Другог, у његову реч, било да се ради о Вијетнамцима, Хотентотима и варварима, било да се ради о заосталим особама (*Живот и времена Мајкла К* [1983]), женама (*У срцу земље* [1977]), Петку коме је Робинзон ишчупао језик како би потврдио своју надмоћ (*Фо* [1986]), црнцима који трпе апартхејд (*Гвоздено доба* [1990]), па, на крају, и животињама (*Животи животина* [1999], *Елизабет Костело* [2003]).

Немогућност да се продре у тајну Другог последица је разједињења целовитости бића на (егоцентрични) разум, с једне, и емоције, крв, нагоне, снове, с друге стране. У том сукобу, транспонованом на раван цивилизације и природе, параноидна мржња „дивилизованог западног човека према природи из чијих је токова својевољно иступио, али којом није још потпуно овладао, [пројектује се] према сопственом биолошком бићу, и према ’примитивним’ расама и појединцима који нису пошли његовом странпутицом“ (Петровић 2004: 18). Могло би се, стога, рећи, да је основна Куцијева уметничка, односно етичка стратегија провучена кроз уметност – речитост ћутања. Он сам, уосталом, подсећа у једном есеју на Монтеѕкјеове речи да чак и ћутање, у цензурисаној средини, може бити речито (Куци 1997: 351). Тако и за самог

Куција истина лежи у ћутању. Иако су његови јунаци, попут Бекетових, „зачиненици сопственог монолога, одсечени мртвим речима од свог најдубљег бића“, важно је да се истакне да је Куци, „попут Кафке и Бекета, [...] такође неуморан трагалац за језиком који би нас вратио сопственим дубинама, за, како би то рекао Достојевски, спасењем душе“ (Петровић 2004: 10).² Тако се његов јунак, стручњак за рат из прве новеле *Земља сумрака*, пита како „не постоји неки ватрени, до усијања искрени склоп речи“ који би му омогућио да изрекне истину (Куци 2005: 47). Важан вид таквог језика јесте тишина:

Тишина постаје значајна компонента, интегрални део Куцијевог језика, начин да се наговести оно безимено – оно што сами јунаци, немушти антејски „варвари“, не могу да артикулишу, а што је задатак читаоца да протумачи. [...] Семантизујући тишину Куци је указао на границу иза које се наша цивилизација не усуђује да истражује, али иза које је ипак присутно оно од чега смо хтели да се изузмемо и оградимо: диониска стварност природних циклуса и мена пред којима се модерни човек затвара још дубље у самоодбрамбену, делиричну аполонску илузију. (Петровић 2004: 22)

Пример који би могао да поткрепи ове тврдње, односно да укаже на разлоге самоопкољавања модерног човека илузијом, напуштања природног, детињег односа према свету, природи и времену, проналази се у роману *Ишчекујући варваре*:

Шта нам је то немогућило да живимо у времену као рибе у води, као птице у ваздуху, као деца? Кривица је на Царевини! Царевина је створила историјско време. Царевина је своје биће поставила не у правилно и глатко кружно време годишњих доба, него у изломљено време успона и пада, почетка и краја, катастрофе. Царевина осуђује себе да живи у историји и снује заверу против историје. Једна једина мисао заокупља потопљени ум Царевине: како избећи крај, како не умрети, како продужити своју еру. (Куци 2004: 143)

Стварност коју варвари или Други собом представљају предмет је мржње и колонизације. У *Земљама сумрака* Куци описује Другог као биће кога субјекат у потпуности колонизује, тако да је његов смисао искључиво у испуњењу субјектове жеље.

Дивља бушманка [...] не припада нигде, буквално нигде. И када је жива, она је практично мртва. Видела је како убијате њене мушкарце, који су за њу представљали моћ,

² Кад је спасење посреди, Куци у својим делима – а посебно у *Мајстору из Петрограда* (1994), чији је главни јунак Фјодор Достојевски – описујући муке понижених и увређених, поставља битно питање које се односи на саму бит стваралаштва, па, можда, и стваралачке теургијске димензије. Може ли се истовремено писати и волети? Јер, Куцијево стваралаштво израста из намере да се нешто каже чак и о *камену*, да оно што је немушто проговори у причи. Али, није ли писање вид издаје оних које писац, наводно, „воли“ – „није ли душа цена којом уметник, попут Достојевског, плаћа своју уметност“ (Петровић 2004: 72)? Ако се то питање може упутити Павићу, да ли се исто може упутити и Вонгару? Или, напротив, у жељи за добрим одговором, ипак треба обратити пажњу на перспективу из које се приповеда, из које се говори. Као што је већ речено, Вонгарови Други нису *шта*, већ *ко*. У томе је битна разлика.

видела је како пуцате у њих као у псе. Ви сте сада постали Моћ, а она напросто није ништа, она је крпа којом можете да се обришете и да је баците. Можете да радите с њом шта хоћете. Ништа не морате да дате заузврат, добијате је цабе. Може да се отима и вршиш, али зна да је изгубљена. То је та слобода, слобода коју нуде напуштени и беспомоћни. Ни до чега јој није стало, чак ни до живота. Изгубила је душу, уместо сопствене душе прожима је ваша воља. Реагује баш онако како ви то хоћете. Она је најискренија, првобитна љубав коју сте одувек гајили према својим женама, отелотворена у другом бићу, предодређеном за ваше уживање. (Куци 2005: 71)

У корену односа белог (цивилизованог) завојевача лежи жеља да се досегне другост и да се са том другости ступи у дијалог. Јер, истина властитог бића, истина сопства, није могућа у монологу, већ само у истинитосном и искреном дијалогу са другим – у дијалогу који доводи до стварања истинитосне заједнице. Међутим, трагика колонизатора – показује Куци – јесте у томе што он није способан да такав дијалог успостави. Да би успоставио дијалог, морао би претходно да одбаци читаву картезијанску традицију из које је поникао и која га је обликовала. Он зна да чак и камен има унутрашњост која је сасвим туђа човеку, али се ипак пита како „човек са пијуком, који жуди да продре у срце свемира, може бити сигуран да унутрашњост уопште постоји? Није ли та унутрашњост, која мами на силовање, само фикција којом свемир заводи своје истраживаче“ (Куци 2005: 88)? Потреба за унутрашњошћу Другога је потреба за унутрашњошћу *себе*, за доказивањем личног постојања, за доказом да није све само пука површност. Други доказује постојање (цивилизованог) субјекта – али како? Куцијев одговор је: смрћу. Смрт Другог је субјектова „метафизичка храна“. Убијањем Другога субјект потврђује да постоји:

Пушка представља наду да постоји нешто што нисам ја. Пушка је наша последња одбрана од усамљености [...]. Пушка је наш посредник у општењу са светом и стога наш спасилац. Пушка поручује: то и то је напољу, не бој се. Пушка нас спасава од бојазни да је сав живот у нама. Она то чини стављајући нам пред ноге доказе о умирућем, па према томе и о живом свету. (Куци 2005: 89)

Јудин Дон, јунак прве новеле тог романа, готово идентично описује разлоге мржње западног човека према Вијетнамцима. Као и у ситуацији са Хотентотима, цивилизован човек желео је од Вијетнамаца потврду да постоји и да буде прихваћен. У корену те жеље лежи страх или „кошмарна слутња да ни ми сами не постојимо“: „Искрцали смо се на обалама Вијетнама, са оружјем у рукама, жудећи за неким ко не би устукнуо пред овим проверама стварности: ако докажете себе, викали смо, доказаћете и нас, и ми ћемо вас волети и засути даровима“ (Куци 2005: 25). Као и увек када је такав сусрет у питању, разрешење је трагично:

Од суза смо се избезумили. Пошто смо с тугом доказали себи да ово нису тамнооки богови из наших снова, пожелели смо само да се повуку и оставе нас на миру. Нису хтели. Неко време били смо спремни да их жалимо, мада смо више жалили своју трагичну жудњу за трансценденцијом. Онда нам је понестало сажаљења. (Куци 2005: 26)

Немајући додира са Другим, немоћан да успостави дијалог, усамљеном и, због тога, гневном колонизатору је стран било какав вид емпатије. Ток друге новеле одвешће њеног јунака до закључка да му је камен, „обузет немим битисањем“, ипак најдражи: „Не волим саучеснике, Боже, хоћу да будем сам“ (Куци 2005: 106).

Тако су свет у-себе-затвореног-субјекта и свет Другог осуђени на вечно неразумевање. У једном тренутку, када буде извршио покољ над Хотентотима, Куцијев јунак ће се запитати да није „можда убио нешто од непроцењиве вредности“, али ће се утешити мишљу да је он „истраживач“ и да је суштина његовог позива да отвори оно што је затворено, да осветли оно што је мрачно: „Ако Хотентоти сачињавају неизмерни свет радости, онда је то неприступачан, недокучив свет, недоступан људима као што сам ја, који морају да га се клоне, што би значило да избегавају своју дужност, или да га уклоне са пута“ (Куци 2005: 117).

13. Вонгаров Нуклеарни циклус

Након три драме и прве збирке прича о Вијетнамцима, Вонгар ће објавити збирке *Пут за Бралгу* (1978), *Бабару* (1982), *Последњи чопор дингоса* (1991) и *Видар* (1992), у којима ће тематизовати аборицинско виђење света на измаку времена. Због тога би речена есхатолошка митологија била најмањи заједнички именитељ не само тих прича већ и романа. Вонгар је и причама и романима, као и поезијом из збирке *Билма* (1984), значајно проширио границе књижевности, удруживши „лепу књижевност са традиционалном староседелачком уметношћу“, створивши дело са којим се, у аустралијској књижевности, било аборицинског, било англо-келтског порекла, напосто ништа не може поредити (Вонгар 2010б: 275). Својим романима Вонгар је обликовао такозвани Нуклеарни циклус. Како сам подвлачи у аутобиографији *Дингово легло* (1999):

Прва књига, *Валг* [1983]³, прича о младој жени која бежи из заточеништва и са својим дингом, *Муруом*, креће на напорно путовање преко опустошене аустралијске земље, враћајући се својој племенској земљи и носећи у утроби neroђено дете. Стигавши, открива да те земље више нема; уместо ње, тамо лежи огромни прашњави површински коп који никоме не пружа уточиште. (Вонгар 2010б: 226)

У другој књизи, *Каран* (у преводу „душа“) (1985), приповеда се о асимилованом Аборицину Анаварију који ради за белце, али, поставши сведок

³ Роман *Валг* (у преводу „материца“) објављен је исте године кад и Куцијев *Живот и времена Мајкла К*, за који је добио Букерову награду. Исте године угледни *Washington Times Magazine* објавио је приказ обе књиге. „Значајно је истаћи да аутор приказа, Колин Волтерс, у свом коментару инсистира да се ради о вредним делима, али даје предност Вонгаровом роману који сматра далеко бољим од Куцијевог“ (Богоева Седлар 2011: 80). Љиљана Богоева Седлар, као и Јелена Арсенијевић Митрић такође истичу мотивско-тематске сличности између Вонгаровог романа *Валг* и Ле Клезивоових романа *Пустинја* (1980) и *Златна рибница* (1997).

злочина које белци чине над припадницима његовог народа – између осталог, сведок је намерног остављања затрованих поморанци усред пустиње које жедни Аборицини проналазе – одмеће се и полази на пут који ће га одвести до властитих изгубљених корена, као и до душе која га је била напустила.

И *Валг* и *Каран*, слично Павићевом *Малом ноћном роману*, имају заједнички мотив бекства који се трансформише у мотив потраге за идентитетом, односно потраге за духовном обновом. Наиме, у *Малом ноћном роману*, првом делу *Предела сликаног чајем*, описује се повест Атанасија Свилара који се упушта у физичку и духовну потрагу за коренима свог идентитета, који нису само лични, и тичу се односа према оцу, већ и колективни, архетипски, митски. Потрага за идентитетом, мотивисана потрагом за давно несталим оцем, може се, али крајње условно, довести у везу са Вонгаровим личним путовањем након одласка из Југославије, када је, непланирано, саосећањем, разумевањем и саучествовањем у патњи Аборицина (Петровић 2011а: 8), стекао свој други идентитет и почео да пише из угла аустралијских урођеника – пребегавши „на њихову страну“ (Вонгар 2010б: 284). Занимљиво је да се дода да је и Вонгаров отац тридесетих година провео неко време у Аустралији, тражећи злато, и да је и сам Вонгар, вероватно, изабрао Аустралију за своју коначну дестинацију управо захваљујући очевим причама.

Трећи роман, *Габо Ђара* (1988), представља комично-сатиричну, кафкијанско-свифтовску причу о митском, тотемском претку, заштитнику Аборицина, који живи у облику зеленог мрава и, из епизоде у епизоду, које углавном нису чвршће повезане, сусреће се са смешним, трагикомичним и гротескним светом белаца, то јест са наличјем тог света и са системом моћи који су белци себи приписали. Сви они, сагледани из лилипутанске мравље перспективе, отимају се око руде уранијума, као чудесног изворишта среће. Избор перспективе у том роману је етички, јер подразумева напуштање позиције картезијанског субјекта, као и искорак на страну оног кога тај субјекат проглашава за Другог. Пошто није посредни људско биће, овде је реч о апсолутном Другом, тотемском претку домородачког човека, представнику *природе и живота*, коме је супротстављен дехуманизовани свет *технологије и моћи*.

Четврти и најважнији Вонгаров роман, који је, може се рећи, круна његовог стваралаштва, јесте *Раки* (1994). Главни јунак тог романа је конопља.

Тиме писац као да жели да каже да човек више није протагонист и да је боље да после свега што је учинио имагинарну еволутивну позорницу препусти моћнијим створењима какве су биљке. Конопља [...] је у најдубљем неспоразуму са технолошким светом. То је данас озлоглашена биљка за коју лекари кажу да мења свест, а која је некада била основ народног живота јер су се од ње ткала одећа и платна, правили лековити напници, уља и јела, а пре свега прели конопци без којих је тешко замислити народну привреду. [...] У митском смислу, конопља држи спојеним небо и земљу и тиме брани и одржава живот. Али управо због чврстине склади која је давала заједници, Вонгар указује на намеру зла да њоме овлада да би на виталној тачки пресекала цикличну нит живота и да би испрела ланац нераскидиве неслободе. (Петровић 2011б: 44)

Горки цинизам је у томе што Србе и Аборицине у том роману „колонизатори“ терају да наставе да праве конопац од конопље, како би једне везане тим истим конопцем одвели у логор Јасеновац, а друге, из наводно хуманитарних разлога, у сабирне логоре врло сличне оним какви су постојали на европском тлу током Другог светског рата.

Као и Куцијеве *Земље сумрака*, *Раки* се састоји од два сложена временско-просторна плана које повезује живот главног јунака. У првом плану, главни јунак, који је као мали усвојен и доведен у Србију из Аустралије, проводи детињство у селу Трешњевица крај Аранђеловца, одрастајући на живом усменом предању, епским песмама и српској народној традицији. Аутобиографски елементи из пищевог живота уткани су у тај роман, од којих је, свакако, једна од најпотреснијих она епизода кад један од нациста, који му, у време Другог светског рата, упадну у породичну кућу, гурне цев пиштоља у уста – чији је мирис и укус осећао целог живота. У другом просторно-временском плану, главни јунак ће се вратити у Аустралију и у судбини Аборицина препознати искуство које је доживео док је био у Србији. Као што, дакле, Куци Вијетнамце – за које цео свет зна – доводи у везу са Хотентотима – за које мало ко зна, као што, кад је реч о паралелним токовима и преплитањима судбина двају народа, слично томе чини и Жан-Мари Гистав Ле Клезиво у роману *Wondering Star* (1992), тако и Б. Вонгар у роману *Раки* повезује две наизглед неспојиве судбине и културе – аборицинску и српску.

Занимљиво је да и у једном и у другом свету – српском и аборицинском – активно дејствују митске силе, то јест оне силе које имају извориште у традицији тих народа, као што су виле, разна тотемска бића, људи преображени у дингосе и томе слично, што значи да постоји одређена сагласност између њих и онтолошке равни као духовног залеђа. Будући да су силе о којима је реч митске, романом, као и свешћу његових јунака, влада митско, вечно, безвремено време, карактеристично за епски свет, што тај роман повезује, не толико са Андрићевим *На Дрини ћуприја*, колико са Његошевим *Горским вијенцем* и српском усменом епском традицијом. Тако се, на пример, у свести једног српског гуслара из романа усташки, као и немачки злочинци доводе у везу са Турцима. „Турци, вратили су се – секу људе секирама!”, повикао је Гуслар“ (Вонгар 2011а: 120). На једну каснију опаску да су „Турци увек остављали своје жртве несахрањене, да би се гавранови њима хранили“, Гуслар ће приметити: „Можда би [Турци] могли од Шваба да науче како се цивилизовано поступа са лешевима“ (Вонгар 2011а: 158). Реч је, дакле, о различитим видовима истог лица – лица окупатора и колонизатора, без обзира на то да ли инструменте зла користи под отоманским, нацистичким, усташким, или демократским империјалним плаштом. Стога: „Не може се говорити о две истине Сретена Божића Вонгара већ о једној истини коју је спознао на два континента, у судбини два различита народа спојена сличним историјским страдањем“ (Богоева Седлар 2011: 72).

14. Незаинтересованост за глас Другог

Вонгарово приповедање са становишта оних које белци доживљавају као Друге и културолошки, цивилизацијски, а донекле и расно, подређене у односу на себе, омогућује очуђење такозване „белачке“, „референтне“ перспективе. Као у бајци о царевом новом оделу, реч је о врло израженом критичком очуђењу које раскринкава разлоге настанка зла при додиру два одељена света. Разлог том злу, испоставља се, није толико ни у културолошкој ни цивилизацијској, колико у онтолошкој и метафизичкој одељености: „Чак се и мртви враћају“, вели један јунак из романа *Каран*. „Ни за кога од нас нема места у свету белог човека“ (Вонгар 2011б: 205). „Белачки“ свет је самозагледан и самодовољан свет „истине“, а све иза и изван тог света припада области бесмисла и наводне метафизичке лажи. Отуда незаинтересованост белаца да макар послуша глас Других, ако већ не желе да успоставе дијалог са туђом истином тог гласа и да је самере са својом. Вонгарова „обрнута“ приповедачка перспектива – зашто и за кога „обрнута“? – наглашава хипокризију белачке онтолошке и истинитосне удобности, којој, да се не би нарушила, ништа *друго* није потребно.

Тако, на пример, жена чији се муж претворио у динга, у причи „Јадни момак Динго“ из збирке *Пут за Бралгу*, јада се:

Чак и када бих покушала да објасним шта се догодило моме мужу, белци ми не би поверовали ни једну једину реч. Не; тај народ зна само за свог бога и сматра да ништа друго на целој Земљи не може бити истинито. Људи из племена, они старији, они би схватили, али сада је отишао и последњи од њих. (Вонгар 1983: 26)

Вонгарови есхатолошки „митови“ описују људскост као такву, доведено до ивице егзистенцијалног понора, усамљену и склону преображајима у „ниже“ животне облике. Стога његове приче и романи поседују универзалну, изнијансирану, а не ангажманом редуковану „црно-белу“ димензију. На страницама његовог дела појављују се и белци који су проверили на страну „црнаца“, као и „црнци“ који су се одродили од својих корена.

Постоје и други примери који упућују на однос белаца према истини, а, у ствари, на однос истине и моћи: „Белци виде ствари само онако како то њима одговара“ (Вонгар 1983: 61). У причи „Човек какаду“ из збирке *Бабару*, човек кога су преци, духови, претворили у какадуа, жали се да: „Белци не желе да знају ни једну једину ствар о нашем свету“ (Вонгар 1983: 112; истакао К. О.)... У роману *Каран* каже се: „И најбоље оправдање би било само половично саслушано, јер би белци чули и поверовали само у оно што њима одговара“ (Вонгар 2011б: 121), док се у *Габо Бари* изриче да „ловци не би никада поверовали ономе што гоњени има да каже“ (Вонгар 2012а: 219). У причи „Бангава, мој господар“ вели се да: „Белци не воле да чују било који други глас осим свог сопственог“ (Вонгар 1983: 156)... Разлика између староседелаца и белаца, кад је у питању однос према истини, најсажетије је исказана у сентенци из приче „Јаду, деца“: „Белци имају речи којима ће ти

сваку ствар објаснити, само кад би могао да им верујеш, а племенске старешине... они говоре истину, али нисам се усуђивала да их питам“ (Вонгар 1983: 159). Слично томе каже се у *Карану*: „[...] било [му је] познато да од многих питања која је у свом животу постављао белим људима скоро ни на једно није одговорено неком истином“ (Вонгар 2011б: 253), те је због тога главни јунак романа „научио да је свака реч која је речена белцима била једна реч исувише“ (Вонгар 2011б: 262).

Живот староседелаца несрећан је због изложености прогону и насиљу од колонизатора, али и трагичан зато што је несрећа довела до прекида у преношењу истине новим поколењима. Са друге стране, док продиру и тиме укидају тајне Других, белци не дозвољавају да Други завире у њихове тајне: „Да, белци су волели да крију своје тајне, и обично су то радили врло успешно; тек понекад би Анавари [јунак романа *Каран*] приметио да је збир два и два био пет“ (Вонгар 2011б: 51). Свет белаца, којим влада разум, не прихвата постојање тајне, јер „веровати у тајне значи веровати у оптимистичку доктрину да се у лавиринту сећања крије објашњење за привидно необјашњиву, случајну садашњост“ (Куци 2005: 18).

Насупрот свету колонизатора, који разумом настоји да продре у сваку, па и последњу тајну постојања, свет колонизованих је апофатички свет тајне – свет истине и њене тишине, који у природи види живо биће и живи у складу са тим бићем.

Тамо сваки лист чува више тајни него што ћемо ми [белци] икада открити чепркајући по атому. [...] Без обзира на то у ком облику дођете на свет, стене овде не наносе штету ни једној души. Чудно, већ читав век дробимо стене и бавимо се атомом, да бисмо на крају сазнали да нам то пржи кожу и испија крв“ (Вонгар 2004: 91–92)

– вели се у краткој причи „Стене и биљке“. Готово идентична реченица по смислу налази се и у роману *Габо Ђара*: „Сваки лист тамо доле чува више тајни него што смо икада открили завирујући у атом“ (Вонгар 2012а: 31).

Не само што цивилизовани човек настоји да продре у тајне микрокосмоса (атома), већ жели да превазиђе све границе које су се пред њим испречиле, па и оне у макрокосмосу (свемиру). У *Карану* се на једном месту описује ноћно небо над пустињом и тишина:

[...] коју је у правилним размацима разбијао само тајанствени звук, који је пулсирајући допирао из даљине, и опет се губио у ништавилу, неразјашњен. Анавари је, пак, знао да то звезде разговарају, и питао се да ли се то звездано чаврљање одвија само по ноћи; можда су звезде говориле и током дана, али је граја коју су правили бучни белци пригушила све нежне гласове са неба. [...]

[...] Анавари је у школи много учио о освајању неба од стране белог човека, кога је похлепа за поседовањем одвела чак у космос, али је он знао, као и сви људи из племена, да је свака звезда један дух. Сваки човек који је, било када, увидео да је живот на Земљи једна огорчена борба, коначно оставља за собом све своје невоље и уздиже се високо на небо; тај удаљени жамор што се чује током ноћи без облака су духови, који шапућу нешто једни другима, а можда се чак и смеју белцима који у свом себичном лудилу прекопавају целу Земљу. (Вонгар 2011б: 161–162)

У истом роману се открива психологија белца затеченог пред тајном света:

Мајор је куцнуо неколико пута бумерангом по бутини и рекао: „Изгледа да је живот нешто више од молекула и атома, колико нам је до сада познато. Ја имам огроман задатак да пронађем шта је то нешто“. (Вонгар 2011б: 254)

Мало касније, мајор ће још додати: „Било би много једноставније да је твој предак Нупуру иступио и говорио са нама. Али, твој свет и мој свет више воле да остану тајновити“ (Вонгар 2011б: 255). Тим речима се, као некакав могући закључак о питању истинског сусрета колонизатора и колонизованог, изриче порука да је антрополошки песимизам она коначна константа која влада светом у коме дејствују колонијалне силе, светом у коме дијалог није могућ и тајне остају неразјашњене. Односно, пошто су неразјашњене, морају се укинути.

15. Прогрес и традиција. Будући и изгубљени рај

У роману *Валз* једна девојка показује лобању и говори:

„Овај људски остатак, извађен из пећине, стар је скоро тридесет хиљада година. Потомак овог човека би још увек оштрио камену секиру у бушу да његов савременик пола света даље – *homo sapiens* – није дошао на идеју да подели атом. То је донело напредак овом месту“. (Вонгар 2012б: 199)

Идеја или вера у прогрес, у такозвану „бољу“ будућност је, на основу тих речи, основна идеја водила цивилизованог, „хуманизованог“ и агресивно „хуманизујућег“ човека. У аутобиографији *Дингово легло* Вонгар наводи како су Аборицини избегли искушење прогреса захваљујући „делотворном надзору рађања“ – без чега би трпели пренасељеност, ратове, болести, глад и друге несреће – и дубоким укоренењем:

[...] у племенска веровања, обичаје и усмену традицију, као и начин живота хиљада нараштаја. Тог надзора [рађања] су се строго држали [...] и, како је насељеност била увек иста, није било потребе да се развија земљорадња нити да се припитомљавају животиње за производњу хране. Племенски људи су, осећајући опасност од таквог развоја, зачурили своју културу и највећи део своје енергије и слободног времена улагали су у уметност, сликање, певање и друге обредне светковине, што је јачало њихова традиционална веровања. (Вонгар 2010б: 205)

Тако су се досељеници на аустралијски континент сусрели са народима који су ту били присутни и у леденом добу – о чему сведоче сачувани цртежи у пећинама – и који су, на плану културног развитака, живели (као да су) у каменом добу и који би, да им је било дозвољено, и даље тако живели. Следећи редови, провучени кроз циничку призму, осликавају кратки историјат аборицинске културе:

Неки од насликаних мотива потичу још из леденог доба, из периода много пре подизања нивоа мора, када није било обалне линије Арнхемске Земље и Ван Дименовог залива. На тим сликама могу се видети и неке дивље врсте, попут тасманијског тигра, за које се зна да су давно нестале из овог подручја. Дуго стваралачко истрајавање завршава се портретима белог човека са његовим смртоносним оружјем – пушком. (Вонгар 2010б: 205)

Индикативно је и упозоравајуће да се прогрес овде указује кроз симбол белог човека са пушком. Тај симбол је сагледан, али и спознат очима оних који њиме нису захваћени, који се налазе изван историјско-цивилизацијског хода и који очигледно нису добродошли на пут усмерен ка обећању благодати – тај пут није резервисан за свакога.

„Када су белци дошли у Аустралију“, вели Вонгар у аутобиографији, „у њој су пронашли рај, али, трагично, нису умели да га препознају јер га никада раније нису видели“ (Вонгар 2010б: 136). С друге стране, у Куцијевим *Земљама сумрака* цинично и са первертованом хришћанском идејом да је „свако због нечега крив“, па се због тога злочин оправдава метафизичком кривицом оних над којима је почињен, вели се да је:

[...] неопходан губитак невиности. Пастир који би, будећи се из пијане отупелости, зачуо кукњаву гладне деце и угледао своје заувек опустеле пашњаке, управо је стекао науку о Паду: човек не може заувек да живи у Рајској башти. Службеници Компаније су, у тој драми Божјег стварања [покоља Хотентота], само одиграли улогу анђела са пламеним мачем. Пастир је начинио још један тужан корак у својој еволуцији ка грађанину овога света. Можемо да се тешимо овом мишљу. (Куци 2005: 121)

Превидевши рај који је могло да има, човечанство – бело човечанство – запутило се путем који би требало да га одведе у други обећани рај. Тај пут Вонгар у роману *Каран* описује на следећи начин:

Раширио је руке и пред њима се отворио панорамски поглед на огромну област шипражја. Ужасна бука је допирала иза обзора – непознатљиви звук који је Анаварију притискао бубне опне и испунио га страхом. Јако светло је блеснуло као да се само Сунце распукло и бљувало своју истопљену садржину у пљуску кристалних варница, које су се шириле брже него што су очи могле да прате. Биљке су се тренутно претвориле у пепео и земља је изгубила боју. Препаднути гуштер је потрчао у пукотину стене, али је камен изгубио облик и сручио се као гомила песка. На језеру се ивица воде брзо повлачила, али је, ухваћена светлошћу, и она изгубила боју. Крак језера који је подсећао на врат емуа преломио се напола, горњи део са главом која му је висила на крају још је неко време дрхтао, али је и то убрзо било збрисано. Нешто даље, острво Бумеранг је дрхтало од врелине; онда се песак запалио. Из земље која се топила изникла је облак као печурка; усковитлан олујом, растао је, гутајући небо. Појавили су се људски облици, оцртавајући се наспрам беле уморене масе. Да ли је ико могао да преживи?, питао се Анавари и покушао да преброји обресе који су се обртали у облаку. Ту би требало да има више људи, много више – цело племе; не, много племена. (Вонгар 2011б: 206–207)

16. Нада и сумња у митску обнову

Упркос свој озбиљности историјског ужаса који се наднео над аборицинским митским начином живота, Вонгарово дело чува зрно наде да ће, на крају, аборицинска истина и народ преживети садашња искушења, макар годинама и вековима морали да живе у обличју биљака и инсеката, све док не буде било наступило време да се поново појаве у људском облику – време када ће белци заувек напустити њихову свету земљу, са које су их претходно протерали. О таквом разрешењу аборицинске историјске судбине, након које ће следити повратак у мит, сведочи апокалиптични завршетак романа *Каран* са сликом страшне водене бујице која, након дуге суше, односи у неповрат читав белачки свет. Индикативно је, притом, и да главни јунак Куџијевог романа *Ишчекујући варваре* сматра да су варвари убеђени у неминовни одлазак колонизатора са њихове земље (Куџи 2004: 57–58).

Јер, може се поставити питање да ли је реченом представом белог човека са пушком довршен успон или је испуњен круг једне древне културе – или је, пак, реч о налету зла које ће само себе затрети. Као што вели племенска песма из Арнхемске Земље, узета за мото романа *Габо Ђара*, митско чудовиште из „Времена снова“, у коме данас може да се препозна бели колонизатор и поклоник прогреса: „гута стене. / Што брже једе, / Брже умире“ (Вонгар 2012а: 6). Посреди је митска сцена у којој је, након што је чудовиште гутајући стене уништило велики део света, након његове смрти свет изнова створен из „Времена снова“. Белци су, тако, изједначени са митским чудовиштем, односно, они собом изнова оживљавају стари мит. „Неке стене су одломљене и дају планини другачији облик; он се свиђа *баландама* [белцима], али то није облик који су духови осмислили“ (Вонгар 2012б: 189), каже се у роману *Валг*. Да ли је стога наивно претпоставити да ће белци икад напустити опустошену аборицинску земљу? „Ниједан човек, а ни звер, не може некажњено да поједе целу земљу“ (Вонгар 2012а: 219). И да ли ће се у том случају животни циклус обновити? „Штета што белци [...] нису поставили неког црног човека или што једноставно нису напустили земљу [...] и оставили нас да о њој сами бринемо“, вели приповедач на крају приче „Рукавац“ из збирке *Бабару*. Слично томе, у једном ће тренутку машта понети Анаварија, јунака романа *Каран* и сведока нуклеарних експеримената белаца: „Земља ће опет процветати. Сада, када се белци повлаче и дивљина преузима стару сточну стазу, живот озбиљно може да почне. Неће више бити изобличене деце, безрепих кенгура и емуа без перја“ (Вонгар 2011б: 150).

Нажалост, Вонгарово стваралаштво у целини сведочи, упркос жељи својих јунака, сумњу да ће се митски циклус обновити на некадашњи начин: Анавари, док борави у пустињи, добија савет од Илија, једног другог јунака:

[...] како да избегне област нуклеарног развоја. „Често по ноћи можеш да видиш зеленкасту светлост. Води рачуна да идеш у правцу супротном од ње.“ Анавари је објаснио да је виђао сјај на обзору и да је мислио да је то неко насеље или нека врста ноћне оптичке варке. „Управо тамо је – место експлозије. Подешавам своје уређаје за геодетско снимање према њему – толико је постојано.“ Анавари је најпре остао без

речи при помисли да је могао, не знајући, отићи у нуклеарни кратер, а онда је упитао, „Шта ако нестане тог светла?“ Или се насмејао. „Не брини, друже, тај светионик ће горети још хиљадама поколења.“ (Вонгар 2011б: 156–157)

Када би се свет изнова обновио у новом митском циклусу, закључује мрав Габо Ђара, било би најбоље да то буде свет без камења: „Да, било би најбоље да се камење и не враћа, јер је Габо Ђара закључио да је оно опасно – да духови нису направили стене, бели човек не би ни дошао да их тражи“ (Вонгар 2012а: 247).

17. Одбрана истине као одбрана слободе. Изван истине, све друго је површност

Идентификовање цивилизацијског пута – бар кад је о западној цивилизацији реч – са прогресивистичком тежњом чији узроци леже у раздвајању рација од емоција и давања примата првом принципу, није у потпуности истинито: посреди је хипергенерализација која негира присуство емоционалног или, пре, ирационалног принципа у историјским токовима. Али, ако се проблем заостри и јасно представи у истакнутим контурама, онда се ипак мора признати превласт разумског, церебралног принципа у најширем смислу речи – принципа који условљава колонизацију како емоција, земље, природе, Другог, тако и саме истине. Међутим, Вонгар истиче да: „Суштина аустралијске староседелачке културе [...] не лежи у физичким достигнућима, већ у друштвеном склопу и веровању да је земља продужетак човековог тела и душе, и да људи морају живети у складу са природом. Ово је најбоље описао аборицински песник Кевин Џилберт рекавши: ’Ми катедрале градимо од речи, не од камења’“ (Вонгар 2010б: 84). То значи да се истина, као и снови, као и емоције, могу интерпретирати, али не и у потпуности колонизовати. Вонгарово залагање за истину јесте, у ствари, вид субверзивне одбране света снова, као средишњег места одлучивања староседелаца, врела њиховог индивидуалног и колективног несвесног. Борба за истину је, тако, борба за снова – односно, борба за слободу, о којој, као идеалу, сведочи песма „Тамница“:

Саздао си четири стварна зида од бетона
Поставио металне засуне
Катанац
У замку да уловиш душу.
Оно изнутра
Кожа свих јули [Аборицина] подједнако је црна
У тами
Затворени остају очни капци
– пут за Бралгу срцу је знан.
(Вонгар 2010в)

Б. Вонгар, гласник, изасланик „Сневања“ или „Времена снова“, попут некаквог савременог Хермеса, поседује, с тим у вези, и једну наивно-утопистичку, а прикривену жељу: одбрана истине и снова у служби је потраге за

обећаном земљом, у којој неће бити потребе да неко некога ослобађа (Петровић 2011б: 34) – као, уосталом, и потребе за стваралаштвом. Идеал обећане земље – Аркадије, у којој, помирили, заједно живе белци и црнци, најексплицитније је исказан у драми *Јабланови – Галвир и Бого*. С друге стране, цивилизација која је супротстављена истини и сновима исказује, према Вонгару, само један вид стваралаштва, а то је стваралаштво смрти (Петровић 2011б: 38). Насупрот истини стоји површност. Управо је површност узрок свег цивилизацијског зла.

18. Колонизација истине Других

Запањујућа је сличност аборицинске, искључиво усмене културе – која зависи од њених аутохтоних припадника и воље да је пренесу и сачувају од заборава, уз ликовне цртеже по пећинским стенама који су већином настрадали у грозничавој помами за уранијумом – са хазарским храмовима саграђеним од соли. Притом, важна је и опаска да се српска култура увек успешније преносила усмено него писано (Петровић 2011б: 29). Краткорочни хазарски храмови представљају метафору културе која је постојала али о којој се, након нестанка народа, више ништа не зна. Са том претњом, будући да нису познавали писменост, суочени су и сами Аборицини, али и сви други народи о којима би, кад би којим случајем нестали, сведочили они којима би припала заслуга, или макар одговорност што тај нестанак нису спречили. Вонгар тај сценарио наслућује у настојању белаца, колонизатора, да већ *сада* колонизују и преузму истину о староседеоцима, као и истину њих самих. Између осталог, истину о живој култури која је верна својим тотемским коренима – истину о метафизички оправданом онтолошком утемељењу такве културе.

Роман *Каран* има за тему духовни и физички пут Анаварија, асимилваног Аборицина који полако постаје свестан дволичности белаца којима је окружен, орвеловске логике да два и два могу дати пет, те се због тога, али и због увида у злочине које они врше над његовим народом, одмеће од својих „доброчинитеља“ и враћа се изгубљеним, напуштеним коренима – тражећи душу коју је изгубио. У том смислу је Вонгаров *Каран* сличан Павићевом *Малом ноћном роману*, првом делу *Предела сликаног чајем*, у којем се прича повест о Атанасију Свилару и његовом путу или идентитетском ходочашћу ка Светој Гори и Хиландару. Вонгаров Анавари је „знао да су његови преци били ту од древних времена. Први човек је настао у исто време кад и облаци, стене, ветрови, дрвеће и мрави“, али, без обзира на то, све што је могао сазнати о њима – својим прецима – могао је сазнати једино из уцбеника које су писали белци, и зато је Анавари „сумњао у истинитост њихових тврдњи“ (Вонгар 2011б: 50). На другом месту, кад Анавари буде застао пред мистеријом једног племенског обичаја, рећи ће се:

Било је неколико књига, знао је, које би могле мало да разјасне мистерију, али су их све писали белци, а Анавари би у себи осећао урођену нелагодност кад би користио таква обавештења да открије обичаје својих предака. [...] Све то знање [...] намењено је било, изгледа, само белцима. (Вонгар 2011б: 72–73)

Иронија је у томе што белци у колонизаторском налету колонизују и језик, па, иако су дошљаци на аустралијском континенту, намећу називе имена, потискујући оне називе које су употребљавали староседеоци. Тако се, у роману *Габо Бара*, примећује:

Један рачунар је приказао жбун док је други читао списак сумњивих биљака из Наманаме, а свака је била назвала именом белог човека. „Препозната!“, биле су упорне обе машине. Зашто нису никад научили права имена биљака, имена под којима су биле познате још откад су дошле да живе у бушу? (Вонгар 2012а: 124)

Када је стигла у Наманаму, Сестра је ишла наоколо надевајући биљкама нова имена и проклињући их што су дивље. (Вонгар 2012а: 143)

Исту потребу за давањем имена и, сходно томе, господарењем природом, Куци проналази у свом јунаку из романа *Земље сумрака*, када је „јахао кроз још увек делимично безимени свет, раздвајајући појаве у њему, именујући, стварајући“ (Куци 2005: 127).

Кад је посреди колонизација истине и знања, Вонгар на једном месту приповеда како је кенгур добио име: „Када је видео чудну животињу један од првих белих усељеника питао је Аборицина како се она зове. 'Кенгур', одговорио је он, што значи 'не знам'. Тако је кенгур добио име, да би постао симбол ароганције незнања и вишевековног неспоразума два света, беле и традиционалне културе“ (Петровић 2010). Слично томе, сазнаје се у *Земљама сумрака* да су и Хотентоти на сличан начин добили своје име: „...Атен татен, атен татен, певали су староседеоци Рга бродоломницима са *Харлема*, 'атен татен, атен татен', при том играјући у двочетвртинском такту. Отуда и назив Хотентот“ (Куци 2005: 124).

Врхунац ироније није само у томе што белци намећу интерпретацију истине која њима одговара – па тако тврде да су „Аборицини открили ватру и користили је да плански пале буш [најчешће суво и неплодно земљиште без траве, са жбуњем и грмљем и понеким еукалиптусовим дрветом] да би поспешили раст траве и жбуња на огарављеној земљи“, што је „означило почетак напретка, који се касније проширио на остале континенте и довео до првих земљорадничких насеобина. [...] Ватра, која је свету подарила мудрост и удобност, најзад је поново дошла назад у племенску Аустралију, да буде од користи човеку који ју је први запалио“ (Вонгар 2011б: 86–87), и то као *нуклеарна* ватра, без обзира на чињеницу да „ниједан Аборицин не би намерно палио буш, јер би то значило палити сопствени дом“ – већ у томе што Анавари најбитније чињенице о свом племенском идентитету сазнаје управо од белаца, будући да је због истребљења прекинута жива нит традиције: „[...] Анавари [је] жалио што је о дрвету које је било дом његовог *ћамуа* [претка] читао у књигама белог човека“ (Вонгар 2011б: 268).

Анавари сазнаје причу о Аборицину Намиру и његовом *карану* (души) од једне белкиње, према којој је *каран* напустио тело детета када су га отели белци и:

[...] побегао назад у буш. Ту је наставио да живи сâм, кријући се у густину и тражећи нектар којим се храни, мада га је, због дуге суше, једва било довољно за живот. *Каран* је још увек био тамо кад је Намир дошао да ради у насељу, али је био толико ослабио да га је локални врач лако ухватио и вратио тамо где припада, извадивши претходно из Намировог тела душу коју су му белци ставили. (Вонгар 2011б: 93)

Слично томе, у *Валгу* се наводи следеће: „*Баланда* [белац] вероватно већ све зна; његов свет је изгледа прилично добро обавештен о свему што се дешава у нашем свету“ (Вонгар 2012б: 175).

19. Судбински непријатељи. Колонизација као свођење на број

Тема колонизације у *Карану* протеже се и на онтолошку раван: не само што белци колонизују, односно полажу право на домородачку историју, истину, тело и тако даље, већ чак и на њихову душу, што није само иронични захват приповедача, већ суштина колонијалне проблематике: „[...] знали су да су црни и да се њихове душе разликују од душа белаца. Отели су им земљу; сада је требало да им отму и душе“ (Вонгар 2011б: 219). Сукоб колонизатора и колонизованог само је наизглед „површински“: он је страшан, али то је први стадијум сукоба, након кога ће се, на другом, „унутрашњем“ плану одлучити ко је победник – ко ће коме одузети душу, идентитет, истину, метафизичку везу са онтолошким складом. Чија ће онтологија превладати, а чија ће имплодирати у ништавило? Два супротстављена света која учествују у сукобу као да се судбински не могу никада истински срести и разумети:

Било је белаца који су заиста били тужни и забринуте због Анаваријеве врсте. Они су саосећали са расом искорењеном из њених племена, пресађеном у свет белог човека и остављеном са ништавном сутрашњицом и скоро неподношљивим теретом због тога што не знају ко су и зашто су још увек живи; али и најдобрамернија помоћ и брига од стране тих белаца била је усмерена ка прилагођавању Аборицина на страни свет, што на крају мора да се заврши потпуним уништењем. Бели човек не може а да не буде непријатељ. (Вонгар 2011б: 245)

Јер, када је у питању наводна помоћ, она се готово увек своди на неку корист коју белци извлаче за себе. То се често истиче у причама, као и у драми *Јабланови – Галвир и Бого*: „И не говорите ми више о помоћи. Ја у то не верујем, а ни Ви. Да будемо искрени, овде сте или да нешто купите или да нешто продате“ (Вонгар 2010а). На другом месту у *Карану* додаје се да се „сукоб беле и црне расе одвијао између два потпуно раздвојена ентитета, толико различита у свему, осим у заједничкој жељи за постојањем, да је уништење једног или другог било неминовно. Није било места за оба“ (Вонгар 2011б: 264).

Куци у *Земљама сумрака* истиче да се тај сукоб – сукоб цивилизације и дивљине – огледа у свођењу на број:

Суштина дрвета у воћњаку и овце на фарми јесте број. Наша веза са дивљином састоји се у неуморном подухвату да је претворимо у воћњак и у фарму. Када не можемо

да је оградимо и избројимо, сводимо је на број другим средствима. [...] Ја сам ловац, кротитељ дивљине, јунак бројања. Онај ко не разуме број, не разуме смрт. Њему је смрт исто тако непојмљива као и некој животињи. (Куци 2005: 90)

Слично томе, апокалиптичну визију новог, наметнутог поретка белаца, Вонгар описује у песми „Попис“:

Овог дана пуног месеца
 Сваки динго мора разоткрити
 Сопствену боју, висину,
 Боравишно место.
 Отисак предње шапе
 И привидни датум рођења
 Да се жигошу на његово ухо.
 Ратницима буша,
 Није дозвољено урликање
 Ступање на туђе и лов,
 Јер бели човек заповеда оружју.
 (Вонгар 2010в)

Пописивање, свођење на број, увођење реда у хаос, јесу примери на основу којих ће се донети циничан закључак о *оптимистичком* карактеру западне цивилизације. И Куцијев бели освајач декларише се као оптимиста, и стручњак за рат каже да мисли *позитивно*. Индикативно је, с тим у вези, да је омиљени жанр Куцијевог стручњака-пропагандисте енциклопедија: „Мислим да ће се на крају показати да је абecedни ред далеко бољи метод уређивања света од свих до сада окушаних начина“ (Куци 2005: 39). Да ли је он у праву, ако се у контекст узме и Павићев *Хазарски речник*? Не говори ли и то нешто о немогућности савременог цивилизованог човека да изнова стекне изгубљену целовитост?

20. Завршетак колонизације или Фигура јаничара

Физичко, али и духовно уништење колонизованог, представљено кроз буквално и метафоричко одузимање душе и заменом те исте новом, „белом“ душом колонизатора, отвара пут ка универзалном колонијалном проблему који Вонгар проналази како у српској, тако и аборицинској култури – проблему јаничара. Реч је о деци староседелаца које су белци у Аустралији одузимали родитељима и смештали у установе белаца:

[...] да не би одрастала поред логорске ватре и из дивљине удисала зло. Тада, у време док су отимали децу, белци су тврдили да одојчад из племена треба да буду смештена у државне установе да би научила да једу кашиком; а кад порасту, могли би да се врате у буш и да науче своје рођаке да храну кувају у камп-лонцу. Анавари је [...] сазнао [...] да су их белци претварали у *јаничаре*, индоктриниране фанатике који ће се вратити бушу са мачем, доносећи тиранију, а не камп-лонац. (Вонгар 2011б: 111)

У романима *Каран* и *Раки*, трећем и четвртом из Нуклеарног циклуса, појављује се јунак по имену Гара који повезује аборицински историјски

усуд са српским. Наиме, Гара је као дечак доведен у Србију из Аустралије, како би избегао индоктринацију која се спроводила над његовим народом, одрастао у шумадијском селу и поново се вратио на аустралијски континент – са свешћу о јаничарима који су се борили за своје отоманске господаре (Вонгар 2011б: 164–165). Проблем јаничара не огледа се само у одрођавању и самопорицању идентитета, већ у преласку у сасвим другачију онтолошку раван постојања – раван у коме се губи душа. Тако се, на питање може ли се дете родити изван своје земље, у *Валгу* даје одговор: „Ако се роди изван ње, онда неће припадати духовном свету. Земља у којој се човек рађа је његов отац“ (Вонгар 2012б: 205). Неизвесно је да ли ће такви људи, који, сходно Павићу, постају „нешто друго, а не људи“, након смрти отићи у „Земљу мртвих белог или црног човека“ (Вонгар 2012б: 200).

21. Брига за Другог

Након што су асимилацијом и двоструком нуклеарном катастрофом довели староседелачке народе на руб истребљења, савест белаца настоји да поправи стање за које је, у најмањем, због сопственог ћутања и необазирања, сама одговорна. То је моменат када се иронија заоштрава и прелази у цинизам. Посетивши један од логора у коме су смештени његови саплеменици, Анавари запажа следеће:

Само су старци у близини, [...], а ту пред њим, група јадника је склупчана и стењена лежала на дну јаме. Лежали су голи и мирни, као омађијани дуготрајним очајем, немоћни да се покрену или проговоре. Призор га је одмах подсетио на филм који је давно гледао, о масовним убиствима за време неког европског рата, и труплима баченим у велику рупу; брзо је отерао ту непријатну мисао из свести. (Вонгар 2011б: 116)

Како би се положај Аборицина побољшао, белци одлучују да им помогну и спрече њихов биолошки нестанак, као и културни (само)заборав. И један и други покушај, доживљени и сагледани из аборицинске перспективе, прерастају у пародију бриге за Другог.

Вонгар често истиче, као у романима *Валг* и *Раки* – иако у иронијском кључу – парадоксалност ситуације у којој управо колонизатор наговара и подстиче колонизованог да настави да негује своју културу и традицију – без обзира на то што се зна ко ју је претходно својим деловањем довео до руба ишчезнућа. Колонизатор то чини вероватно зато да би умирио савест и самог себе представио *добрим*. Та доброта је, наравно, привидна и рестриктивна – јер она допушта мањини, односно оном ко је Други, да проговори „сопственим, аутентичним гласом само као препознатљиви Други, а не као неки други Други“. Постоји утврђен ред и поредак у коме је Другоме већ додељено тачно одређено место. То значи да се такозвано „мултикултурално друштво, и поред инсистирања на толеранцији и хармонизацији различитости, осећа несигурно са оним што не може јасно категорисати и сместити

у одређени преградак“ (Живковић 2011: 62). Другим речима, „Вонгар, у својим делима, даје слику једне аутистичне [западне] културе којој нису потребни нови светови, већ једино безбројни одрази сопственог“ (Арсенијевић 2011: 98).

Када је посреди претња биолошког нестанка, у роману *Каран*, у коме се реалистички мотиви повремено стапају са фантастичким, како би омогућили Аборицинима да преживе у неком другом животном облику, научници врше генетичке експерименте са такозваном „аборицинском ћелијом“, цепајући је на две половине, једну *позитивну*:

[...] која садржи све вредне особине расе, и *негативну* половину. Успешно укрстивши позитивну половину са четвртином ћелије говечета, произвели смо камилу, економски одрживо биће прилагођено пустињској средини; за време дужег сушног периода, може да се музе, јаше, одере и поједе. Негативна половина, укрштена са једном четвртином ћелије дингоа, животиње која је у духовном и тотемском складу са људима из племена, произвела је *Oecophylla smaragdina* – зеленог мравца који опстаје без воде... (Вонгар 2011б: 143)

Такозвана брига за домороце на занимљив начин представљена је и у *Валгу*. У логору у коме су Аборицини смештени и у коме полако изумиру, белци праве симулакрум светог домородачког места на коме се врши обред плодности, не би ли тако нагнали Аборицине да продуже своју врсту – будући да је код њих сексуални чин уско повезан са религиозном свешћу, са култом који извире из метафизички потврђене онтологије: „У нашем свету ниједан мушкарац не прави децу, али белци праве“ (Вонгар 2012б: 161). Та замисао – која се своди на „објективно“ научно посматрање староседелаца ограђених као у зоолошком врту, белцима, ипак, не успева: обреди се свODE на сопствену пародију, а митска веза са мајком земљом и „Временом снова“ од којих плодност зависи је прекинута.

На исти начин белци, односно колонизатори, преузимају на себе улогу заштитника и чувара културе колонизованих – улогу надређеног у односу на онога ко не уме да цени вредности које има и традицију из које је изникао. Као што један лик каже у *Габо Бару*: „Било је напретка у људским правима, драго ми је да то чујем. Еманципација је наш овоземаљски циљ“ (Вонгар 2012а: 177).

Да ли традиција, у затеченом распореду сила, уопште има смисла? Кома она вреди – у туђем и наметнутом онтолошком поретку, поретку у коме је прекинута нит која је ту традицију повезивала са метафизичком истином? Да ли је погрешно то питање? Јер, есхатолошка повед у Вонгаровом делу није само аборицинска – она је општељудска повед свих народа и групација које, као Хазари, бивају отргнути од заједнице са истином. То је повед о трагичној немоћи о којој размишља зелени мрав из *Габо Бару*: „У мислима је још једном покушао да призове моћне претке, упркос томе што је добро знао да против неких машина белог човека и духови могу бити беспомоћни“ (Вонгар 2012а: 115). Таква је могла бити, да је историја кренула другим

током, и повест раних хришћана. А управо је ранохришћанска, катакомбна повест онај општељудски архетип који проговара кроз судбину Вонгарових Аборицина, Срба, Вијетнамаца или неких других немоћних а прозваних варвара. Кроз њихову судбину, на заласку времена, може се наслутити и повест будућих, последњих хришћана...

22. Фигура Курта Валдхајма. Истост зла. Колонизација дискурса

Универзалној, општељудској судбини Аборицина (и других народа) Вонгар супротставља универзални принцип зла који влада у (савременој) цивилизацији и који показује изузетну моћ прерушавања. Символ тог зла, које је увек *исто*, иако може другачије да *изгледа*, сублимисан је у лику из романа *Раки*. Тај лик је др Курт Валдхајм, који је два мандата заредом био Генерални секретар Уједињених нација (1972–1981), а потом и аустријски канцелар – иако је у време Другог светског рата био официр немачких СС јединица задужен за:

[...] транспорт грчких и словенских заробљеника у концентрационе логоре великог Рајха. Вонгар на мајсторски начин даје архетипску дубину историјској личности Валдхајма и ствара око њега драгоцен контекст за разумевање настајања и функционисања фашизма и нацизма управо у ситуацији када се (под крилатицом „демократски империјализам“) на Западу ради на оживљавању идеја на којима ове идеологије почивају. (Богоева Седлар 2011: 70)

Лик Курта Валдхајма, иза кога стоји историјски веродостојна и контроверзна личност, не представља само сублимацију цивилизацијског зла у Вонгаровом стваралаштву, већ засебну и значајну тему коју је Вонгар први пут увео у књижевност.⁴ Управо му је искуство у некадашњој Југославији из које је избегао омогућило да истоветне законе који до таквог искуства доводе препозна и у другим срединама, идеолошки (наводно) сасвим различитим. Реч је о спознању да постоји нешто изнад наоко завађених идеологија што делује без обзира на њихове доктрине и догме – чак и кад им је отворено супротстављено – свеједно да ли су те доктрине комунистичке, либералне или неке треће. Тако, у аутобиографији, сажаливши се над ухапшеним пријатељем, Вонгар примећује:

Овакво затварање у кутију налик на кавез подсетило ме је на живот у мојој старој земљи, под драконском влашћу „маршала“ Тита. Тамо сам се, пре него што сам напунио осамнаест година, три пута суочио са смртном казном, па сам ипак преживео. Живот мог друга Џоа није био ништа удобнији; желео сам да му кажем да су, било да неко живи у селу Трешњевица или у аустралијској дивљини – полицијске марице увек исте. (Вонгар 2010б: 30)

⁴ Интересантно је да је Америка осудила Валдхајмове злочине недељу дана након што је Вонгар објавио роман *Раки*.

У једном писму, у коме разобличава лицемерје западног „хуманизма“ и наводне „бриге за другога“,⁵ навешће, као закључак, да: „Аборицинска древна култура треба да је на врху УНЕСКО списка за заштиту културног наслеђа, али тај списак, нажалост, праве они исти који праве нуклеарне ракете“ (Хаџи-Андонов 2008: 5).

Тоталитарну орвеловску тактику, кад је у питању истина која није у складу са званичном политиком, макар та политика била прозвана начелно демократском, Вонгар објашњава и кроз колонизацију дискурса, колонизацију која онемогућује потлаченом да језиком изрази истину. Тако, у аутобиографији, наводи:

Од 1969. године аустралијска Влада је снажно настојала да институционализује домороце и да их раздвоји од њихове традиционалне културе и земље. Сада је реч „институционализација“ сменила реч „асимилација“ којом је називано више деценија дуго насилно раздвајање племенске деце од њихових породица како би била увучена у културу и начин живота белих људи. Реч се разликовала, али је циљ остао исти – одвојити људе од њихове земље и учинити их зависним од владиног система. (Вонгар 2010б: 75)

Вонгар се супротставља колонизацији дискурса по томе што, између осталог, у своја дела убацује велики број туђица – аборицинске и, у роману *Раки*, српске речи, што представља „својеврстан облик отпора“ (Арсенијевић 2011: 109) колонизацији језика.

Истина коју систем настоји да прикрије увек је непријатна истина која разоткрива слабост система: у питању је истина расизма и самопроглашене супремације над Другима. „Штета што нема црних светаца, а чини се да ће свет и остати без њих“ (Вонгар 1983: 12), вели се у причи „Могвој, преварант“ из збирке *Пут у Бралгу*, причи о Аборицину кога су белци покрестили и дали му чин свештеника како би „радио“ за њих и кога, након смрти, не желе да сахране на хришћанском гробљу. „Када си црн, нико те не пита какав би живот хтео да водиш“ (Вонгар 1983: 53). Напротив, не само живот, већ ни смрт не представља светињу кад је реч о бићу за које, изгледа, није сасвим сигурно, а ни утврђено да припада људском роду. Сиоранове речи да залагање око преобраћања нема уопште за циљ ослобађање већ окивање показују се као болно тачне (Арсенијевић 2011: 93).

Зелени мрав кога белци желе да створе дељењем аборицинске ћелије на две половине, како би у том облику аборицински народ не само преживео, већ за белце постао и економски исплатив, у једној од најиндикативнијих сцена из романа *Габо Бара*, разговара са гласом (хришћанског) Бога, гласом који

⁵ Суочен са цензуром и немогућношћу да се штампају књиге које говоре „другачију“ истину, кад је реч о белачкој политици над урођеницима, Вонгар додаје: „Ниједан аустралијски издавач се није усудио да је штампа. Тада сам први пут постао свестан да није важно да ли живите у Титовој Југославији или у такозваној западној демократији – уколико се књига сматра политички неприхватљивом, систем има начина да спречи њено штампање“ (Вонгар 2010б: 68–69).

допире из дубине једне боце. На примедбу Габо Ђаре да су и према њему сурови, Бог одговара:

„Ђаволи су сасвим превладали. Више цене буре ове металне прашине него све моје заповести.“

Глас Габо Ђаре се мало подигао. „Бори се.“

„Ставили су ме у боцу овде, зар ниси видео? Ухватили су ме у клопку унутар ове посуде, не могу да извучем рамена. То је као кад угураш прст у грлић боце.“

Габо Ђара никад није пио из боце, већ само из кокосове љуске. „Шта је са твојим следбеницима?“

„На превару су ме овде стрпали.“ (Вонгар 2012а: 201)

Нешто касније, на питање мрава, под условом да се ослободи, да ли би опет направио свет за шест дана, Бог одговара: „Можда хоћу. Али, кад следећег пута будем одабирао врсте, морам бити пажљивији“ (Вонгар 2012а: 204).

Свест да у човеку постоји нешто погрешно, што се не да исправити, исказује и Куцијев јунак из романа *Ишчекујући варваре*: „Негде дубоко у свима нама као да постоји нешто непоучљиво и као камен тврдо“ (Куци 2004: 153).

23. Последњи „звездани час“ српске књижевности?

Осим што је вишевековно српско књижевно наслеђе успешно „сублимирао у потпуни склад етике и естетике“, заложивши се за „ствар слободе“, Александар Петровић, приређивач Вонгарових изабраних дела у седам књига, истиче да је Вонгар „без сумње остао најплеменитији лик у српском књижевном пантеону“ (Петровић 2010: 5). „Он је у правом смислу постао не само савест аустралијског друштва, већ и један од најснажнијих глобалних гласова против друштвене репресије која се изводи у име идеологија прогреса“ (Петровић 2010).

Б. Вонгар је, због тога, према речима Александра Петровића, не само најплеменитији, а свакако један од најхрабријих, већ „можда најзначајнији српски писац с почетка трећег миленијума“ – без обзира на то што пише на енглеском језику. „То не само да представља једну од необичних појава већ и јасан траг историјског хода у коме ни освајачи ни ослободиоци нису остављали много простора духовној слободи српске културе“ (Петровић 2011б: 27). Петровић имплицитно објашњава да је жеља за истином у Вонгаровом случају претходила жељи за писањем:

[...] Вонгар [...] је у најтежим околностима имао на уму идеју општег добра које не може да се мири са нечовечним насиљем. Његова преданост великом циљу јасно се види у спремности да попут рибара из Галилеје пише на језику кога не зна. Док се Црњански није усудио да то чини, јер су га велико знање и артизам спречавали, Вонгар се упустио у писање и произвео свежу, трепераву енглеску реченицу која носи светлуцаву српску мисао. За то је било потребно бити више од књижевника. (Петровић 2011а: 9)

Слободни избор писца да уместо на матерњем, пише на туђем, „империјалном“ језику, у овом случају – енглеском, у случају Б. Вонгара показује да култура из које писац потиче може успешно проговорити и кроз језик који тој култури не припада. Јер: „Српски језик, српска култура и српска историја стоје иза њега, дајући му све време ослонац и кључ разумевања онога што види око себе и у себи“ (Вонгар 2010б: 310–311), истиче се у *Речи приређивача* на крају Вонгарове аутобиографије *Дингово легло*. С тим у вези, Петровић примећује да је чудно „да је српска књижевност процес колонизације преживела у Вонгаровим делима на енглеском језику, али у томе има и неке скривене равнотеже. [...] Са Вонгаром [...] славио [...] вечно враћање српске књижевности“ (Вонгар 2010б: 314).

Пре него што је напустио отаџбину, отишавши прво у Француску, а потом у Аустралију, Б. Вонгар је своје ране књижевне радове потписивао именом Сретен Божић, да би касније почео да пише под аборицинским именом на језику којим није овладао ни у мери да је могао без потешкоћа њим да комуницира. На крају предговора српском издању аутобиографије *Дингово легло*, која је, као прва књига изабраних дела, објављена 2010. године, Б. Вонгар се поново потписао именом Сретен Божић. Тиме се, заиста, може рећи да се испунио круг једне личне, идентитетске, и, пре свега, књижевне повести. Објављивањем Вонгарових изабраних дела, односно аутобиографије и романа Нуклеарног циклуса, српска књижевност, готово неопажено, као да је задобила димензије којих није ни била свесна да има. Српска књижевност постала је духовно сидриште – или уточиште – писца који је стваралачки век провео у малтене другом свету и другој култури и постао препознатљив и важан глас тог света и културе – упркос томе што се тај глас, чак и кад је био овенчан наградама и обасут признањима од светски угледних писаца, издавача и критичара, непрестано чуо са маргине.

Вонгарова племенита маргиналност – у смислу личне неуклопљености у систем, али и уметничког умећа да чврсто брани позицију са које сведочи о најскривенијим, „несвесним“ механизмима система – јесте културноисторијска чињеница која се мора узети у обзир приликом постављања питања коме тај писац, на крају крајева, припада. Да ли аборицинској књижевности и култури – чији је глас вапијућег у (колонизованој) пустињи? Да ли аустралијској књижевности, будући да је могао да буде кандидат за Нобелову награду да правила за номинацију управо због њега нису на брзину промењена? Ипак, треба додати да, без обзира на све муке која је доживео са аустралијским властима – међу којима је била полицијска заплена рукописа романа који му никад није био враћен и који је због тога морао да буде написан испочетка, не сме се занемарити чињеница да је роман *Раки* – који представља ту другу верзију заплењеног рукописа – данас уврштен у обавезну лектуру у Аустралији. Да ли, с тим у вези, Вонгарово дело припада широком појму комонвелтске, или англофоне књижевности, пошто је оно изворно стварано на енглеском језику? Да ли је језик којим је дело написано важнији од традиције на коју се оно ослања? Ако се одговор крије у традицији, а не у језику,

онда и многа друга идентитетска питања постају јаснија – између којих је и питање Андрићеве књижевне и културне припадности.

Истицање Вонгаровог „митског“, одисејевског повратка у окриље српске културе на почетку двадесет првог века, након странствовања по белом свету, иако допадљиво, мора бити условно, у смислу језичке доступности, и рецепцијског, а не неког другог, одсуства. Јер, да је Сретен Божић, кад је већ напустио земљу, уједно и напустио културу те земље, не би имао чему да се враћа. Био би, у том случају, припадник такозване „етно-литературе“, књижевности писане на империјалном језику коју стварају припадници трећег света, али који се школују, пишу и учествују у културном животу империје, а не земље из које воде порекло. Зато је управо Вонгарова маргиналност, која је, пре свега, аутентична, а не пука последица коју је изнедрио сукоб са системом, *differentia specifica* која га одваја од корпуса „етно-лит“ писаца.

Да ли српска књижевност, у том контексту, дугује захвалност политичким приликама које нису омогућиле Вонгару пуну књижевну сатисфакцију у протеклим деценијама на аустралијском континенту, као и чињеници да Вонгар није, попут Џозефа Конрада, на мајсторски начин овладао енглеским језиком, при чему би, изгледа, заувек остао изгубљен за културу из које је потекао? Да ли је таква бојазан оправдана или се, ипак, са сигурношћу може рећи да би Вонгар остао то што јесте и да су прилике биле другачије? Да би, упркос свему, остао српски писац и настављач епске традиције српске књижевности и културе? Тајна његовог дела је у томе што је, деценијама пишући о Аборицинима (и Вијетнамцима), све време писао о Србима, о народу који је, према њему, вероватно први отпочео, у деветнаестом веку, процес деколонизације (Вонгар 2010б: 288). Тако су, након хазарске, српска књижевност и култура добиле и аборицинску метафору, која тој књижевности и култури омогућује, можда условно, можда не сасвим тачно, након Андрића и Павића, њен последњи „звездани час“. Вонгарово књижевно дело, као и Куцијево, уосталом, упркос свим признањима, никада не може и неће бити „славно“, али јесте, и биће – у годинама које долазе – све више цењено. Остаје, наравно, и нада да се у том будућем времену време „звезданих часова“ српске књижевности и културе није исцрпilo. Ту наду, у време када мисао о стању савремене српске књижевности тешко може бити радосна, подгрева неочекивана појава Сретена Божића – Б. Вонгара и његовог, по значају и вредности, великог књижевног дела на српском културном и књижевном хоризонту.

Можда више него Павић, Вонгар отвара питање идентитета српске културе у доба када сам појам културе постаје проблематичан, као што је проблематичан и проблем граница националне – па и српске – културе: да ли су оне фиктивне, постоје ли уопште или не? Ако постоје, а морају да постоје, докле досеже специфичност и препознатљивост културе коју омеђују? Митски повратак Вонгара у српску културу – што је прворазредни књижевнoисторијски и, још више, културни, догађај – осликава њену центрипеталну, кохезиону моћ, моћ да под своје скуте призове и оно што јој наизглед, овлашно

сагледано, не припада. То говори о ширини њених домета, о њеном универзалном карактеру. Да ли је ту реч о њеном *оптимистичком* настројењу?

Са друге стране, изгледа, бар у овом тренутку, да српска култура поседује и моћ која је супротна центрипеталној, моћ да одстрани непожељне садржаје или садржаје кроз које не може или не жели да се рефлектује, који јој се, можда, чине да су убачени, да су јој страни, да је силом „колонизују“. У питању је дело Милорада Павића, српског писца. Да ли ће тај писац временом добити статус унутрашњег „изгнаника“ или „дисидента“ српске културе? Да ли ће се Павићево дело „зауставити“ пред тим митарством – које се зове српска култура, на коју се ослања и коју је хтело – коју жели – да обогати? Да ли ће се, једном, заједно са Павићем, као сада са Вонгаром, славити „вечно враћање српске књижевности“? Или ће се, напротив, уместо из митске, његово дело посматрати из есхатолошке перспективе – перспективе заборављања? Да ли је то нужно *песимистичка* перспектива?

И Павићев *Хазарски речник* и Вонгаров *Раки* превазилазе границе националне књижевности и културе. Иако је Павић српски писац, то није препрека да неке друге културе не могу да га прихвате као свог – оне културе које се проналазе у хазарској метафори. Јер, та метафора се, изгледа, српској култури *не свиђа*, али укуси нису свуда исти. Павићев роман, ширином хазарске метафоре, превазилази међе српске културе и постаје транскултурно дело – дело у коме се говор различитих културних, религијских и цивилизацијских традиција, преломљен и уобличен кроз призму ауторове стваралачке и културне свести, зракасто шири ка новим гласовима спремним да прихвате и наставе давно започети дијалог. Шта о садашњем идентитету и стању српске културе говори њена неспремност да уђе у тај дијалог, ако се узме за исправну чињеница да је она сама, српска култура – контактна култура, како у геополитичком, тако и у религијском смислу? Или је, ипак, реч о несагласности субверзивне, јеретичке религиозности *Хазарског речника* са културним и религијским традицијама, а нарочито хришћанском, које заузимају магистралне токове српске културе, истовремено потискујући властиту *другост* ка маргини?

И Вонгаров *Раки* је, уз све остале романи, приповетке и драме тог писца, такође, транскултурно дело – у смислу да ће га пре Аборицини, него Срби прихватити као део своје културе. Реч је о роману (али и читавом опусу) у коме се истовремено сустичу две традиције – српска и аборицинска; из судара тих традиција произлази дело које се, из туђе, *хазарске* перспективе, може *протумачити* и као српско и као аборицинско, али и као дело које није ни једно ни друго, већ, обогачено тим традицијама, надилази сваки вид културног и националног самоодређења.

Ако се транскултуралност сагледа као феномен изнедровања уметничких вредности из судара привидно неспојивог, приликом чега се обогачују националне културе, она има позитивну улогу. Ако се, напротив, схвати у утопијском, или, пре, у антиутопијском смислу, као феномен који на сличан начин новонастала културна добра не враћа матичним културама, нема

повратно дејство, већ их изолује и смешта у међупростор усмерен ка будућности, онда је посредни још једна, нова-стара колонијална тактика или идеологија сагласна са најшире схваћеним пост-постмодернизмом у култури, религији и политици. И то би, онда, била негативна улога феномена транскултуралности као новог руха које скрива огољени вид *колонизације вредности*. Јер, наспрам чињенице међукултурних прожимања, постоји *тумачење* тог прожимања, као и *употреба* тог тумачења.

Вонгар је, попут Конрада, могао да, уместо српској, припада другој књижевности и култури – што не значи да га неке друге књижевности и културе не доживљавају као своје. Да се другачије декларисао, или да само није написао *Раки*, које би књиге данас излазиле уместо његових изабраних дела? А опет, да се Павић родио у некој другој земљи, под неким другим именом, или да се на време склонио под покров неке друге културе, да ли би српска култура жалила што нема неког сличног њему? Или би, напротив, била поносна на континуитет – и завештање – *моста* који Андрића повезује са Б. Вонгаром? На мост коме се не испречава никакав други мост? Јер, није свака универзалност у партикуларном свету прихватљива.

Б. Вонгар је створио дело које је, као комета која се креће по замишљеној елипсастој путањи, превалило више од пола света, чак је зашло и у друге светове, где се пре нико није усудио да крочи, да би се на крају вратило месту одакле се на путовање отиснуло. Милорад Павић се, напротив, са тог путовања још није вратио, а није немогуће и да га гравитација неког тежег небеског тела одједном скрене са пута и привуче ка себи. У том случају ће се хазарска метафора – метафора колонизовања или „текстуализације“ истине – проширити и на контекст саме културе која је ту метафору изнедрила. Култура која је прво ћутала, а потом утихнула. Јер, *Хазарски речник* је незавршено дело, и његове нове одреднице, које тек треба да употпуне слику света, још нису написане.

Ко ће их написати?

Библиографија

- Арсенијевић 2011: Јелена Арсенијевић, „Култура доминације и покушај отпора: случај Б. Вонгара“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Арсенијевић Митрић 2012: Јелена Арсенијевић Митрић, „Књижевност и активизам Б. Вонгара и Ж. М. Г. Ле Клезиво“, *Лунар*, бр. 49/2, 161–212.
- Богоева Седлар 2011: Љиљана Богоева Седлар, „Б. Вонгар и нобеловци – текст и контекст“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Вонгар 1983: Б. Вонгар, *Пут за Бралгу. Бабару*, превео Душан Величковић, Београд: Народна књига.

- Вонгар 2004: Б. Вонгар, *Цвет у пустињи*, превеле Љиљана Крстић и Милица Живковић, Ниш: Просвета.
- Вонгар 2005а: Б. Вонгар, *Билма*, превео Мома Димић, Аранђеловац: Центар за културу и образовање општине Аранђеловац.
- Вонгар 2005б: Б. Вонгар, *Последњи чопор дингоса*, превела Станислава Лазаревић, Београд: Матица иселеника Србије.
- Вонгар 2010а: Б. Вонгар, *Јабланови – Галвир и Бого*, превео Игор Петровић, *Кораци*, бр. 9–10.
- Вонгар 2010б: Б. Вонгар, *Дингово легло*, превела Мирјана Петровић, Београд: Јасен.
- Вонгар 2010в: Б. Вонгар, „Похарана земља“ [изабране песме], превео Радомир Д. Митрић, *Кораци*, св. 9/10.
- Вонгар 2011а: Б. Вонгар, *Раки*, превела Мирјана Петровић, Београд: Јасен.
- Вонгар 2011б: Б. Вонгар, *Каран*, превела Венита Ђурић, Београд: Јасен.
- Вонгар 2012а: Б. Вонгар, *Габо Бара*, превела Венита Ђурић, Београд: Јасен.
- Вонгар 2012б: Б. Вонгар, *Валг*, превела Милица Живковић, Београд: Јасен.
- Живковић 2011: Милица Живковић, „Уметничко дело Б. Вонгара као одговор на политику заборав“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Куци 1997: Џон М. Куци, „Израњање из цензуре“, превела Аријана Божовић, *Мостови*, бр. 110, св. 2.
- Куци 2004: Џон М. Куци, *Иичекујући варваре*, превела Јелена Стакић, Београд: Paideia.
- Куци 2005: Џон М. Куци, *Земље сумрака*, превела Лена Петровић, Београд: Paideia.
- Павић 2001: Милорад Павић, *Хазарски речник* [женски примерак], Београд: Дерета.
- Павић 2002: Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Дерета.
- Палавестра 2011: Предраг Палавестра, „Вонгар, гласник из другог света“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Петровић 1997: Лена Петровић, *У трагању за изгубљеним рајем: Паганска традиција у делима Куција, Томаса и Пекића*, Ниш: Тибет.
- Петровић 2004: Лена Петровић, *Живот и времена Џ. Мајкла Куција*, Ниш: Свен.
- Петровић 2010: Александар Петровић, „Две повести и једна прича: Увод у дело Б. Вонгара“, *Кораци*, св. 9/10, 5–12.
- Петровић 2011а: Александар Петровић, „Мост до краја света: Реч приређивача“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Петровић 2011б: Александар Петровић, „Велики сан и антропологија истине Б. Вонгара“, у: *Антропологија истине: Други живот и oris primum Б. Вонгара*, ур. Александар Петровић, Крагујевац: ФИЛУМ.

- Ђурчић 2012: Мирослав Ђурчић, „Реторика вијетнамског рата у Вонгаровој драми *Село Баланг-Ан* и Куцијевој новели *Пројекат Вијетнам*“, *Наслеђе*, бр. 21, 195–207.
- Хаџи-Андонов 2008: Панче Хаџи-Андонов, *Абориџини: људи из Времена Снова*, Београд: Пешић и синови.

Kristijan Olah

BETWEEN MYTH AND THE ESCHATON: THE RELATION OF CULTURE, CIVILIZATION
AND THE OTHER IN THE WORKS OF PAVIĆ, WONGAR AND COETZEE

Summary

The paper in part deals with the work of Sreten Božić / B. Wongar, a Serbian writer who for decades has been living and working in Australia and has written in the English language. The papers themes and motives are questioned and compared to similar themes and motives in the novels written by Milorad Pavić and John Michael Coetzee. It is, primarily, about the performance figures of the Other and cultural and civilizational mechanisms that are driven by the figure. Also, the examination of the relation of what appears to be unrelated cultures in the works of these authors, such as Khazar, Serbian, Aboriginal, Hottentot and Vietnamese culture, the question arises of cultural self-determination – that is, the question of whether and how the works of these writers can be placed under transcultural mantle.

Elvira CALLEGHER
(Monash University, Melbourne)

**REPRESENTATION OF THE PAST AND
RECONSTRUCTION OF IDENTITY THROUGH
THE BODY AND DREAMS IN LUDMILA ULITSKAYA’S
*KUKOTSKY CASE [KAZUS KUKOTSKOGO]***

Abstract: The discourse of history and aesthetic discourse have always gone together in Russian culture. All the major 19th century Russian writers, from Pushkin through Turgenev, Tolstoy and Dostoevsky, placed Russian historical and societal developments in the centre of their works of fiction. This tradition persists in contemporary Russian postmodern literature. The works of Ulitskaya are paradigmatic in this respect: they represent a view of Russian history of the past 70 years through the dissecting gaze of a contemporary post-communist observer who acts as a historian of the recent past. This history of Russia in the 20th century – from the Stalinist 1930s through to the 1960s and beyond, is represented through the portrait of a medical family – the Kukotskys. The novel *The Kukotsky Case* is situated in Russian postmodernism to which Ludmila Ulitskaya contributes through an innovative poetics, based on the portrayal of the body as a domain of history, on which and through which history is inscribed on the individual subject of history. The death of Russian traditional culture is the main topic of this history of Russia in the 20th century. *The Kukotsky Case* represents the destruction of traditional culture by means of a poetics of the body. The body for Ulitskaya is a source of sensory perception, which includes observation of reality through intellect and knowledge. Gynaecology particularly becomes a metaphor of life, death and growth of a nation and a lens through which the major contemporary social problems are analysed by Ulitskaya.

Key Words: body, gynaecology, inner vision, repression, dreams, hyper-reality, revelation

Introduction: Ludmila Ulitskaya’s Life and Works

Ludmila Ulitskaya is one of the most popular contemporary writers in Russia. She was born on the 21st of February in 1943 in the small town of Davlekanovo, in Bashkiria, to which her parents had been evacuated from Moscow during World

War II.¹ After the war her family came back to Moscow, where Ludmila finished her school and then worked for two years at the Institute of Podiatry. Two years later she entered Moscow State University and graduated in 1968. She worked at the Institute of Genetics as a scientist for two years. In 1970 she was dismissed for illegal printing and distributing of *Samizdat* literature. She did not work for ten years as she confessed in her interview to Maria Sedikh so that she could focus on bringing up her two boys and devote her leisure time to reading (Sedikh 2002: 8). Since her early childhood Ludmila was an avid reader. Her grandmother, Maria Petrovna, was a bohemian intelligent woman with high moral values, who influenced her granddaughter's literary preferences. Among her favourites were: Sigmund Freud, Andrei Bely, and Leonid Andreev. As a student, Ulitskaya discovered Andrei Platonov, Ivan Bunin, Boris Pasternak, and Vladimir Nabokov; among the contemporary authors, she enjoyed reading Alexander Sokolov and Venedikt Erofeev (Riurikova 1995: 3).

Ulitskaya found a new post as an assistant to the Jewish Chamber Theatre and became a Repertory Director of Hebrew Theatre of Moscow for which she wrote plays, programmes and synopses. Two years later she left the Theatre to become a freelance writer, authoring theatrical works and screenplays.

As a Russian writer who emerged on the literary scene before *perestroika*, Ulitskaya, so to speak, went through a semi-dissident experience. Although she did not go through political purges, she was dismissed from her post at the Institute for reading and distributing secretly written and unpublished literature. Ulitskaya's prose was inspired by the history of her family. Her grandfather was detained several times and spent seventeen years in exile, where he died in 1955 (Gosteva 2000). The experience of her family history has found embodiment in her literary works which deal with particular empathy for the repressed and forgotten people of Soviet-Russian history and post-Soviet Russian history. Ludmila Ulitskaya is married and has two sons who left Russia for New York in the early nineties, at the time of *perestroika*; now they also reside in Moscow. Her frequent trips to New York for the last decade supplied Ulitskaya with numerous stories about Russian émigrés and their life.

Ulitskaya is a writer with an international profile. She has been translated into more than twenty languages. Her literary works were rejected by the Soviet literary journals before *perestroika* so she was first published in the late 1980s in France. Her first book *Bednye rodstvenniki* was published in 1989 in France and a few months later in Russia – unnoticeably. In 1992, Ulitskaya was short-listed for the Russian Booker Prize with the publication, in *Noviy mir*, of her novella *Sonechka*. The book was translated into French, German, Italian and English in 1995 and published the same year by “Gallimard” in France, “E/O” in Italy, “Volk und Welt” in Germany. Her *Cinderella's story* was started in 1996 when she won the French Medici Prize for *Sonechka*, which was also awarded the Penne Prize in Italy (Zubtsov 2002: 20).

¹ Ludmila Ulitskaya perhaps employed her childhood memories of the grey and wretched remote little town in Bashkiria in depicting the scene of Robert Viktorovich's exile in her novella *Sonechka*.

This novella brought the author world-wide fame. In Germany her novels have been added to bestseller lists thanks to a feature on her works in a television program “Lesen! Mit Elke Heidenreich” hosted by literary critic Elke Heidenreich. The novel *Funeral Party* was published in England in 1999 and listed by *The Guardian* as a national treasure from book shelves around the world. In the USA, *Funeral Party* was published by Schoken Books and in Canada by Random in 2000; it was included in the list of foreign books of contemporary writers worth reading.

Her success in Europe, USA and Canada led her to be recognized in her own country. She won the prestigious Russian literary award – Russian Booker Prize – in 2002, for her novel *The Kukotsky Case*. In 2004 Ulitskaya was awarded a prize for the Novel of the Year for *Sincerely yours, Shurik*, published in Russia and the next year in China. In 2006 Ulitskaya was awarded Novel Penne Literary Prize in Italy and in 2007 the National Olympia Prize of the Russian Academy of Business. The Best Stage Play Award 2006 was conferred by the Moscow Culture Committee for her piece *The White Elephant Year* in 2007, and the same year she was granted the National Literary Prize Big Book for her novel *Daniel Stein, Translator*. The last international award, the Grinzane Cavour Literary Award for her novel *Sincerely Yours, Shurik* was granted in Italy in 2008. Overall, Ulitskaya is the author of fourteen books.²

A number of Ulitskaya’s literary works are currently being staged in Russian theatres, including the Moscow (Chekhov) Art Theatre. Several of her works have been adapted for cinema and television: *Liberty Sisters*, 1990; *A Woman For All*, 1991; *It is Easy to Die*, 1999; *The Kukotsky Case*, 2005 and most recently, *From Nowhere with Love* or the *Funeral Party*, 2007. Ulitskaya’s novella *Sonechka* also inspired Marina Brusnikina, a high profile contemporary Russian theatre producer and director, to turn *Sonechka* into a play, which was staged in October 2002 in the Moscow Art Theatre. The world premiere of the *Russian marmalade* production in German took place in Freiburg Theatre in 2005. Ulitskaya’s bestseller novel *Daniel Stein, Translator* was staged in Lublin, Poland and later on at the International Festival “Theatre confrontations”.³ The play was also performed at St Petersburg’s Theatre of Satire on Vasilyevsky Island.

² Short stories, *Sonechka* (1995), *Medea* (1996), *The Funeral Party* (1997), *Kukotsky Case* (2001), *Women’s Lies* (2003), *Sincerely yours, Shurik* (2003), *Childhood Forty Nine* (2003), *Trilogy for children* vol. 1 (2004), *Trilogy for children* vol. 2 (2004), *Trilogy for children* vol. 3 (2005), *Russian Marmalade* (2005), *All Our Lords’ Men* (2005), *Daniel Stein, Translator* (2006).

³ *Russian Marmalade* was staged in 2007 and *Daniel Stein, Translator* in October 2008. After the publication of her book and its successful launch on the Russian market and a prestigious Russian literary award, Ulitskaya received many offers to stage her famous novel; however, she declined numerous offers in order to accept Andrey Buben’s, who has recently become the producer of the Theatre of Satire on Vasilyevsky Island in St Petersburg. In her interview with Tatiana Troyanskaia, she explained her decision by trusting the producer, Andrey Buben, as the artist, who was able to give the right representation of her story. Her confidence came from their commonly shared values and perception of life. The article was published in “Teatral”, a popular Russian magazine, which was included into the Golden Fund of the Russian press, <http://teatr.newizv.ru/news/1743/>.

Ulitskaya initiated the project for children, called “The other and others about others”. It promotes tolerance in Russian society and explains the benefits of multiculturalism. The project comprises four books written for children about cultural anthropology and cultural differences. It was published in 2006.

Ulitskaya frequently travels abroad, actively participates in cultural festivals and literary events in Europe, Israel, China and the USA. Ulitskaya was invited to the *EUROPALIA INTERNATIONAL* in 2005 and later that year she attended the Book Fair in Antwerp and literary events in Brussels. In Norway she presented her novel *Medea and Her Children* to the Norwegian public, which became *THE BOOK OF THE MONTH* in 2007. The same year she participated in the Jerusalem International Book Festival. In 2008 she attended a bilingual colloquium at the Faculty of the Division of Literatures, Cultures, and Languages at Stanford University. In February 2009, the French theatrical company *LA COMPAGNIE DES MOTS MIGRATEURS* presented a performance for children, *UNE VICTOIRE EN PAPIER*, based on Ulitskaya’s works, and the same year Ulitskaya was invited to be a guest of honour and a laureate of the 16th Book Festival in Budapest, Hungary; later that year she was a special guest of the Cologne Literature Festival. Ulitskaya was among fourteen authors from twelve countries on the Judges’ list of the Man Booker International Prize 2009 in Dublin. As Ulitskaya confessed to Marina Georgadze, her literary career started at a mature age and her success exceeded her expectations (Georgadze 2003). She is the author of fourteen fiction books, tales for children and six plays staged in Russia and Germany.⁴

The Kukotsky Case: A Novel about the History of the Russian Intelligentsia

Several decades of Russia’s history are telescoped in the novel through the representation of the Kukotsky family. This family history is rich and archives the lives of several generations. It also traces back – in a symbolic summary – to the times of the Russian Tsar Peter the Great and follows the male blood line of the Kukotskys from the 17th to the 20th century. This historical dimension provides the backdrop to the historical and cultural developments in Russia of the decades preceding and following WWII on which the plot of the novel focuses.

The history of the Kukotsky family goes back to the end of the 17th century, where all male ancestors were involved in medicine. The first one was mentioned by Peter the Great in his letter to a professor of Anatomy in 1698, where the young emperor asked the professor to enrol Avdei Kukotsky in the course of Anatomy. According to the family legend, their last name originated from the place Kukui, the birth place of their ancestor. Kukui was a free settlement of Germans, erected by Peter the Great. Since that period the Kukotsky’s last name appeared in various documents related to a range of schools and a list of numerous awards. Service in those schools usually was a way to accelerate one’s progress in the social hierarchy.

⁴ Over 2.000.000 copies of Ulitskaya’s books have been sold since the start of her literary career in the late 80s.

Due to the Kukotskys' great services to their homeland they were honoured and elevated to the nobility. One of Kukotsky's predecessors was a student of the first German doctor, who lectured in obstetrics in Russia in the 18th century.

During the short period between two wars, the Russo-Japanese War and the First World War (where the Russians fought the Germans), Aleksey Gavrilovich, Pavel Kukotsky's father, was working on a new conception of the modern school in the field of surgery.⁵ He was trying to attract the Ministry's attention to the fact that the coming war would be of a different calibre and would implement new arms; therefore a system of new field hospitals would need to be introduced with a focus on immediate evacuation of injured soldiers and establishment of centralised specifically appointed hospitals. The war started and Pavel's father went to the front to chair a committee, which was supposed to improve hospital administration. The intake of injured soldiers was greater than the capacity of the specialised hospitals. After a strong argument with the Defence Ministry's administration, Pavel's father resigned from his position and went to practise his surgery in field hospitals. At the beginning of 1917 he was killed in an explosion along with his patient and a nurse in one of the wagons set up as an operating theatre. Pavel was devastated by the loss of his father: "It seemed that nothing more could be lost" – ["Казалось, уже ничего нельзя было потерять"] (Ulitskaya 2006: 13).⁶

The devaluation of human life by the Bolsheviks new power was demonstrated through their treatment of the Kukotsky family. At the beginning of the 1920s, the Kukotsky apartment had been assigned to three additional families. Being unable to face life's challenges, Pavel's mother, Eva Kazimirovna, got married again a year later, this time to a much younger man, a government official, who moved into their room. Pavel moved out but kept the right to use his father's library. Pavel's relationship with his mother further degenerated after the birth of her new baby. Her older son was an undesired reminder of the gap in age between her and her younger husband and eventually Pavel moved out.

Following his family tradition, Pavel enrolled in Medical School at Moscow University and studied with "the same passion with which a gambler plays and a drunkard drinks" – ["с той же страстью, с которой игрок играет, а пьяница пьет"] (Ulitskaya 2006: 13). His first research assignment was on cardio limitations as a potential cause of miscarriages. He observed patients in hospitals and specialised clinical centres, where he became aware that he possessed a special gift, "an internal vision [внутривидение]" (Ulitskaya 2006: 15). This ability, we read, rather than clashing with his materialistic beliefs, helped him to diagnose his patients effectively, giving him an added insight into the course of their diseases.

⁵ The Manchurian war 1904–1905 or campaign was a conflict that grew out of the rival imperial ambitions of the Russian and Japanese Empires over Manchuria and Korea. In WWI of 1914–1918, Russia supported Serbia in the conflict against the Austro-Hungarian Empire and entered the war with Prussia.

⁶ All the translations from the Russian are mine unless otherwise indicated. I am grateful to my supervisor, Associate Professor Millicent Vladiv-Glover, for editing my English translations of the Russian quotations.

The gifted ability to diagnose is treated as a separate Self by Pavel Alekseevich, not just as a useful tool in his profession as a doctor. This gift dominates his habits: Pavel Alekseevich's body is disciplined to the exclusion of certain physical activities, such as having "an overly hearty breakfast" – ["слишком плотный завтрак"] or "physical relationship with women" – ["физическ(ая) связ(ь) с женщинами"] (Ulitskaya 2006: 15). These life indulgences would prevent him from achieving his clear internal vision. Pavel chooses in favour of his internal vision instead of life. Remaining chaste is not a problem as he is unmarried, but because he is single, financially independent and quite attractive he raises the suspicion of some women who believe that perhaps he has some serious shortcomings. Kukotsky, however, follows the tradition of his family and does not exchange his integrity for things which are not worthwhile.

The other convention of Kukotsky's family is a tradition "to obtain wives as military trophies" – ["добыва(ть) себе жен как добывают военные трофеи"] (Ulitskaya 2006: 16). Many of his ancestors were married to women from different cultural backgrounds, such as Turkish, Cherkess, Polish and so on. However, an infusion of foreign blood did not affect the inheritance of physical features of the Kukotsky males. They remained solid, broad faced, bolding early, all of which testified to the vigour and longevity of their blood. Pavel Alekseevich's wife was his patient, whom he first met in November 1942, during their Siberian evacuation of the Russian population fleeing the Nazi German invasion. When he saw her for the first time it was a body on the operating table, almost lifeless. She is a "body" when they meet, not even a person yet a body which had the ability to attract the other, the doctor and involve him for the rest of his life. She was suffering not from war injuries but from a gynaecological problem. Pavel's first encounter with his future wife is thus through an examination of her uterus. She is unconscious when she is brought in, but Pavel's reaction is in full evidence: he is overcome by a strange feeling of recognition. He "recognised" her body as related to him [*rodnoe telo*], as if she were someone he had already known: "he would not have been able to explain this strange sensation to anyone – this body of hers which was like his own" ["никто не мог понять этого, никому не смог бы он объяснить этого странного ощущения – совершенно родное тело"] (Ulitskaya 2006: 17). Kukotsky takes care of her and takes her out of the conditions of hardship in the Urals exile, transferring her into the relative luxury and comfort of his heated hospital apartment, located next to the clinic in the old mansion. He also takes in her daughter, Tanya, and their nanny and maid, Vasilisa. Thus Pavel's family life and family happiness begins at the age of forty three.

The Body as a Source of Sensory Perception

The world of Pavel Alekseevich, the renowned and talented surgeon, is shown through the body – the female body. Pavel Alekseevich's interest in the human body is all-consuming. In his childhood he spent many hours in his father's

study, flicking through numerous pages of his father's elaborate medical library and placing pieces of cardboard people and their organs together. By the age of ten, Pavel Alekseevich was studying the tractate *Del Anatomia* by Leonardo da Vinci. The world is perceived by the young boy as a grandiose never-ending mechanism, which works on its internal resources, alternating between the pulsating movement of living beings and dead bodies. Pavel Alekseevich's bright future is predicted by his father who saw the son lecturing at the Medical School and practising as a surgeon.

The female body brings to light Pavel Alekseevich's sensory perception of the world. When Pavel Alekseevich observed Yelena Georgievna in the hospital, an inexplicable feeling overwhelmed him. The fact that he is a gynaecologist and deals specifically with the health or illness of the female sexual organs indicates a close nexus between life and sexuality, the body's sensation and their origins in the uterus. Thus sexuality emerges in the novel as a source of sensory perception. Pavel Alekseevich's gift or "second" or "higher" vision is related directly to his insight into the "place" of the origins of life – the uterus – which is not just a physical organ but the locus of sensory perception. Thus knowledge becomes sensory knowledge which determines even scientific knowledge: Pavel Alekseevich is a great diagnostician. On examining Yelena lying on the hospital Pavel Alekseevich sees:

...no longer just the operating surface [...] but the entire female body, a spine of rare harmony and lightness, the narrowish chest with thin ribs located slightly above the diaphragm, a slowly receding heart lit up the pale green light in coordination with the heart muscle pulsating with a transparent flame. [он видел уже не операционное поле (...), а целиком женское тело, редкой стройности и легкости позвоночник узковатую грудную клетку с тонкими ребрами несколько выше расположенной диафрагмой, медленно сокращающееся сердце, освещенное бледно зеленым светом, согласно с мышцей бьющейся прозрачным пламенем]. (Ulitskaya 2006: 17)

Pavel Alekseevich could not resist looking at Yelena:

...he still took a quick look [...] noticed long brown eyebrows with a fluffy brush at the base and narrow nostrils. And the chalky pallor [...]. [H]e dropped his eyes down to where there was supposed to be a wavy stacking of the mother-of-pearl intestine. [“он все таки бросил быстрый взгляд (...) заметил длинные коричневые брови с пушистой кисточкой в основании и узкие ноздри. И меловую бледность.(...) (О)н опустил глаза вниз, туда где полагалось быть волнистой укладке перломутрового кишечника”]. (Ulitskaya 2006: 18)

The representation of the female body is central to the novel and subject to many clinical descriptions which are given not in a clinical prose but in poetic images and metaphors, just as is the case in the passage quoted above. The text foregrounds the uterus as the key organ for generating life in the human being. Organs seem to have their feelings so that the uterus has its feelings too and Pavel Alekseevich develops an immediate rapport with Yelena's reproductive organs.

When he first meets Yelena who is dying of peritonitis, Pavel Alekseevich operates to save her life but also obtains, transgressing his authority, extra penicillin prescribed for the wounded soldiers. Although the operation for peritonitis is successful, she loses her womb which will have unexpected and surprising consequences for her future conjugal life with Pavel Alekseevich: without either of them wishing more children, the issue of Yelena's uterus will become a breaking point of their relationship. As he operates on her, Pavel Alekseevich is musing: "Suppuration has already taken the two sprigs of the ovaries and of the dark disturbed uterus. The heart was beating faintly with a quiet pace, but the real horror was coming from the uterus." – ["Нагноение уже захватило обе веточки яичников и темную встревоженную матку. Сердце билось слабенько, но в спокойном темпе, а вот матка излучала ужас"] (Ulitskaya 2006: 18). Pavel Alekseevich concludes that his patient will never give birth without realising whom she would deprive of progeny: "yes, you will not be conceiving again [...]"; – he had no idea yet, from whom she would not conceive" – ["да, рожать тебе больше не придется (...); – он не догадывался еще, от кого именно не придется рожать"] (Ulitskaya 2006: 18).

The clinic where Pavel Alekseevich worked and where his relationship with Yelena started has evacuated in a small town in Siberia. Pavel Alekseevich immediately adopts Tanechka and Vasilisa becomes part of his new family. At the end of the war the clinic returns to Moscow and the Kukotsky family manages to find lodgings in respectable premises. Although the post-war time was renowned for its deprivation and hunger, the Kukotsky family is happy and rises above dispossession.

The immediate post-war years thus represent a kind of "golden age" for Pavel Alekseevich as a doctor, father and husband. This corresponds to the 1950s and 1960s of Soviet history which is emerging through the perspective of Pavel Alekseevich's generation as a time of hard work but stability and happiness. Life may be harsh but there are standards, there is a hierarchy of values, everyone knows his or her place in the hierarchy.

Inner Vision [внутривидение] – as the Perception of Reality through Intellect and Knowledge

Pavel Alekseevich represents a type of knowledge – the phenomenology of "inner vision" – [внутривидение], which enables him to see through flesh and diagnose a patient. Kukotsky's higher vision develops into a higher form of consciousness or human awareness and is associated with the perception of facts through gynaecology. In some cases he sees cell structures, which have been coloured by Ehrlich's haematoxylin, cancer developments which are tinted deeply in purple, where an embryo bears a resemblance to a shiny light blue cloud: "He regarded his gift as a living creature, separately from himself, essentially." ["К своему дару он относился как к живому существу, отдельному от себя, существу."] (Ulitskaya 2006: 15) This gift is represented as if it were a person

with moods which respond to Pavel's behaviour. This gift appears to be ascetic and misogynist and limits Pavel's life accordingly. His personal life challenges his duty to his profession, which he treats as a calling and a vocation. Pavel Alekseevich puts his high vision above all else in life and maintains his chastity up to his meeting and falling in love with Yelena. She appears to pose a threat to his talent but after meeting her, Pavel is prepared to take the risk: "And that's enough! I may never see anything beyond what the other doctors can see. I do not want to let her go [...]. – ["И хватит! Пусть я никогда не увижу ничего сверх того, что видят другие врачи. Я не хочу ее отпускать(...)"] (Ulitskaya 2006: 23). Although his internal vision [внутривидение] was obstinate towards other women, Yelena was accepted, allowing Pavel Alekseevich to keep his unique ability. He thus had everything he could have dreamed of: his family, his work and his internal vision.

Part of this higher vision is memory. Yelena also develops "second vision" which comes from her dreams and hallucinations. Paradoxically, Yelena's inner vision comes to expression at a time when Yelena starts to drift off into severe forgetfulness which is the onset of Alzheimer's disease. Her vagueness appears as a result of the crisis in her relationship with Pavel Alekseevich. The crisis itself arises out of a disagreement on the subject of abortion between her and her husband: she defends life in the absolute, while as a doctor, Pavel Alekseevich stands for quality of life in terms of modern hygiene. An off-hand remark by Pavel Alekseevich directed at Yelena's inability to empathise with an unwanted pregnancy because she has no womb is taken by her as a mortal insult and is the beginning of the end of her conjugal relationship.

As a drafts-woman Yelena used to perceive the world in a "geometrical vision". Her three-dimensional perception of the world is developed through her profession and lies in a system of coordinates which is different to the world others perceive. Yelena's spatial imagination takes her to exaggerated dreams. These dreams are validated as reality: "her journeys to other worlds, to all sorts of strange places, though not legal, were sojourns not less real than all that surrounds us here [...]". - ["по ту сторонние путешествия вовсякие странные места, хоть инелегальны, но пребывание там не менее реально, чем все то, что окружает нас здесь(...)"] (Ulitskaya 2006: 13). She discovers a transit from one space to another and comes to the conclusion that there is another dimension which she is longing to reach. She feels that "reality and dream are like the right and wrong side of the fabric. And what to do with the third state. Is it like in drafting – the view from the top?" ["Явь и сон – как лицевая и изнаночная сторона одной ткани. А как быть с третьим состоянием. Это как в черчении – вид сверху?"] (Ulitskaya 2006: 119).

Yelena seems to be "dead" to the world but she has repressed dreams and visions of "other worlds". This also is an indictment of contemporary Russia – not only the 1960s Russia – because it is an anti-utopian vision of life. This exaggerated 'dreaming' is different to any myth construction, any utopian vision of a better future. It is simply dreaming the impossible as the impossible – and this kind of

dreaming is the last refuge of frustrated desire. It is a desire pure and simple; it is a desire expressing a wish for fulfilment:

She guessed in her dream that all of what was happening with her had to do with life and death, but behind it there was something much more important, and it was connected with the ultimate discovery of truth, which is more important than life itself [...]. – [Она догадывалась во сне, что все с ней происходящее имеет отношение к жизни и смерти, но за этим стоит нечто гораздо более важное, и связано это с окончательным открытием правды, которая важнее самой жизни (...)]. (Ulitskaya 2006: 220)

In her dreams she travels through barren landscapes and deserted places meeting her family and strangers as if she was dead and in a world beyond. The pain experienced since her disagreement with Pavel Alekseevich disappears and transforms into a new kind of integrity, which enables Yelena and Pavel to reach a higher level of perception which transforms their relationship. In her dreams Yelena finds the time axis which she had lost and finds that all of being is transformed: all is subject to “transformation: the thoughts and feelings, bodies and souls” – [“преображению подлежит все: мысли и чувства, тела и души”] (Ulitskaya 2006: 227).

Gynaecology as a Socio-Historical Metaphor

Gynaecology is an extended metaphor in Ulitskaya’s novel. It serves as the filter for larger social and cultural issues. National identity questions are treated through the metaphor of the womb which is related to the contemporary issue of Russian demography and the future of the Russians as a national entity. According to the fictional plot of the novel, Pavel Alekseevich is assigned to undertake a post-war welfare project run by the Soviet Government. He is elected as a Member of the Academy of Sciences and is given a new apartment in a new block for the medical elite. His project was designed to change the existing health system; however, the authorisation for the project by the Soviet health executives is deferred indefinitely for political reasons because the project hinges on one major issue of the reform agenda: the problem of legalizing abortion. His initiative is controversial: it is seen as an attempt to encourage the criminal termination of pregnancies, potentially leading to a dramatic fall in childbirth among mature women. This is seen in some quarters as only adding to the demographic disaster wreaked by WWII in which the Soviet Union lost twenty million of its population, mainly males. Pavel Alekseevich’s proposal challenges his professional status and his family relations, as it touches on a highly sensitive issue in post-war Soviet life as well as raising a universal ethical concern.

Pavel Alekseevich’s campaign against ‘criminal abortions’ receives no support, either from the government or his family. In his argument with his wife Yelena, he tells her that she is unable to judge other women who elect to have an abortion because she no longer has a uterus and can never conceive again. Yelena perceives this as a shattering insult. Their heated argument has a disastrous and lasting effect:

Yelena's marital relationship and her family life fall apart. The conflict between this loving couple seems somewhat implausible. It is almost artificial, and seems to be nothing more than an expedient to metaphorically represent the historical moment: the disintegration of Russian culture, which, like the disintegration of the Kukotsky conjugal relationship, was not an "organic" and "necessary" event. The disintegration of the Russian hereditary intelligentsia was arbitrary, the same as the purges and the decisions about population movements, such as migration of ethnic peoples to Siberia from their homelands during Stalinism which cannot simply be explained by the theory of Marxism-Leninism.

The problems of population losses in Russia are highlighted and discussed by Pavel Kukotsky and the geneticist Ilya Goldberg. Goldberg is compared to Don Quixote, who "always managed to get himself imprisoned before his due court case and absolutely not for what the case was on." – ["всегда успевающего сесть прежде полагавшегося ему процесса и совершенно не зато, зачем следовало бы"] (Ulitskaya 2006: 53). By the time the reader meets him, he has been in prison twice and is getting ready to be sentenced for the third time. He claims that a political idea of national importance forms a necessary part of the evolutionary process. In his studies on genetic ethnography of the Soviet people, he finds that politics significantly affected progress in the Soviet Union between 1917 and 1956. His views are controversial even for the 1960s, hence his repeated clash with the Soviet authorities. What is even more unacceptable is his openness. Goldberg's ridiculous openness is taken as insurmountable stupidity. His public love of truth was as "improper as a patch on a backside" – ["неприличное как заплатка на заднице"], which made his life difficult (Ulitskaya 2006: 409). Pavel Alekseevich and Ilya Goldberg thus represent the face of truth of a Soviet scientific view of the Russian nation which is repressed by the authorities, who, as is well known, develop an ideological form of scientific truth called "scientific Communism" (*nauchnyi kommunizm*). However, at the end of the novel, Ilya Goldberg's ideas triumph: he comes out of his last exile with a new young wife, who adores him, and leads the scientific debate forward with his new-wave genetics.

Sensation of Fear as a Tool of Repression

The Stalinist era in Russian history is associated with a period of fear. Pavel Alekseevich discovers a trait which is inherited in newborn babies of the Stalin era. By applying his internal vision, Pavel Alekseevich attempts to find out which common generational features construe their character. His research brings him to the conclusion that babies born in a particular period of time in history possess particular features of self-defence with which to face particular hardships. He claims that post-war babies are the genetic product of fear and for this reason they look like boxers defending their heads with clenched fists: "They are children of fear. They are perhaps more adaptable to life." – ["Дети страха. Они пожалуй более жизнеспособны"] (Ulitskaya 2006: 27).

As Pavel Alekseevich reflects on the children of fear, he is actually reflecting on the destinies of those who are close to him:

He discovered that almost all of them were bitten by fear. The majority were trying to hide some shameful fact of their origins or kinship and if they were unable to conceal it, they lived all the time in anticipation of punishment for crimes not committed. – [Он обнаруживал, что почти все они тоже были уязвлены страхом. Большинство скрывали какой-то постыдный факт происхождения или родства, либо, не в силах скрыть, жили в постоянном ожидании наказания за несовершенно совершенные преступления]. (Ulitskaya 2006: 27)

Thus fear is accompanied by perpetual guilt. The fear of those, whose family history was not in keeping with working class origins, construes an awareness of difference [инакость]. The meaning of this “difference” or “otherness” is similar to that of uniqueness. However, this distinction, which alludes to a historical affiliation with the nobility, was not politically acceptable in Soviet Russia. Thus any sign of “otherness” was dangerous and led to people who were “different” being regarded as socially undesirables or as a petrified social type.

It is, however, a peculiarity which would apply to the majority of the characters in this novel. Yelena Georgievna and her first husband Anton Flotov shared a type of “oddity”, which was prosecuted by government officials of that time, so that their being different was a feature they shared with Pavel Alekseevich which became the reason for the start the relationship between Yelena and Pavel. Pavel Alekseevich, as a son of a colonel of the Tsar’s army, was expelled from the Medical School and only reinstated a year later thanks to the petition of a professor Kalintsev – a friend of Pavel’s father, who is in favour with the Soviet authorities and who becomes Pavel’s mentor.

Soviet ideology did not leave room for critical thinking so that those who were used to think differently tended to be persecuted. Ulitskaya’s novel depicts a Soviet Union which quashes any form of critical thinking. A case in point is the life of Ilya Goldberg, the son of a successful industrialist, and a talented geneticist who spent half of his life in the labour camps due to his innovative ideas. His presentation based on a number of articles written by Albert Einstein and published in the journal *Nature and Science* about a combinatory approach of philosophy and mathematics in the field of genetics, was judged outrageous by the Soviet scientific apparatus. Goldberg’s repeated incarcerations in labour camps, during which he does not abandon his medical pathos for the betterment of humanity, brings him to the conclusion that “Lysenkoism” is a pseudoscience and actually destructive.⁷ Soviet geneticists were attacked by the regime geneticist Lysenko and his supporters at the All-Union Academy of Agricultural Sciences of the Soviet Union in 1948. Lysenko rejected Gregor Mendel’s genetics in favour of the

⁷ Lysenkoism is a term given to a pseudo-scientific agricultural campaign which took place in the Soviet Lenin All-Union Institute of Agriculture and Science, instigated by Lysenko and his followers in the late 1920–1964. Supported by Stalin, Lysenko promised quick agricultural improvements. His claim was grounded on the heredity of acquired characteristics, as a result of which a plant’s interaction with its environment could be passed on genetically. More on this in: Graham 1993.

hybridisation theories and environmentally acquired heredity espoused by Michurin.⁸ Lysenko's theory was officially supported by the Soviet leadership but was disputed by traditionally educated Soviet scientists. Lysenko's antagonists were purged from their positions and some were imprisoned. This was an attempt at total destruction of the Russian scientific heritage which led to those who made a significant contribution to the scientific and cultural development of Russia to be classified as odd "outsiders" or "others".

Goldberg is arrested for his findings, thus underlining the attempt on the part of the Soviet totalitarian system to eliminate "oddity" and "otherness" in Russian science. The novel also alludes to the so-called doctors' plot relating to prominent medical specialists who were alleged to have murdered leading government and party officials.⁹ These purges of doctors and scientists created a split in Soviet society which led to confusion and frustration in the Kukotsky family, although Pavel Alekseevich remains untouched. Half of Pavel Alekseevich's friends are among the alleged murderous doctors, the majority of whom were of Jewish origin. In an attempt to lead a normal life in the face of these ideological atrocities, Pavel Alekseevich even manages to inject some humour into references to these. Thus he teases the religiously superstitious and mysterious house servant Vasilisa who is afraid to ingest her food, with a comical allusion to the doctors' plot: "Vasilisa, sweetheart, why didn't you drink a cup of coffee? Are you afraid of getting poisoned?" [Василиса, голубушка, что же вы кофе не выпили? Уж не отравили боитесь?] Vasilisa growled out: "And what if this were so." [А хотя бы и так.] (Ulitskaya 2006: 133) Tomas Epstein suggests that the gap of development in the Russian science, instituted by the Soviet totalitarian system, illustrates an "example of the tyranny of the theoretical, ideological, and reductionist over the diversity of real phenomena" (T. Epstein 1999: viii). Silence as a form of repression is one of the phenomena of Russian social life in the period between 1930 and 1960. Enforced silence affected the development of Russian science which became grounded on *nothing*. *Nothing*, an established prerogative of the Soviet ideological argument, was annulling history and time. The ideological campaign had the intention of isolating Soviet science and art from Western influence in order to eliminate critical thinking and provide favourable conditions for dogmatic postulates.

The social and cultural environment of Stalinism thus brought on a systematic erasure of national cultural memory and national cultural identity. The destruction of the cultural heritage by suppression of difference, that is, by purging all those who were different from the Soviet apparatus and Soviet nomenclature, had created the gap, which needed to be filled. Pavel Alekseevich used his skills and professional ethics to the best of his ability in order to seal this gap and

⁸ Michurin – a Soviet scientist, who was promoted as the Soviet leader in *theory of evolution* in productivity of "Soviet Michurin Biology" as opposed to the fruitless capitalist system of Mendelian genetics.

⁹ Doctors' plot refers to the purging of the Soviet medical profession under Stalinism. More on this in: Brent, Naumov 2003.

recuperate the lost Russian scientific past. Pavel Alekseevich thus carried on with his endeavours at innovation in Soviet medicine, particularly with respect to obstetrics and gynaecology, which are areas of science with an intimate connection not just to the general health of the Russian nation but with Russia's prospects of survival as a nation through the birth and health of future generations. Pavel Alekseevich thus represents not just the face of a progressive Russian science which is struggling to be legitimated in ideological climate of Stalinism and the 1960s. Pavel Alekseevich as a symbol of the "good doctor" is also a metaphor of a scientific cultural paradigm which, unlike Soviet ideology and Soviet official science, is looking towards the future of the nation and its cultural and physical perpetuation as an entity.

Dreams as Hyper-Reality or Meta-Reality and Revelation of Truth

Pavel Alekseevich's insights into the lost Russian scientific and cultural past are shared by his wife, Yelena Georgievna, who also comprises an element of "oddity". Her "oddity" is grounded in her partial loss of memory, which eventually results in Alzheimer's disease. She writes notes on different pieces of paper as a reminder of what she needs to do. Deeply in her heart there is a realisation of the initial stage of a serious disease. As she gets older, she assesses her past and reflects on "God's providence" ["божий промысел"] so that the interpretation of past events acquires a new meaning (Ulitskaya 2006: 100). A desire to find out a new meaning in her life by digging out the layers of history, as an archaeologist would do, prompts her to start writing a diary. The reminiscing about her family history is an attempt to discover consciously an undistorted reality, which helps her to reconstitute herself.

Yelena's parents were the organisers of Tolstoyan communes. They lived in Siberia and worked on the land, growing fruit and vegetables. Her father preached non-violence and, like Tolstoy, had many followers of his teaching. When the Collectivisation campaign came into force, Yelena's parents were reluctant to become members of the collective farming system and for this reason were arrested and sent to labour camps for ten years.¹⁰ Yelena lost all contact with them and grew up with her grandparents in Moscow. She met her first husband, Flotov, at the draftsman's course, where he was a teacher. Flotov's marriage to Yelena was well planned and after a three-year relationship they married. Their life was quiet and simple. Yelena's profession as a draftswoman shaped her perceptions of the world, which was represented by three aspects: a full-face, a side view and a view from above. Pavel Alekseevich supported her reasoning by quoting Plato's idea on forms. Her perception of existentialism as opposed to rationalism represents nonsense and finds its ultimate expression in abstractions. However, using Mikhail Epstein's idea about reality in postmodern culture, we could say that this nonsense

¹⁰ For more details on the country-wide collectivization campaign of 1928–1933, see: Davies 1980.

or these abstractions constitute a hyper-reality: “the revelation of a ‘true’ reality’, undistorted or non-generalized, and which precedes any act of rationalisation, is in fact ‘hyperreality’.” (M. Epstein 1999a: 13–14)

In her pursuit of a super-human or hyper-reality, Yelena becomes alienated from all those around her, and through her hallucinations and dreams goes on a journey into “another” world. Yelena’s vision of reality of another order comes to the fore in her dreams. There, people and things become perfect. Her phantasmic creations constitute a reduplication of her real life through imagination and intuition. She treats her dreams as a disclosure of her uncertainties and fears. Her expectation to find out the truth places her on the edge of absurdity. As she writes in her diary: “[I] went to bed and asked – explain to me, what is happening, what will happen to all of us. But nothing was shown to me.” – [“Легла спать и перед сном попросила – объясните мне. Что происходит, что со всеми нами будет. Но мне ничего не показали”] (Ulitskaya 2006: 130). Yelena reflects on Soviet reality by dreams which go “beyond metaphor” – a domain which makes up what Epstein calls “metareality”, which is “an alternative reality”, which goes “beyond that empirical dimension from whence it [metaphor] took off” (M. Epstein 1999b: 106). She perceives this reality through the interpretation of other dimensions. In her diaries she describes the disappearance of time, and spatial border crossings, which compares to the transition from one projection to another. She scrutinises the multidimensional nature of objects from different sides of her drawings: “bottom view, side view” – [“видснизу, видсбоку”]. Her existence is compared to a grain [песчинка] in the infinite flow of eternity [вечность] (Ulitskaya 2006: 108). “A top view. The third condition is perfection.” – [“Вид сверху. В третьем состоянии – совершенства”], which is derived from her dreams (Ulitskaya 2006: 121). Yelena’s search for the truth in these metareal dreams which negates “love” and “faith” – concepts, which according to Epstein, “have suffered from ideological corruption” (M. Epstein 1999b: 107). Yelena’s perception in dreams constructs a metareality which “transfigures” all objects of her actual life, investing them with new “value” through “the arch-images of contemporary themes, such as love, death, *logos*, light, earth, wind, night, garden” (M. Epstein 1999b: 107).

All her dreams are somehow related to her life and to death. However, there is something more important in these hallucinatory experiences, something that she values above all else: the revelation of truth. This revelational quality of her “dreams” can again be explained as a metaphor beyond metaphor, and decoded through Mikhail Epstein’s description of the Existentialist consciousness. Thus Epstein states that “[t]his absurdity, which the existentialist consciousness discovers everywhere as the revelation of a ‘true’ reality, undistorted and non-generalised, and which precedes any act of rationalization, is in fact ‘hyperreality’”. It is the product of a rational generalization that singles out the ‘irrational’ as the world’s all-embracing trait” (M. Epstein 1999a: 13–14). Her dreams elaborate the transgression represented by irrationality. Her irrationality does not need concretisation; it is “the absurdity of everything” (M. Epstein 1999a: 13–14). Her dreams unify her body,

mind and spirit and impart insight into her self-exploration. She repeatedly dreams of being about to enter through a door but a sense of fear is so overpowering that the door disappears. A voice asks her to go away because she is not ready yet to receive “revelation”. The voice tells her: “may your fear be used up in everyday challenges. And when your pain, anguish, and thirst for understanding exceed fear, come again.” – [“Пусть твой страх истратится в житейских испытаниях. А когда твоя боль, тоска, жажда понимания превысят страх, приходи снова”] (Ulitskaya 2006: 114).

The door in Yelena’s dreams symbolises a border which separates reality and absurdity. “There is another room, another space behind the door. You walk in and you change yourself. It is impossible not to change. A window only lends its knowledge temporarily. You looked and forgot.” – [“За дверью – другое помещение, другое пространство. Входишь туда – изменяешься сам. Невозможно не измениться. А окно только одалживает свое знание на время. Заглянул – забыл”] (Ulitskaya 2006: 117). Hesitating to enter through the door symbolises Yelena’s unwillingness to accept new ideas and concepts, which expresses her fear and low self-esteem. One could perhaps put forward the supposition that someone or something is blocking her progress.

The realm of reality and that of the dream, just like the “front and wrong side off a bric” – [“лицевая и изнаночная сторона одной ткани”], bring Yelena to realise that there is a third dimension which makes things perfect. The state of perfection minimises flaws and shortcomings of her reality so that she is absorbed in the passage of her dreams and their transformation into a “third” reality. Yelena needs support from the real world, which is made of scents, sounds and objects and which helps to revive her memory. Although in her dreams she lacks essence and the concrete aspect, she is a part of the whole. Through her sensory experience she is able to shape her mode of existence and moral stance with respect to the rest of her world.

Pavel Alekseevich’s character is quite the opposite. He is capable of seeing the material world “from inside” in his medical practice. As a rational constructor of the universal principle, Pavel Alekseevich embodies concreteness and by means of that he constructs his relationships with reality. Nonetheless, he values the merits of his wife and her demerits are considered attractive by him. Their love is silent and they are both reserved by nature as a result of their upbringing so they do not seem to have a need to express their feelings verbally. They represent a unity and struggle of opposites. However, challenges coming their way put them in a position to expose their weaknesses.

Yelena’s quarrel with Pavel Alekseevich changes their family life and damages their relationship irreparably. This event also substantially changes Yelena’s appearance. Yelena’s unwillingness to forgive her husband for unintentionally humiliating her, builds up into a consuming grudge which deforms her aura. Her health deteriorates: she becomes faint-hearted, loses weight and her exquisite elegance in dressing. Her husband is astonished by this change as he witnesses his wife’s charisma, her gracefulness and elegance fade away. He feels that even the

aroma of her floral flesh has altered and changed into the dusty body odour of a widow. Pavel Alekseevich is distressed by her changes as he gazes at Tanechka who reminds him of how Yelena once was.

As Yelena's reality becomes unbearable, she yearns for the time when she can fall asleep. Only then her unhappy reality transforms into an amazing journey in a different time and space. This journey takes her to an imaginary world of multiple transformations with which Yelena creates a new time and space of her own. This time and space gives Yelena a starting point for personal development and a means to discover her own truth and a way to personal salvation. This salvation is a wish-fulfilment in a dream-world, similar to the dream which ends the plot of Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*. But as dream, it has revelational power: it is the power of dreams as revelation which ultimately grounds the poetics of Ulitskaya's novel.

References

- Brent, Naumov 2003: Jonathan Brent, Vladimir Pavlovich Naumov, *Stalin's Last Crime: The Plot Against the Jewish Doctors, 1948–1953*, New York: Harper Collins.
- Davies 1980: R. W. Davies, *The Soviet Collective Farm, 1929–1930*, Vol. 2, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- M. Epstein 1999a: Mikhail Epstein, "The Dialectics of *Hyper*. From Modernism to Post-modernism", in: M. Epstein, A. Genis and S. M. Vladiv-Glover (eds), *Russian Postmodernism: New perspectives on Post-Soviet Culture*, New York – Oxford: Berghahn Books.
- M. Epstein 1999b: Mikhail Epstein, "Metarealism and Conceptualism", in: M. Epstein, A. Genis and S. M. Vladiv-Glover (eds), *Russian Postmodernism: New perspectives on Post-Soviet Culture*, New York – Oxford: Berghahn Books.
- T. Epstein 1999: Thomas Epstein, "Introduction", in: M. Epstein, A. Genis and S. M. Vladiv-Glover (eds), *Russian Postmodernism: New perspectives on Post-Soviet Culture*, New York – Oxford: Berghahn Books.
- Georgadze 2003: Marina Georgadze, "A Person of the Week – Ludmila Ulitskaya", *Literaturnaia gazeta*, accessed 4 March, 2007.
- Gosteva 2000: Anastasia Gosteva, "Prinimayu vse, chto dayetsia", *Voprosi literaturi*, No. 1, 215–237.
- Graham 1993: Loren Graham, "Stalinist Ideology and the Lysenko Affair", in: *Science in Russia and the Soviet Union*, New York: Cambridge University Press.
- Riurikova 1995: Margarita Riurikova, "Mne interesna zhizn (serikh ludei)", *Literaturnaia gazeta*, No. 38.
- Sedikh 2002: Maria Sedikh, "Mladshaya semidisiatnitsia", *Obshchaya gazeta*, No. 20.
- Ulitskaya 2006: Ludmila Ulitskaya, *Kazus Kukotskogo [Kukotsky Case]*, Moscow: Eksmo.
- Zubtsov 2002: Yuri Zubtsov, "Ludmila Ulitskaya: pro genetikov i bomzhei", *Domovoi*, No. 3.

Елвира Калегер

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ПРОШЛОСТИ И РЕКОНСТРУКЦИЈА ИДЕНТИТЕТА КРОЗ ТЕЛО И
СНОВЕ У РОМАНУ *СЛУЧАЈ КУКОЦКИ* ЉУДМИЛЕ УЛИЦКЕ

У овом раду се показује како се преплићу историја и естетика у савременој руској култури преко осврта на постмодерну руску књижевност. Од парадигматичног значаја су у овом смислу дела Људмиле Улицке. У њима се представља последњих 70 година руске националне прошлости кроз призму совјетског посматрача, који се понаша као историчар те недавне прошлости. Историја Русије 20. века – од стаљинистичког периода 30-их до 60-их година и надаље, дочарава се преко портрета једне породице лекара – породице Кукоцки. У анализи се тврди да роман *Случај Кукоцки* припада руској постмодернистичкој поетици, којој Улицка доприноси својом иновативном поетиком, заснованој на представљању тела као предмета историје, преко кога се историја 'записује' на индивидуалном субјекту. Смрт традиционалне руске културе главна је тема историје Русије 20. века: преко својеврсне поетике тела у *Случају Кукоцки* приказује се уништење традиционалне културе. Тело је за Улицку извор чулне перцепције, која такође обухвата интелект и знање. Гинекологија као медицинска струка главног јунака прераста у метафору живота, смрти и раста целе нације, кроз коју Улицка анализира савремене проблеме у посткомунистичкој Русији.

VI

Транскултура и филмска уметност (Transculture and Film)

Slobodanka VLADIV-GLOVER
(Monash University, Melbourne)

Smiljana GLIŠOVIĆ
(RMIT University, Melbourne)

SERBIAN POETRY TRANSPOSED INTO THE FILM MEDIUM: A TRANSCULTURAL CONVERSATION BETWEEN A LITERARY CRITIC AND A FILM DIRECTOR

Abstract: The problem of transposing a literary – poetic – text into cinematic images is discussed in this paper as a joint experimental project between a literary critic and a creative cinema director. The conversation is based on the design and execution of a series of short films, accompanied by a soundtrack which features both the words of a poem and music. The theoretical discussion led by the literary critic and the questions posed lead to the insight that what is transposed in the *structure* of the poem, not the linear content or the theme. In this way, the poetics of the film mirrors the poetics of the poem. This insight is new and embodies the results of this joint experimental project. The problem of translation or the creation of meaning is a subordinate question of the project. The poems, which are in Serbian, are variously recited, either as rendered into English or in the original. The language of the texts, particularly when made inaudible or obstructed, confirms the finding of the main question of the project: namely, that it is not the ‘content’ expressible in words which can be transposed into cinematic images, but the meaning which realizes itself as a performance in images and feelings.

Key Words: model of creativity, cinematic translation, indeterminate space, the voice as gaze, C. S. Peirce, M. Bakhtin, Deleuze’s metaphor on screen, translation as ‘unpacking’, ‘splintering’ of meaning, Pasolini’s cinema of poetry

Introduction

This conversation by the joint investigators – one an academic and critical theorist, the other a creative artist and film maker – refers to a practice-based research project, involving a creative act and consideration of that act through engagement with the theory of representation. The creative act consisted of the making of

three short films, *Elegija*, *Tracks*, and *Kao*, based on three contemporary Serbian poems. The films were made by Smiljana Glišović as part of her PhD research in cinema directing at RMIT University. The theoretical considerations were made by Slobodanka Vladiv-Glover, a specialist in Slavic Comparative Literature and Critical Theory at Monash University.

The theoretical aim was to answer the question: what is involved in the act of ‘translation’ – both from language to language and from medium to medium, from text to image? What happens to the ‘visuality’ or ‘spatiality’ of the ‘original’ text – the text in the ‘original’ language (Serbian) and the ‘original’ medium (verbal art)? How are ‘mental’ images which have to be imagined by the reader who reads or hears the original literary text transposed into cinematic images which are spatial spaces and moving? Is there a correlation between the structure of the verbal text and that of the cinematic text? What is the “choreography” of these *performative* transformations, in the sense that both language and cinema are ‘performances’ of meaning?

The aim of the investigation was to elaborate a pilot model of creativity in the context of the theory of representation and the gaze. The theoretical component of the project was informed by the practical component: the two ‘translations’ – one from language to language, one from medium (verbal) to medium (cinematic).

The investigation interrogated the artistic process of transposition of the poetic text into a cinematic text by theorizing the formal challenges that the transposition or adaptation brought up for the artistic director. The artistic or creative process was mapped in a dialogue between the director and the academic, in which the director was asked to outline her artistic intention. Her intention was contextualized in a theoretical interpretation of her cinematic work which led the academic interlocutor to some inferences about the relation of text and image (compare Barthes 1977). The insights gained into the creative process of ‘translation’ from poem to screen narrative are grounded in theoretically inflected practice.

The guiding questions of the theoretical analysis of the artistic process involve the concepts of space, time and object. These are key concepts of Ludwig Wittgenstein’s theory of language but also of film theory. The investigation posed the question: how are the ‘spaces’ and the ‘objects’ of representation transformed during the process of transposition of one text (verbal) into another (visual)? Does this have any correlation with the process of verbal translation (Serbian into English)? Do the two forms of translation take place in similar virtual spaces? Does this correlate with the “two texts” of the unconscious proposed by Freud in his theory of consciousness, which blur the divide between the conscious and the unconscious through the intervention or mediation of the space of memory?

Using a poem as a template for a film script is also contrasted with the traditional modes of notation for shooting script (the narrative mode), to better understand the process of literary adaptation.

The present article is in the form of a dialogue between the artistic director, Smiljana Glišović, and the academic critical theorist, Slobodanka Vladiv-Glover. It is through this conversation that some significant theoretical insights about the process of creativity have been gained.

Cinematic Poetry or a New Model of Creativity: The Concept of Space

ARTISTIC DIRECTOR: I am interested in two things, primarily.

One: the relationship between the formal properties of cinema and the formal properties of poetry. I am interested in what the properties of poetry can teach me about the properties of cinema, and therefore extend the cinematic language.

Two: what can cinema offer to the act of inter-lingual translation, which a translation from page to page cannot achieve?

I have a couple of guiding principles. One is that cinema is poetry. Formal qualities guide the composition, which are not narrative driven or necessarily linear. The formal qualities in cinema relate to the formal qualities in poetry and music, that is: rhythm, colour, texture, movement, cadence, pace.

Thesis: Both poetry and cinema allow multiple subjectivities, including the space for audience subjectivity.

THEORIST: The space for audience subjectivity can also be called the space of an idealised total syncretic meaning of the text according to the Structuralist model of narrative or the space of “the synthesising consciousness” of the recipient according to Eisenstein’s theory of montage cinema. The Structuralist model of the narrative text (see Appendix 1 for the Structural model of the narrative text, based on: Schmid 1973, and: Vladiv 1979: 23–32) (in any medium) offers a clear schema of the three levels of meaning which construct a complex (synthetic) aesthetic ‘message’. If the text has this three-dimensional structure, it is interpretable on the Implied or Abstract Author’s level. If a text is two-dimensional, there is no ‘space’ for the audience in the text. There is no third level of meaning on which the text can be interpreted. Texts which are interpretable have been called dialogic, those which lack the interpretive (third) level are monologic (on dialogic and monologic texts, compare M. M. Bakhtin’s typology of discourse in Chapter Five of: Bakhtin 1984; for an analysis of a monologic text, compare: Vladiv-Glover 2008). The monologic texts have no space for reader/audience subjectivity. Ideally, the question of the creation of subjective space in a cinematic text should start with an analysis of the structure of the poetic text in conjunction with the structure of the cinematic text.

Not all cinema is poetry. Only good, creative cinema is poetry. Only creative cinema eschews a linear narrative structure (monologic structure), and relies on formal qualities of poetry and music, namely “rhythm, colour, texture, movement, cadence, pace.” In other words, the creative use of cinematic space conforms to the principles of what Eisenstein has called *montage* (compare Eisenstein 1991: 251–252).

Eisenstein describes the very process of construction of meaning by the film spectator, which transcends the dimension of the “narrative medium”: “This new principle of the third phase of cinematic development that we are studying echoes precisely the principles that applied to the first two phases. In all three phases, the means of generalisation – i.e. those which extend beyond the immediate limits of the phase itself – prove to be creatively achieved through elements of another

dimension, of a medium different from that of the basic narrative medium.” Thus Eisenstein’s cinema of montage is a theory of that space of transformation, which corresponds to the Abstract or Implied levels of reception in the structure of the artistic (narrative) text, on which meaning is formed: “In montage cinema, it was the generalised image of an object or a process which was not present in the film itself but which formed itself in the synthesising consciousness of the person perceiving it” (Eisenstein 1991: 252).

ARTISTIC DIRECTOR: My main interest lies in the ‘untranslatable’, the multitudinous allusions that sit outside of the chosen word or single image. I am interested in creating a film where all of the indeterminate spaces exist.

THEORIST: Theoretically, according to philosophy of language (Wittgenstein), everything that can be thought can be expressed – hence everything that can be thought can be translated. Only what cannot be said (in one language) can also not be said in another language: “What we cannot speak about we must pass over in silence” (Wittgenstein 1989).

However, there are no univocal concepts in language, any language, verbal or cinematic; all words and images ‘allude’ to something. Reference is a problem even in ordinary language; all is construct and interpretation even in the simplest communication.

This means, as far as a cinematic transposition of a verbal text is concerned, that the cinematic director (artistic director) undertakes a double translation: she constructs an interpretation of the verbal text (nowhere stated), and then re-constructs that understanding of the verbal text in the cinematic text. She performs a double coding, of which one coding remains ‘invisible’. It remains an ‘inner text’, comparable to the “inner speech” of Vygotsky’s model of early childhood development and concept formation (compare Vygotsky 2000; Vygotsky 1969: 19).

Thus what the artistic director is undertaking in the cinematic text through manipulation of spaces and sound effects is replicate the allusive and elliptical structure of meaning, which emerges in the verbal, poetic text as the concatenation of metaphor or the “weave” of associations evoked by the verbal images. The cinematic text thus becomes a meta-text which ‘frames’ both texts: the cinematic text as sensory ‘content’ and the Implied Reader’s text of the original poetic text. The ‘framing’ meta-text corresponds to what Barthes designated as “the third meaning” (Barthes 1977: 52–68) in analysing the stills of Eisenstein’s *Ivan the Terrible*.

ARTISTIC DIRECTOR: My thesis is that it is these spaces that allow the audience to participate in making meaning. A ‘poetic’ sensibility is the key to the creation of these spaces.

THEORIST: Cinema is a spatial art. Everything is a ‘picture’ in space. This is one meaning of “space”.

However, there is a second meaning of space: the space as “gap”, as “nothing”. Manipulation of pictures (spaces filled with the cinematic images) can mean the creation of ‘gaps’: inconsistencies, ruptures in the sequence of images, in the “narrative.” These ‘gaps’ are required by any text through which meaning is to be constructed by the viewer or reader. These are structural gaps which Roman Ingarden in his phenomenology of the work of art has called *Unbestimmtheitsstellen* (points of indeterminacy – S. V-G) (Ingarden 1960: 267).

The space as “gap” is analogous to the space of ‘absence’. The images ‘taking place’ in the temporal sequence of the film create a succession of presences; the “gaps” in the moving sequence – however visualised – create the “other” space in which meaning can be ‘inserted’ by the viewer/reader. In this “other” (or second) space, the viewer/reader constitutes his/her own “presence”, becoming, as it were, a metonymy of the narrative or of the first “space” of the moving image. In other words, the viewer’s imagination or “synthesising consciousness” (Eisenstein) interpolates itself into the ‘place’ of the “pictures in space”, as a kind of spatio-temporal doubling of space. However, this “taking place” does not happen in any kind of ‘real’ space, whether we speak about the ‘gaps’ in space or as the space of the moving image. The plane onto which both the ‘gaps’ in space and the space of the moving image are *displaced* is the *third space* which is *invisible* because it is the space of the *unconscious*. It is this *third space* in which Eisenstein situated the *creative process of montage*. This third space is the space of the phenomenological reduction. We could say that Roland Barthes pointed to this third space when he wrote about the phenomenon of “the third meaning” or “obtuse meaning” in his analysis of the stills of Eisenstein’s *Ivan the Terrible* (Barthes 1977).

ARTISTIC DIRECTOR: A ‘poetic’ sensibility is the key to the creation of these spaces.

THEORIST: Which of the three definitions of space require a “poetic sensibility”?

The first, the second (the “other” space, the “gap”) or the phenomenologically reduced space (the third space, or space of the unconscious)?

‘Poesis’ means ‘creation’ (Gr) and sensibility means “belonging to the senses, to sensory perception”. There can be no perception outside the senses, so the perception through artistic forms is sensory. What has been discovered in modern art and literature is that *synaesthesia* is a function of sensuous perception, that is, we ‘see’ music, we ‘hear’ colour, we ‘taste’ the texture of an image or a sound; we may even hallucinate a sense of smell through a powerful image (Patrick Süskind’s novel *Perfume*).

ARTISTIC DIRECTOR: It is also the ‘untranslatable’ that holds the deepest sentiment of a work; it is the emotional centre of the work. This is another very close link to music.

How does a concrete image on screen, that always necessarily has a spatial and temporal dimension, simultaneously escape, or occupy multiple spatial and temporal fields?

THEORIST: Theoretically it would make more sense to speak about the ambivalence or polyvalence of word and image, not the ‘untranslatable’ in it. Everything is translatable, even the ‘untranslatable’ because it can be conceptualised as the ‘untranslatable’.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier in her excellent study *De la littérature au cinéma: genèse d’une écriture*, referring to the seminal 1964 study by Christian Metz “Film Language: A Semiotic of Cinema” (French title “Langue ou langage”) explains that the “concatenation of shots confirms the content of the shot, to the degree that the content of that shot, through the illusion of reality’ created by the succession of shots (‘plans’) ‘is already directed at signification’ (that is, carries a meaning); that is why it is impossible to study the syntagmatic arrangement of the shots without referring to the problem of representation and its relation to meaning” (Ropars-Wuilleumier 1970: 31–32).

The “syntagmatic arrangement of shots” – which leads to the structural principle of the film, of its principle of montage – is the reason why the problem of the cinematic image has to be placed in a broader theoretical context than that of ‘realistic’ or mimetic space in which a concrete real object (the image) appears. This much emerges also from the artistic director’s own project (below) of wanting to compare the *structure* of the poem with the *structure* of the cinematic image. The tools for this comparison must be drawn from cinema semiotics as well as general semiotics and linguistics (such as C. S. Peirce, or Jakobson’s 1921 paper “On Realism in the Cinema”).

ARTISTIC DIRECTOR: My investigation is into how the cinematic image can achieve multiplicity. How does it deal with metaphor and abstraction, when it is made up of concrete visual objects?

THEORIST: Through our theoretization of space (three types of spaces are dealt with, which are constructed by the cinematic image in itself and by the spectator), we have already rejected the positivistic notion of cinema as a “concrete art”. To speak of the cinematic image as a “concrete” image is to go against all that the European Modernists knew and bequeathed to us about the nature of representation. See, for instance, Magritte’s film script “The Lesson of Objects” (Magritte 1977). Cinema is also in the nature of representation. The visual component of cinema is not ‘concrete’ despite appearing to be so. For its recognition as an image, it requires memory, based on culturally acquired concepts: chair, table, sunset, sea, ship, love, anger, hysteria. Without prior knowledge of these concepts which are transposed into images, the cinema would be working with an unknown language. So the image is already grounded in a language of concepts.

Despite an ongoing debate on the subject, concepts themselves are *not* conceptualised visually. For the problematization of the ‘visuality’ of concepts – language – we must refer to Ludwig Wittgenstein’s philosophy of language. On the fundamental question of how we understand propositions (even if we have never met them before) he says: (*Tractatus* §4.021) “A proposition is a picture of

reality: for if I understand a proposition, I know the situation that it represents. And I understand the proposition without having had its sense explained to me” (Wittgenstein 1989: 1). However, the word “picture” here means “model” or a ‘structure of meaning’ which needs no further explanation. It is not a visual picture in the literal sense of the word. The German original, “Bild”, also contains this second, figurative, sense. Similarly, when Wittgenstein says: “The world is all that is the case” (*Tractatus*, §1) and “The world is the totality of facts, not things” (*Tractatus*, §1.1), he is opposing “facts” to concrete “objects”, and arrives, via a circuitous route, at the *tautological* structure of meaning: “The world divides into facts” (*Tractatus*, §1.2) and “What is the case – a fact – is the existence of states of affairs” (*Tractatus*, §2). Meaning is thus a structure of *logic* or thought which makes “the world” for Wittgenstein’s phenomenological subject of language a concatenation of “facts” of *thought*: “The facts in logical space are the world” (*Tractatus*, §1.13).

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier also asserts that “the impression of reality in cinema demands to be strictly delimited: if one can’t negate at the level of the image, it is a fallacious extrapolation to attribute this to the concatenation of images...” Thus, we conclude: the concreteness of the cinematic image is wrongly attributed to mimesis (copying ‘reality’, a ‘real’ object) when it is concrete only in the sense of “showing” – being a signifier of something – without having to construct a ‘sign’ for that something (like a word, a sound etc.). Marie-Claire Ropars-Wuilleumier goes on to quote Metz: “The image is always first an image, it reproduces in its perceptive literariness (‘literal’ ‘meaning’) the scene which is signified, of which it (the image) is the signifier: that is why it (the image) is self-sufficient in the *showing* without having to ‘fabricate’ a ‘sign’” (Ropars-Wuilleumier 1970: 32). This resonates with Wittgenstein’s thesis that propositions (in language) *show* their sense, which makes us infer that the cinematic image behaves similarly to a proposition in language. It “shows” its (unstated, ‘absent’) sense via the mediating force of the spectator’s imagination or synthesising consciousness.

Further still, it means that image and word are both grounded in the logic of propositional language – that is, an abstract conceptual stratum of perception (the level of Vygotsky’s “inner speech” and structural remembering), in which the visual (image) is coeval with the concept (meaning). That is why when we read, we ‘imagine’ scenes created in our mind through the concatenation of words. ‘Meaning’ is the middle term or the bridge which we must cross after perceiving an ‘object’: we must ‘translate’ the perception into a concept. Do the poetic image and the cinematic image have the same structure with respect to meaning? ‘Image’ is a picture – it can be in the mind or it can be on screen. The mind is also a screen, surface of reception of impressions (on the relationship of the various parts of the psychic apparatus which are active in perception, compare: Freud 1961). Does a kind of translation take place, not from language to language, not from medium to medium, but from ‘screen’ (of the mind) to screen (of the cinema)? The screen of the cinema has to be ‘transformed’ into the screen of memory – in other words, the cinematic image has to go across the bridge of signification, walk the plank, as it were, in order to become ‘significant’, to start signifying.

What of feelings? Language is grounded in the body, it has concrete bodily symptoms. Affects are bundled in hysteria as the symptom of the body. Hysteria has many forms: sexuality, ecstasy, depression etc. Images which must of necessity be ‘translations’ of concepts (unconscious translations – by the viewer/reader), can thus be cinematic or verbal. A process of *translation* is always implicit in the image, whether the verbal or the cinematic image.

The Performance of Structure or the ‘Translation’ of the poet’s poetics into the cinematic poetics

ARTISTIC DIRECTOR: I will now explain a little about another part of my process which I think is relevant to all of the above. I shoot in an improvisational or documentary style.

My approach to collecting footage is a crucial part in the process.

THEORIST: Like Dziga Vertov and his *kinoks* group in the 1920–1930s. Nevertheless, selection is at work, if not at the stage of collection, then in post-production.

ARTISTIC DIRECTOR: I chose a location, which I feel is in some way in tune with the sensibility of the poem. On the shoot, I try and listen to the environment, its colours, its movement, its breadth and depth. I am attracted to the natural environment and to things I cannot control. I am attracted to the sense of possibility, the fertility it engenders in the image (this kind of aliveness is never present on fully orchestrated shoots). The orchestration for me starts in the editing room. This is where the composition starts (of course there’s a degree of ‘editing’ that happens while gathering footage too, but it is a much less conscious or deliberate act). Rhythm begins to play a crucial role. The relationship between the ‘rhythm’ of figures in the frame, the tempo of their movement, the rhythm of the editing, the rhythm of the diegetic and non-diegetic sounds.

The relationship between all of these elements is where you begin to nurture the ‘dark spaces’ that open up for each audience member’s subjectivity and meaning making. This is the stage where the ‘dark spaces’ are nurtured. These spaces open up for the audience to inhabit, it is here that we make room for their own subjectivity and meaning making.

THEORIST: How does the artistic director’s cinematic method of “collecting footage” (which the TH takes as being analogous to “collecting facts”) for her documentary style appear in its finished form: the poem transposed into cinematic images?

There is no ‘literal’ fact which can be ‘reproduced’ or ‘mirrored’ in the cinematic image. What the creative director is doing is creating a ‘space’ that creates ambivalence as an unstable but nascent space of meaning, through the random but evocative settings of her “documentary-style footage”. This is the “second

space of the ‘gap’ into which the artistic director will ‘insert’ herself to create a ‘third space’.” This is that space of the unconscious of the cinematic text, which the artistic director refers to as “the dark spaces”. It can also be designated as a repressed content that acts on each spectator as a trigger for his or her return of the repressed. This “third space” is the *structural laboratory* of thought and meaning. In it is condensed the artistic director’s intuition about the meaning of the allusions and ambiguities of the poem; this intuition comes to expression as a *reproduction* or re-invention of innuendo, allusion and ambiguity as *the* structuring principle of the film. The artistic director is thus ‘performing’ the structure of the original verbal text, emulating its poetics, making the poet’s poetics into the poetics of her images. What is undergoing translation or transposition is the ‘technique’ of the poet’s art, the poem’s devices which translate into structures, which are in turn modelled (‘pictured’) as structures by cinematic image.

ARTISTIC DIRECTOR: I usually do not endeavour to make a visual replica of the literal images on the page. Or perhaps if I do capture some of the literal images I think about how I can splinter them, about how they can get at the underside of the poem, rather than their surface meaning.

THEORIST: The Artistic Director says as much here: she wants to get “at the underside” of the poem, which is the poem’s structuring principle, or poetics. This structuring principle is always concealed in or by the diegetic devices. Hence we can think of it as *repressed* or constituted in that “dark space”, in which the film director and the spectator ‘meet’ invisibly.

ARTISTIC DIRECTOR: Looking back on *Elegija* and *Tracks*, I feel that there is too much going on, but it does achieve some things as well. I feel that the words are over-used, that they act as crutches. Although, I also think that there are moments when the words dance well with the other elements, and open up interesting spaces. For example, in *Elegija*, the rhythm of the lavender image, the words we hear and the text we see on screen are composed in such a way as to evoke a past, present and future simultaneously, or even interchangeably.

THEORIST: Here the Artistic Director manages to construct a ‘true’ cinematic image which has its ‘own’ temporality: it is neither past, nor present, nor future; it is ‘presence’ – a pure presence, which has no temporality measurable in seconds or linear time. This is theorised by Ropars-Wuilleumier with reference to the film *Muriel* – which, like *Citizen Kane*, uses a montage (structure) which brings a new temporal value to cinema: that which allies the simple past of the event with the imperfect tense of habit (habitual action), places the present in doubt (Derrida would say places the present under erasure). None of the incidents in this montage [in *Muriel*] could be repeated since the narrative (*le récit*) presents them as unique actions marked by difference – scraps of conversations, meetings, glances; what is added by the brevity of the montage is an elliptical dimension, a fragmentation,

a hesitation, opening up uncertainty at the heart of the film, disorder and anxiety (Ropars-Wuilleumier 1970: 24).

ARTISTIC DIRECTOR: This protracts and truncates time in a way significant to the poem.

THEORIST: The artistic director is here adding ‘value’ to the poem through her interpretation of the poem on screen. What this means is that her screen is acting as an *interpretant* (C. S. Peirce’s term) of the *interpretatum* (the poem, the word), without the intervention of herself as ‘auteur’. She is allowing structure (montage of the image) to interpret structure (of the poem).

ARTISTIC DIRECTOR: I think the relationship between the living and the dead is interesting. The (dead) birds, absent from the (dead) trees, rendered alive by the subjective (hand-held) camera.

THEORIST: Here the artistic director is plumbing the poem for themes – the theme of death – and re-inscribing the same in the image through juxtaposition of objects and absences of objects. She is introducing the dialectic of absence/presence on the thematic level of the cinematic *récit* but this absence/presence signifies beyond the juxtaposed images. While signifying as theme (of death, absence), the absence/presence set also represents or models (perform) itself as ‘absence’ – visually. Thus it ‘performs’ itself – self-reflexively – as the structure of signification in which the signified is always absent. At every step of the creative cinematic process, form and content form an asymmetrical couplet (couple), or an asymmetrical dialogic relationship, in which form is more voluble (speaks more) than content.

ARTISTIC DIRECTOR: The relationship between the cows and the horses is interesting, in particular the quality and direction of their movement in and out of the frame. We catch only a part of the cow leaving lazily, as the words speak to us of galloping. Then a herd of cows moves away, again, from us, but their long trajectory is visible in this long-shot; followed by the close-up of the horses, that move in on us, gazing inquisitively into the lens. The direction of movement and energy, and the interplay between the subjects of the images in relation to the subjects and dynamics in the words, enact opposite relations. To work with simultaneous opposites or absences is to extend indeterminate, dark space. It is what I am afforded, formally, in the use of video, sound and text, and their interplay.

THEORIST: Here the artistic director is playing (again – as above with form and content) with the ‘figure eight’ of the Moebius knot (M. C. Escher, Jacques Lacan), abutting, significantly, in the quasi-human yet non-human ‘gaze’ represented by the horses. This shot of the gaze (the unseeing seeing) could be the most significant montage of the entire film sequence, by its length and its inexplicable and surprising connection with the theme of the poem. The gaze is a metaphor for the

construct of representation or representation as construct of thought, pre-verbal and pre-visual. While representation borrows its forms from the ‘real’ world – animate Nature – the horse is already double-coded as a quasi-object, an artefact of human society able to perform work in place of the human subject – hence domesticated Nature (like Rousseau’s ‘dangerous supplement’) (Derrida 1976: 141–165).

ARTISTIC DIRECTOR: The colours here are also significant, the red of the horses is connected to the tree bark, which is a particularly strong Australian image. The landscape is obviously more in tune with the English language than Serbian.

THEORIST: Here Culture makes a big entrance onto the stage of the performance of meaning. The Australian audience knows that the verbal text is a Serbian poem and hence belongs to Serbian culture. Or at least it knows that it is something ‘foreign’. But it is placed in an Australian ‘cultural’ setting since gum trees are part of an Australian cultural mythology – White as well as Indigenous. It will be interesting to see how a Serbian audience reacts to the Australian cinematic setting. But the language of the poem – even when in English – is discordant, especially since the voice of the narrator is “an accented voice” – the discord between WORD and IMAGE setting is at its most striking at this point. It almost has a shock value. It perplexes the audience (me). Culture thus adds an ideological dimension to the image. This is what Eisenstein did with his montages: according to Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Eisenstein shot sequence did not construct an ideological content but that an “ideological discourse” introduced by Eisenstein was “entirely based on the invention of a new cinematic writing” (“écriture cinématographique”) (Ropars-Wuilleumier 1970: 25). The artistic director has thus started to invent her own “cinematic writing” which consists of a melange of cultural settings and cultural contexts. In fact, the artistic director’s new cinematic writing is an embodiment of ‘transculture’.

ARTISTIC DIRECTOR: Obviously this is an element present because I am bound by my environment (so not a choice? – TH: this is also the creative director’s choice – she could have filmed in a studio, against a *tromp l’oeil*). I haven’t come to a clear understanding of these implications. On an instinctual level, my inclusion of my own voice in *Elegija* was a choice made because my own accented voice (without its perfect diction) is used as mediator.

THEORIST: The voice is like the ‘gaze’ – it mediates in that it is like a ‘middle term’. But as such, it is a shadow copy of another middle term in the dialectic of meaning – *desire*. Hence what the voice is here mediating is the (hidden) desire of the *récit* (or of the Artistic Director). It is what is referred to as ‘the unconscious of the text’ (Frederic Jameson). Although Jameson’s unconscious of the text is always a political construct, not a personal unconscious, it could be that here we are dealing with the ‘cultural unconscious’ of an individual director whose cultural upbringing was a hybrid – perhaps a ‘typical’ diasporic experience of culture, or

who unconsciously projected a model of hybridity into the poetics of her cinematic creation, in her quest for the ‘translatability’ of cultural forms and mediums (verbal, visual, ‘one’s own’ native, ‘foreign’ etc.).

ARTISTIC DIRECTOR: It was always my intention not to privilege the literary text, and therefore not to privilege the Serbian. I didn’t achieve this in *Elegija* because the Serbian voice is so dominant, while the English subtitles only occasionally skirt the edges. Subtitles also imply that this is somehow a ‘secondary’ text, and the audio is the ‘original’ (this is by virtue of the convention and how it is used).

THEORIST: In *Elegija* we witness Part One of the creative director’s quest for translatability. Here she starts with the verbal text which is close to her cultural memory (of childhood, home, parents, family etc.). It is a text to which she ‘owes’ her emotional identity. That is why it appears to dominate.

ARTISTIC DIRECTOR: The appearance and positioning of the subtitles place them in their usual role as ‘translators’. I tried to rectify this in the film *Tracks*.

THEORIST: In this film (*Tracks*), the creative director ‘alienates’ the Serbian voice.

ARTISTIC DIRECTOR: The quality of the Serbian voice is unclear and distant, it does not act as the ‘authentic’ voice. The English voice is introduced with its own agency. The English language text is placed at the top of the screen and in relation to the two voices, in an attempt to (literally) elevate the text to something more than just ‘translator’.

THEORIST: The English text has now acquired cultural ascendancy – how is this reflected in the visual imagery?

ARTISTIC DIRECTOR: The Serbian and the English voices are in some ways ‘close’, while also dislocated. The Serbian voice is unclear but played over ‘familiar’ family photographs.

THEORIST: Here the creative director is introducing a ‘palimpsest’ technique – she is over-coding layers of early (Serbian) cultural ‘memory’ with new layers (English). It is as if she were plotting the development of a new cultural archetype in the diasporic identity she is playing with on the ideological level of the film or the process of evolution of her new cinematic writing, which might eventually be called ‘the diasporic poetics of Australian cinema’.

ARTISTIC DIRECTOR: The English voice is accented and fragmented; the written word completes the man’s thoughts, in silence. This poses questions about identity, about whether these words have ever been uttered/written/sent? Or is this a privileged interiority, which is nonetheless unfamiliar, uncomfortable and distant?

THEORIST: The Artistic Director advances her quest for translatability to a limit point: she is not modelling the meaning of the poem but the meaning of meaning: can her ‘intended’ meaning ever leave the interiority of the artist’s ‘workshop’/interiority? This is really her personal quest for form and her encounter with the recalcitrance of the process of *writing* in Derrida’s sense of *écriture*. She is groping for her own ‘new’ cinematic language while experimenting with the translatability of a poem into cinematic image. She has come up against the problem of every creative artist: the problem of expression.

How will she go about solving that problem in the next experiment? There is definitely a need for a third film.

ARTISTIC DIRECTOR: The sound is never diegetic.

THEORIST: The image is not diegetic either – it only ‘appears’ that way. This is a fallacy which the ‘kinoks’ dispelled in their Constructivist films (Dziga Vertov).

ARTISTIC DIRECTOR: We never occupy, aurally, the physical world, but a kind of approximation of it.

THEORIST: Language – any language – is always an approximation, a hypothesis, it constructs a possible world, not one that already exists. The artistic director is encoding this in her cinematic poetics – through various means.

ARTISTIC DIRECTOR: The voices also do not occupy their physical worlds. There are offerings of a more subjective world, outside of the train. For example, the slow-motion fairy-floss moment. This movement from an interiority to exteriority, I think, allows an experience for the audience which is palpable in my reading of the poem.

To record a clear voice is to privilege the poem and the words, it is to highlight the text, to draw a boundary around the ‘source text’. It is to dissipate any space for the viewer. To re-record a crystal clear voice would be an anti-thesis to all of my intentions.

THEORIST: What remains to be done to complete this investigation of how creativity works in adaptations of literary works into cinema is feedback from the Serbian audience, in Serbia. This could be a group of Year 12 students and a group of university students who are studying Serbian literature but are not all necessarily Serbs – some are ethnic Albanians (University of Novi Pazar). These are generationally audiences who are very close to what could be called “the younger generation” of today (2010–2012).

I would like to show the films and ask questions of an audience in Australia of comparable age – such as students at RMIT.

Another possible audience would be the young Serbs in Australia. This would be really an interesting group who resemble the creative director’s own diasporic profile.

Smiljana GLIŠOVIĆ

CINEMATIC POETRY: AN ACT OF TRANSLATION

This paper contains a short analysis of the process of transposing the following three Serbian poems from word to film:

Elegija I by Radmila Lazić

Film: *Elegy in Violetown*. Available at: vimeo.com/49379286

Švajcarski voz by Dragoslav Dedović

Film: *Tracks*. Available at: vimeo.com/50591364

Kao: Pisma u noći by Milan Orlić

Film: Kao.¹ Available at: youtu.be/woC2rfe8XRo

I started this series of works with a proposition that translation, rather than being a reductive act, might be a process of enrichment and discovery. Translation might not only move in one direction from source to target language, where it arrives as a poorer version of the ‘original’, but might be a movement in multiple directions, where the source and target are no longer stable countries with simple hierarchies.

I was interested in the landscapes that we cross when we travel from one language to another and from one mode of representation to a different one. What happens outside of the image or word we depart from and inside the other we settle in? What is the experience of this journey, what do we find or lose along the way?

I thought of the act of translation as one not dissimilar to a cubist work of art: a process of unpacking, of splintering in order to see as many sides as possible of the one thing. This cubist-like gesture would surely reveal sides and depths that would otherwise have been left unobserved.

To begin this exploration, I chose to work with poetry as my ‘source’ text and the moving image and sound as my ‘target’ text. Thus I did not actually approach them as the source and target texts or languages, but rather worked towards a third text that might act as a dialogue between the two modes or languages.

It is a popular refrain that poetry is very difficult if not impossible to translate well. So much is lost in the act. I think perhaps this is because form and meaning are so inextricably bound together in artistic representation as to make it difficult to replicate *this totality* when one is working with a completely different set of formal dimensions.

In my ‘act’ of ‘translation’, I wanted to trace the ‘impossibilities’ and ‘failures’ of my act. I hypothesized that the difficulties in translation might be the ‘key’ to the creative work, and to accessing an even deeper understanding of the poetic work.

¹ The three titles translate as: *Elegy I, The Swiss Train, As If: Poem in the Night*. [All translation from Serbian are mine unless otherwise indicated.]

Anne Carson in *Economy of the Unlost* speculates along similar lines, when she appropriates Henri Bergson's work on the notion of 'nothingness', on "making use of the void to think the full," into her work on language and poetry (Carson 1999: 104). For Carson, "negation requires this collusion of the present and the absent on the screen of the imagination" (Carson 1999: 102).

The absence of the appropriate word helps to illuminate a sensibility particular to both source and target cultures. Henri Bergson in *Creative Evolution* says: "there is more not less in the idea of an object conceived as 'not existing' than in the idea of this, same object conceived as 'existing'" (Bergson 1922: 302).

Pasolini, too, and his "cinema of poetry," was suggesting to me that this problem of form might just conceivably be answered by a transposition into a completely other mode that was equally bound, or buoyed, by its formal properties.

Although completely different modes, the text/poem and moving image share formal aspects such as rhythm, colour, texture, movement, cadence, pace. A focus on these properties moves towards a visceral rather than cognitive experience of a work. A move away from narrative, and towards form, is a move towards the more slippery area of emotion and the senses. This kind of work asks the audience to be more present and actively engaged in it, to participate in the meaning making (Elder 2004).

The particular aspect of Pasolini's conception that became relevant to my process was that the author (filmmaker) is able to speak from within the character (subject of the film), which is "not of a linguistic nature, but of a stylistic one" (Pasolini 1976: 551). So it is style, or form, that is 'the poetic' in the moving image. And so form, or structure, was the guiding principle in my transpositions. It was the structure of the poem that formed the structure for the transposition into the film. This approach ultimately led me to occupy the 'character's' voice, or the poet's voice in the poem, in order to access the emotional centre, rather than the narrative, of the poem.

Pasolini articulates this speaking from within the 'character' while drawing a distinction between literature and cinema, which is that cinema "can be defined as an interior monologue without its conceptual and philosophic element", which as such is abstract. Cinema "can be a parable, but never a directly conceptual expression" (Pasolini 1976: 547). Every image on the screen is located in space, it has physical coordinates. I wanted to explore this dynamic and find ways in which poetic principles could actually serve to create more abstract spaces on screen. What can the properties of poetry teach me about the properties of cinema, and therefore extend my cinematic language?

I looked to Deleuze for help with this idea of abstraction. For him, metaphor is achieved on screen when a harmony is established between two images (Deleuze 1986: 190). Metaphor, translated from the Greek, means to 'transfer' or 'carry over', a 'crossing', a movement from one object to another. It is a crossing perhaps similar to transposition, where there is an indeterminate space that is crossed. I was interested in exploring whether a movement similar to metaphor on screen could achieve an abstract space. Abstract space is non-physical, figurative, conceptual – all the things the moving image is apparently not so good at.

This leads to the question: how are the ‘spaces’ and the ‘objects’ of representation transformed during the process of transposition of one text (verbal) into another (visual)? Concepts become objects, or a relationship between objects. For example, in *Elegija*, the line “soon, winter” is evoked with a close-up of purple lavender stalks. The line is only anticipating winter. There is something of a liminal sensibility here. I think this is evoked through the use of the shallow depth of the field, the color tones, the rhythm of the swaying stalks. It is a combination of these elements, of their relationships, of the way the shallow depth of the field allows the lavender to sit ‘on-top’, a little separate from its context, which opens up room for something more than the concrete object to be read literally in a determined and literal space and time.

Concepts can also become a relationship between the picture and sound, or a relationship between the duration of one image and the duration of another. To use an example from *Elegija* again: the film begins in silence, with a tracking shot of tree branches. The soundtrack comes in after a couple of seconds. The ‘voice’ speaks, again, of the passing of seasons, “like hooves on the carriageway”. Which is to say, that the seasons pass in a steady rhythm, relentlessly. In this moment we are both here in the present, but also running away with the seasons. The rhythm of the image is steady, forward moving, unchanging; while the piano comes in with strong purpose. The delayed sound gives rise to this feeling of a break in the two ‘experiences’ of passing time.

Absence is a strong thematic thread in all three poems. In literature, words can describe an absence that has the ache of loss. The challenge for me was how to evoke a sense of absence even when choosing to represent the absent object in the image. An image on screen is always ‘present’; it cannot exist in the same realm of ‘past’ and ‘non-presence’ as in literature. How do you achieve this on screen? This question has answers for narrative films: for example, a character speaks about a past time, or there is the use of flashback. But these tools do not create a visceral feeling for an audience. They are also not helpful for a work that is not narrative or story driven.

I tried to achieve this sense in all three films by dislocating the voice from the body. I only observe this in hindsight. This was not a conscious choice. There is no body or image of a person to whom the voice can belong in either *Elegija* or *Tracks*. In *Kao*, there are brief shots of parts of a body, a foot, a thigh, but it is ambivalent whether the voice belongs to these body parts.

In *Tracks*, I wanted to do away with any spatial or temporal anchor which would allow us to say ‘we are here, in the present’ or ‘we are there, in the past’. The poem itself occupies various ‘spaces’, traverses them easily, just as the voice itself is fluid. I tried to create various ‘planes’ from where the different elements emerge. For example, the Serbian voice always emerges from black, a moving image is followed by a static one. The voices are distant, difficult to catch or identify with. The quality of the Serbian voice is distorted; the English voice is fragmented, it falls into silence while his thoughts are completed by text on screen. All of these ‘dislocations’ and ‘uncertainties’ speak to the themes in the poem about unstable identity and belonging.

There is obviously more work to be done, many of my questions have not been answered, nor my propositions proven. But what the three exercises did reveal is, that it is in the inter-play between formal elements, it is in their relation and in the space that opens up between them, that we might find more than we can in a 'straight' lingual translation.

Quite apart from a desire to make a 'good' moving image and sound work, the process of translation and transposition was one that allowed me to deepen my understanding of the poem. It was a methodology in mining the poem for meaning.

Focusing on poetic principles to guide me in my approach, released me from habitual ways of working and thinking. I could begin to develop a new sense of space and time that was elastic and changeable. This is true of the poems thematically, but also gives rise to the kind of non-determinate, fluid space that opens up for the audience's experience and interpretation.

The exchange between the texts was so effective because the formal properties of cinema are so in tune with the ones of poetry, that they understood each other, even while seemingly speaking a 'different language', or producing a very different kind of sensual experience.

References

- Bakhtin 1984: Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Caryl Emerson (ed. and trans.), London and Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes 1977: Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in: *Image Music Text*, essays selected and translated by Stephen Heath, London: Flamingo – Fontana, 32–52.
- Bergson 1922: Henri Bergson, *Creative Evolution*, Arthur Mitchell (trans.), London: Macmillan and Co.
- Carson 1999: Anne Carson, *Economy of the Unlost*, Princeton: Princeton University Press.
- Deleuze 1989: Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Hugh Tomlinson and Robert Galeta (trans.), London: Continuum.
- Derrida 1976: Jacques Derrida, *Of Grammatology*, introduction and translated by G. C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eisenstein 1991: S. M. Eisenstein, *Selected Works, Volume II. Towards a Theory of Montage*, Michael Glenny and Richard Taylor (eds), Michael Glenny (trans.), London: BFI Publishing.
- Elder 2004: Bruce R. Elder, "The foreignness of the intimate, or the violence and charity of perception", in: Atom Egoyan and Ian Balfour (eds), *Subtitles*, Cambridge, MA: MIT Press, 439–481.
- Freud 1961: Sigmund Freud, "A Note Upon the Mystic Writing-Pad", in: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, James Strachey (ed. and trans.), assisted by Anna Freud, London: The Hogarth Press, 227–234.
- Ingarden 1960: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2nd ed., Tübingen: Max Niemeyer.

- Magritte 1977: René Magritte, *Magritte or The Lesson of Objects* (film script), in: Harry Torczyner, *Magritte: Ideas and Images*, Richard Miller (trans.), New York: H. N. Abrams.
- Pasolini 1976: Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", in: Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Berkeley: University of California Press.
- Ropars-Wuilleumier 1970: Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture* [From literature to cinema: the genesis of a discourse], Paris: Colin.
- Schmid 1973: Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs*, Beiheft zu Poetika, Heft 10, Munchen: Wilhelm Fink.
- Vygotsky 1962: L. Vygotsky, *Thought and Language*, Eugenia Hanfmann and Gertrude Vakar (eds and trans.), Cambridge, Mass.: The M. I. T. Press.
- Vygotsky 2000: L. S. Vygotsky, *Psikhologija* [Психология], Moskva: Aprel Press – EKS-MO Press.
- Vladiv 1979: Slobodanka Vladiv, *Narrative Principles in Dostoevskij's Besy: A Structural Analysis*, Bern: Peter Lang.
- Vladiv-Glover 2008: Slobodanka Vladiv-Glover, "History as Pastiche in the Postmodern Detective: Eco's *The Name of the Rose*", *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 13, No. 1, 57–78.
- Wittgenstein 1989: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, D. F. Pears and B. F. McGuinness (trans.), London: Routledge and Kegan Paul.

Слободанка Владив-Гловер
Смиљана Глишовић

СРПСКА ПОЕЗИЈА ТРАНСПОНОВАНА У МЕДИЈ ФИЛМА: ТРАНСКУЛТУРАЛНИ
ДИЈАЛОГ ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ КРИТИЧАРКЕ И ФИЛМСКЕ РЕЖИСЕРКЕ

Резиме

Проблем транспонованња књижевног текста – поезије – у сценску слику на филму у овом раду се разматра у виду заједничког експерименталног пројекта једне књижевне критичарке и једне филмске редитељке. Разговор се заснива на дизајну и реализацији серије кратких филмова, са аудио позадином у којој су и речи песме. Теоријска дискусија коју започиње књижевна критичарка води ка увиду да се у процесу транспонованња речи на филм ради о транспозицији *структуре*, а не линеарног садржаја или теме песме. На овај начин, поетика филма оличава поетику песме. Ово је нов увид који је проистекао из заједничког експеримента. Проблем превођења песме на други/другачији језик било је једно од главних питања пројекта. Песме, које су оригинално написане на српском језику, рецитују се час на српском, час на енглеском језику. Језик рецитације, који се понекад, по сценарију, слабо чује на звучној траци, или бива намерно нејасан, потврђује магистралну тезу пројекта, а то је: да не може 'садржај' у речима песме да се пренесе, већ само значење тих речи, које се реализује као перформанс у сликама и осећањима.

Јасмина ЛАЗИЋ
(Београд)

ТРАНСКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА ФИЛМА *ЦРНА МАЧКА*, *БЕЛИ МАЧОР* – ТРАДУКТОЛОШКИ АСПЕКТИ (ТИТЛОВАЊЕ СА СРПСКОГ НА ШПАНСКИ)

Апстракт: У овом раду смо покушали да из перспективе студија културе објаснимо трансккултурну димензију превођења филма прослављеног редитеља Емира Кустурице *Црна мачка, бели мачор* (1998). Прво, у раду је приказан еволутивни развој термина трансккултура: од мултикултурализма, интеркултурализма до трансккултурализма, затим и као супротност етноцентричној културној димензији, што репрезентују два анализирана културолошка погледа: еволуционистички и функционалистички које сматрамо релевантним за посматрање и разумевање културолошких феномена, па самим тим и превођења као саставног дела тог процеса трансккултурне размене. Потом је у аудиовизуелном тексту поменутог филма сагледано кретање од изворне културе ка циљној култури, превасходно кроз проматрање преводилачких стратегија на конкретним примерима у којима се према нашем мишљењу најбоље огледа трансккултурна димензија филма, и то из перспективе социо-културолошки живог текста, у чијем језгру се већ преплићу и прожимају промене и утицаји двеју култура, с једне стране „развијеније“ српске културе у односу на маргинализовану „ромску културу“, а са друге стране посматрање овог живог текста и његове рецепције и преводилачке путање из мање културне заједнице као што је српска у већу културну заједницу као што је шпанска, с краја 20. века. Најпарадигматичнији пример трансккултурне димензије кроз превођење реалија – тј. вишезначењских социо-културних референци које илуструју како лингвистичку, тако и метафоричку, експресивну, поетску и заправо традуктолошку проблематику у превођењу изворног језика, тј. културе на циљни језик/културу.

Кључне речи: трансккултурна димензија, традуктолошки аспекти, студије културе, еволуционистички концепт културе, функционалистички концепт културе, реалије

Развојни ток: до термина трансккултурализам

Студије културе утичу и утврђују својим изучавањем услове друштвене, економске или политичке структуре моћи који посредно или непосредно утичу на стварање феномена, те условљавају и њихово друштвено значење,

вредности и статус. Из овог утицаја нису изузете студије превођења, у којима се такође огледа одраз друштвене, идеолошке и политичке структуре моћи који имају утицај на њихову рецепцију. У овом контексту култура је схваћена као веома сложена форма, саткана из више разноврсних елемената а пажљиви читалац односно проучавалац омогућава лакше разумевање њеног друштвеног, социолошког, идеолошког и политичког контекста.

Мултикултуролошка читања су се развила у северноамеричким академским круговима који су покушали да изнова разумеју, схвате и проучавају филозофске, религиозне, уметничке, идеолошке и политичке праксе и продукције „оних других, мањих и маргинализованих култура“ и да уочавају међусобне условљености и, рекли бисмо, обострану трансфузију знања. Сара Сефховић (Sefchovich 2013: 81) тврди да се мултикултурни приступ развио пре свега захваљујући касном капитализму. Заправо сматра да култура у касном капитализму постаје сиромашна и слаба, и да јој је потребна ревитализација кроз културне размене које долазе споља, захваљујући контакту са другим културним срединама. Према овој социолошкињи културе (Sefchovich 2013: 82), сем тог утицаја, до транскултуралности се дошло ради „зацељивања рана“ које су нанете непознавањем културе другог, односно због етноцентричног става који постоји у јавном дискурсу где централну позицију заузимају Европљани, Северноамериканци, бели, мушкарци, одрасли, хетеросексуалци у односу на маргинализовану позицију представљену кроз културе трећег света, родне, расне и полне мањинске заједнице.

Међутим ова транскултуролошка читања долазе у једном еволутивном следу који се креће од концепта мултикултуризма, преко термина интеркултуризам до термина транскултуризам. Мултикултурно, интеркултурно и транскултурно интересовање заснива се на хуманистичком приступу разумевања и приближавања оном „другом“, тј. оној другој култури чији су друштвени, политиколошки и идеолошки феномени и културолошки артефакти другачији од полазишне културе. Отуда, под концептом мултикултуралности подразумева се коегзистенција више култура у оквиру једне територије. Данас сваки већи град западне Европе, уз прихватање придошлица и имиграната, постаје мултикултурни град. Међутим, како Сара Сефховић (Sefchovich 2013: 82) истиче, термин мултикултуризам треба да, осим вишекултурне коегзистенције, подразумева и иста права и обавезе за све припаднике различитих културних заједница. Ипак, ако се погледа Латинска Америка која јесте парадигматичан пример мултикултурног мозаика, не може се тврдити да је постигнута хармонија и коегзистенција. Отуда у концепту мултикултуризма, заправо, треба разликовати два значења: један који се односи на практичну реалност (мултикултурализам) и други који се односи на жељену реалност (мултикултуралност). Како Сара Сефховић, наводећи мексичког филозофа Леона Оливеа, каже: „multiculturalidad como un término que se refiere a la situación de hecho y ‘multiculturalismo’ como un concepto normativo” (Sefchovich 2013: 82; „мултикултураност“ као термин који се односи на реално стање ствари, и „мултикултурализам“ као нормативни концепт).

Ова дихотомија применљива је и у односу транскултурализам – транскултуралност, у којој се термин „транскултурализам“ односи на практичну свакодневницу, тј. стање ствари на терену, а други „транскултуралност“ на нормативни концепт. Тако је појам транскултурализам, који јесте у еволутивном смислу настао додатним објашњавањима и разлучивањима претходно наведених појмова мултикултурализам и интеркултурализам, заправо најсличнији појму интеркултурализам. Интеркултурализам настаје тек у међусобном контакту, интеракцији полазишне културе и културе „оног другог“, и заправо представља међусобно уважавање и прожимање система вредности двеју култура. Стога је за нас прихватљиво појашњење Михаила Епштејна (Epstein 2009: 340) према којем је транскултурализам теоретски оквир кроз који се могу описати и анализирати културна динамика и креативно изражавање у савременим мобилним друштвима, а транскултуралност „нови оперативни и идеолошки начин културне интеракције“ који, сем елемента интеракције са културом „оног другог“, заправо садржи и термин приближавања културе оног „другог“, која је дуго времена управо носила ту димензију „другачијег“, страног, непознатог.

Превођење и транскултурализам

Превођење је само по себи транскултурно, јер у себи садржи кретање не само од језика полазишне културе у језик циљне културе, већ и кретање од полазишне културе ка циљној култури. У традуктолошки процес уткана је транскултурна димензија, тј. прожимање полазне културе са културом другог, и промена која услед тог прожимања наступа. Као пример таквог прожимања изабрали смо филм *Црна мачка, бели мачор*, зато што садржи више димензија транскултурног: по избору језика, теме, главних јунака, као и по контексту рецепције у шпанској културној средини, али и ширем контексту у којем је настало ово дело. С друге стране, преводилачка путања која се исцртава од полазног језика ка циљном језику, у овом случају са српског језика (са великим сегментима ромског језика) ка шпанском језику такође представља прави пример транскултурне размене, односно пример како превод гради мостове и остварује размену између језика малих култура и језика већих културних средина.

Када смо у нашем раду напоменули да ћемо се позабавити транскултурном димензијом традуктолошких аспеката у филму *Црна мачка, бели мачор* прослављеног редитеља Емира Кустурице, хтели смо имплицитно да кажемо да нећемо подразумевати само преводилачке поступке из полазног у циљни језик, већ да ћемо и из перспективе студија културе сагледати све аспекте једног текста, у овом случају аудиовизуелног текста – културолошки, социолошки, идеолошки, политички – у којем се преламају и прожимају, осим чисто језичких кодова, и комуникацијски, интертекстуални, семиотички кодови, који садрже и транскултурну димензију. Управо студије културе проучавају културне артефакте у различитим областима уметности и

њихов утицај на друштвену, политичку, идеолошку стварност, а бављење филмом у оквиру оваквих студија заузима важно место. Више није реч о „високој“ уметности наспрам „популарне“ уметности, већ је заправо реч о новим интерпретацијама и новим читањима комуникацијских кодова који се успостављају на релацији уметничко дело – друштвена заједница и обратно. На тај начин, и филм и филмско превођење постају културни артефакт који је подложен анализи дискурса, семиотичкој, интертекстуалној, деконструктивистичкој анализи, итд.

Мишљења смо да се права транскултурна димензија филма *Црна мачка, бели мачор* управо огледа у преводилачким стратегијама изведеним у њему из перспективе социо-културолошки живог текста, у чијем језгру се већ преплићу и прожимају промене и утицаји двеју култура, с једне стране „развијеније“ српске културе у односу на маргинализовану „ромску културу“ а са друге стране посматрање овог живог текста и његове рецепције и преводилачке путање из мање културне заједнице као што је српска у већу културну заједницу као што је шпанска, с краја 20. века. Да бисмо разумели ове транскултурне промене које настају у процесу превођења, уношењем елемената једне културе у другу, неопходно је да се укратко осврнемо на полазишна схватања савремених студија културе у оквирима такозване Бирмингемске школе, која ће имати пресудан утицај у разумевању улоге текста и друштвеног контекста у коме он делује.

Еволуционисти *versus* функционалисти: Култура као смењивање етапа или култура као статични тоталитет

Британски социолог Џефри С. Александер (Alexander 1990: 44) наводи три „традиције“ чији предмет је била анализа културе: Центар за савремене студије културе, познат под називом Бирмингемска школа; Британске културолошке студије и савремене културалисте (који су наследници прве генерације културалиста оличених у Герцу, Белаху, Тарнеру и Салинасу). Средишња тачка проучавања Бирмингемске школе заснивала се на проучавању текстова и њиховој хегемонијској улози у одржавању друштвених односа. Отуда, сходно овом теоретичару културе и социологу „*el estudio fue un análisis de 'sociología de la cultura' que vinculaba las formas culturales a la estructura social como manifestaciones de la 'hegemonia' o 'resistencia'*.“ (Alexander 1990: 44 [„студија представља анализу социологије културе која повезује културолошке форме са друштвеним структурама као изразе 'хегемоније' или 'отпора'“ – прев. Ј. Л.]

У овом односу „хегемоније“ и „одупирања хегемонији“ заправо почива и транскултурна димензија превођења. Реч је заправо о проналажењу баланса у утицају елемената једне културне заједнице на другу, који је ретко кад равноправан и реципрочан. Напротив, у њему се могу открити тенденције „потчињавања“, које заправо и доводе до стања „акултурације“,

заправо потпуног надвладавања елемената једне културе над културом друге заједнице, као што су то били чести примери у прошлости (наведимо само примере колонизација прехиспанских култура, прелазак агрикултурних култура у индустријске културе, технолошки напредније културе над технолошки мање напредним културама, итд.) а у садашњости културне глобализације. Зато је према овом теоретичару културе посебно важан рад француског социолога Пјера Бурдијеа који је препознао и декодификовао културни текст и кодове културног текста, где је заправо култура израз навика, и то променљивог карактера – више зависна него независна, и која заправо представља покретач промена – друштвених, политичких и економских. Мишљења смо да се ово схватање Џефри С. Александра може подвести под категорију еволутивног схватања културе у односу на оне теоретичаре који су бранили стабилност и постојаност културе. Према Хесусу Гарсији Руису и Фредерику Фигерои (García Ruiz, Figueroa 2003: 30) реч је, укратко, о опозицији између теоретичара промене и заговорника стабилности. Заправо, у позадини антрополошких расправа, увек је била присутна дебата између еволуциониста и функционалиста. За еволуционисте, разноврсност култура почива на објашњењу разликовања стадијума еволуције друштава – и управо тако схваћена еволуција – замишљена као смењивање етапа – у односу на праву путању – јесте та која одређује различите стадијуме еволуције у оквиру друштва. Са своје стране, Малиновски и функционалисти који су га следили, промишљали су културу као тоталитет, који захваљујући својим специфичним и комплексним механизмима, гарантује његову трајност.

Отуда, за функционалисте нека култура може да се проучава у оквиру задатог времена путем приближавања и анализе елемената који је чине и који се артикулишу у њеном систему. А према еволуционистима, појединци су ти који отелотворују културу, али је истовремено трансформишу с обзиром на то да се и они сами мењају. Другачије речено, за еволуционисте, појединац јесте пресудан у културном деловању, али и он није увек исти и одређен, већ напротив условљен социјалним праксама, које утичу на њега, па самим тим и на његово стваралаштво. За функционалисте, култура је увек једна целина којој специфични механизми омогућавају трајност и постојаност. Отуда за данашње проучаваоце и теоретичаре културе, култура не представља једну издвојену целину посматрану саму за себе, већ континуиран контакт и размену, константну интеракцију. Услед тих контаката, културе се мењају и трансформишу на различите начине, те тако постоје модалитети деловања као што су: мултикултурни, интеркултурни, транскултурни.

Имајући ово у виду, у нашем раду приступићемо разматрању друштвених, економских, политичких, идеолошких моћи које могу да утичу посредно или непосредно на стварање културних феномена, као и томе да сам текст може имати индикативну улогу у оквиру одређеног историјског тренутка, па самим тим да буде другачије перципиран и посматран, и на крају да на тај начин допринесе мењању друштвеног статуса, значења и вредности.

Да би се разумео процес аудиовизуелног превођења филма *Црна мачка, бели мачор* морамо донекле разумети недавну историју бивше Југославије, али и рецепцију ауторског филма у Шпанији, што је оквир из којег посматрамо сам преводачки чин. Наиме, Кустурица се не појављује у овом културном контексту као непознат аутор. Напротив, он иза себе већ има престижне награде на значајним фестивалима, попут познатих филмских фестивала у Венецији, у Кану, итд. на којима је са филмовима *Сјећаш ли се Доли Бел* (1981), потом *Дом за вешање* (1989) и *Underground* (1995) освојио вредне и запажене награде као редитељ. Овим желимо скренути пажњу да и пре појављивања филма *Црна мачка, бели мачор* Кустурица својом особеном поетиком већ постаје канонизован редитељ који стаје у ред редитеља европског ауторског филма, премда потиче из периферне кинематографије у односу на западно-европску (где предњачи француска, немачка, италијанска, шпанска и британска кинематографија). Користимо термин „канонизован“ на начин на који га употребљава израелски теоретичар превођења Итамар Евен Зохар (Even Zohar 1990), односно како се овај термин користи у полисистемским студијама превођења, а који заправо указује на то да у одређеном историјском тренутку одређени текстови у оквиру специфичног „културолошког репертоара“, иако су на њиховом ободу, услед историјских, политичких или идеолошких кретања, могу допрети у центар и на тај начин постати културни модели и канони. Самим тим, очекивало би се да је и приступ аудиовизуелном превођењу Кустуричиног филма на шпанском говорном подручју, у овом случају титловању са српског на шпански језик, ипак можда већ на почетку био брижљивији и пажљивији. Међутим студија случаја, која је подробније описана у нашој тези¹ показује управо да те, можда не на први поглед видљиве путање транскултурног превођења, указују како се заправо одвијају промене између превођења из полазног језика, тј. културе у циљни језик/културу. Уједно се указује и на друштвени па чак и шире можемо рећи, идеолошко-политички контекст који условљава и утиче на начин превођења из мање културне средине у већој и развијенијој културној средини.

Реалије у превођењу са српског на шпански језик као транскултурна димензија

У оваквим друштвенополитичким околностима, примећујемо да преводачки процес није изузет из општег историјског контекста. Заправо, тек интермедијалним путем, преко језика треће културе, у овом случају доминантне енглеске културе, овај филм доспева у шпанску културну средину. Шта се све дешава у преводачком смислу са аудиовизуелним текстом

¹ Можете консултовати нашу тезу: „Las referencias socio-culturales del cine de autor como problema traductológico en la didáctica de la subtitulación“, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013, на следећем линку: <http://eprints.ucm.es/22388/1/T34657.pdf>

поменутог филма са шпанског на српски и какве све стратегије примењује преводилац а које нам указују на транскултурну димензију? Да бисмо дали одговор на ово питање, потребно је да сагледамо целовитост поменутог филма у смислу свих његових аудио-визуелних компоненти (сем чисто лингвистичких) какви су звук, слика, музика, гестикулација, мимика, језик, језичке варијанте, дијалекти, одабир јунака, тема, а затим и ономастику имена, појмова, топонима, а потом и како сви ови сложени и комплексни елементи бивају преобликовани у преводу. Да ли су натурализовани и одомаћени, и ако јесу у којој мери? Иако не могу да се занемаре рестрикције које овакав модалитет превођења има сам по себи, ипак преводилац треба да има у виду нијансе у значењу. Да би се сви ови аспекти сагледали, потребно је тумачити филм у његовом мултифилмском коду (звучном, визуелном, говорном, сценском), као аудио-визуелни текст-тоталитет, уз сагледавање ауторовог личног приступа у изградњи особене филмске поетике.

Транскултурна димензија у избору језика филма *Црна мачка, бели мачор* нарочито је очигледна у превођењу социо-културних референци. То је управо и најтежи аспект у преводу са културе полазног језика на културу циљног језика, јер социокултурне референце представљају особеност и препознатљивост једне културе и друштва. Још од зачетника савремене теорије превођења Јуцина Најде, па до других савремених теорија превођења, постављало се питање како превести социокултурне референце, које у различитим срединама носе називе као што су реалије, у немачкој традуктолошкој традицији (Bödecker, Freese 1987), или културолошки термини (*cultural terms*, Newmark 1981) и културеме (*culturemas*, Nord 1997), у британској традуктолошкој традицији. Ови појмови су се односили на све врсте лингвистичке, друштвене, политичке, социолошке, културолошке, религиозне, економске, организационе елементе који припадају како материјалној тако и нематеријалној култури једног народа. Од правног система, политичког уређења државе, преко флоре и фауне, географских топонима, начина одевања, грађења, слободног времена, хране и кулинарских специјалитета, до лингвистичких специфичности попут израза, изрека, пословица које пак одражавају дух и менталитет одређене културне средине. Управо у превођењу социокултурних референци највише долази до изражаја та динамика и кретање између две културе у контакту, без обзира на њихову централну, односно периферну позицију, какав је пример шпанске и српске културе у аудио-визуелном преводу филма *Црна мачка, бели мачор*. У даљем току нашег рада даћемо примере одређених реалија и њихове преводе, у којима можемо да сагледамо транскултурну димензију, попут чисто језичких реалија, затим идеолошких и социолошких, до музичких и ономастичких.

а) Језичке реалије као транскултурни означитељи

Иако је филм *Црна мачка, бели мачор* снимљен према сценарију на српском језику, ипак је језик његових протагониста обогаћен дијалашким

формама које садрже и ромски језик. Отуда овај филм и за изворну публику, тј. српску средину, садржи транскултурни елемент, односно језик мањинске заједнице који не познају сви гледаоци филма.

Једна од основних карактеристика ромског језика јесте да поседује осам падежа (Ђурић 2005: 1112), за разлику од српског језика који има седам. У шпанском језику, с друге стране, постоји седам падежа, као и у српском језику. У примеру који ћемо навести ради се о вокативу, али исти не постоји у тексту превода. Наиме, у следећем примеру (минутажа филма 00:05:40) оригинални текст који изговара Матко на ромском језику гласи:

Шта ће ти?
Тишина, **балавац**.

У преводу на граматички коректан српски, овај део би гласио:

Шта ће ти?
Тишина, **балавче!**

Према ромологу Рајку Ђурићу (2005: 116) вокатив, падеж за дозивање, облик је у који се ставља име онога коме се скреће пажња на нешто што у реченици износи и дозива. То је морфолошко и прагматично-семантичка категорија која има првенствено комуникативну вредност. Међутим, према Рајку Ђурићу (2005: 119) именица која је у вокативу може бити директно из ромског језика, а може бити и из језика говорне средине у којој живе Роми, као што је реч „балавац“ преузета из српског језика, тј. језика доминантне средине, али њен облик је сходно граматици ромског језика у вокативу – самосталном косом падежу. Стога нам овај пример делује врло илустративно за функцију језика као транскултурног означитеља. С друге стране, именица „тишина“ јесте у датом примеру употребљена у свом прагматичком значењу „заћутати, ућутати, замукнути“ и као таква је преведена на шпански, а не у свом дословном смислу („silencio“).

А у титлованом преводу на шпански, овај дијалог гласи:

¿Para qué los quieres?
Cállate, pedazo de estúpido.

Реч „балавац“ преведена је синтагмом „pedazo de estúpido“, у значењу „тупав, глупкаст“, која је експликативнија, а оваквим проширеним преводом проистиче другачија особина јунака од оне која је у основном тексту. Сматрамо да је „mocoso“ адекватнији термин за превод, односно дословнији, јер као што именица „балавац“ етимолошки потиче од именице „бале“, тако „mocoso“ у истом дословном преводу потиче од речи „moco“. Те би отуда титловани превод могао да гласи, узимајући све претходно наведено у обзир:

¿Para qué los quieres?
Cállate, ¡un pedazo de mocoso!

Други пример се односи на употребу „фатичког ти“, тј. фатичке функције личне заменице, која би у преводу највише одговарала шпанској употреби рефлексивних заменица, пре свега рефлексивне заменице „се“ промењене у лицима, у овом случају другог лица једине.

Je ли **карашов**, колико **ти** је машина за веш?

300 марака

У титлованом преводу на шпански гласи:

Dime, ¿cuánto es la lavadora?

300 marcos

Заправо би на шпанском могла да гласи:

Dime **jarasho**, ¿cuánto **me** cobras por la lavadora?

300 marcos

Како наводи Дејвид Кристал (1985: 67), фатичко општење се сматра значајним за употребу језика у стварању атмосфере или одржавања социјалног контакта, а не за размену информација или идеја. Стога је фатички језик или фатичка функција језика од посебне важности за социолингвистичку анализу језичких функција. Управо у наведеном примеру, у социолингвистичкој ситуацији каква је „ценкање“ (јер Матко ишчекује руски брод којим ће бити превезен кријумчарени бензин и друга потрошна роба), управо фатичка употреба личних заменица има важну функцију у остваривању непосредне, чак присне комуникације како би субјекти укључени у процес размене добара били задовољни постигнутом трговином. А употреба русизма „карашов“ тек додатно боји овај „однос од поверења“, који у преводу на шпански изостаје. Ми смо понудили фонолошки превод исте како би у језику циљне културе, тј. шпанске културе ова реалија ипак могла посредно да упути на шири историјски контекст и дубљу конотацију употребљене социокултурне референце, која и превазилази оквире историјског тренутка у који је дати филм смештен, и упућује на већу повезаност словенских народа још од времена Другог светског рата. Јер у кадру непосредно пре горе цитираног дијалога, Матко узвикује „Руси долазе“, и заправо на симболичан начин овај његов поклич садржи конотативно значење у коме се Руси виде као „последња сламка спаса“. Отуда слика брода и на њему целокупне руске посаде садржи у себи ово друго, импликовано читање, а форма обраћања „карашов“ не стоји у тексту произвољно, већ упућује и на друго, дубље, транскултурно ишчитавање и разумевање текста.

б) Социолошке и идеолошке реалије као транскултурни означитељи

Ослањајући се на теорију комуникације Спербера и Вилсонове (Sperber, Wilson 1986), која се наставља на Грајсову (Grice 1975) теорију прагматике,

проналазимо у титлованом преводу овог филма управо њихове импликатуре. Иначе, термин импликатура означава: а) чин значења, имплицирајући или сугеришући једно а изговарајући нешто друго, или б) објекат тог чина (Wayne 2013). Заправо, ово двоје теоретичара комуникације сматрају да:

We will argue that when you communicate, your intention is to alter the cognitive environment of your addressees; but of course you expect their actual thought processes to be affected as a result. (Sperber, Wilson 1986: 46)

Односно да, осим Остинових говорних чинова (локуционих, илокуционих и перлокуционих) и њихових прагматичких ефеката, како их тумачи Грајс, постоји и когнитивна средина примаоца, односно рецептора емитованих порука, која иако на први поглед „скривена“, заправо поседује дубинска значења и делује на менталне процесе примаоца, тј. публике. Погледајмо следећи пример, који на најбољи начин илуструје ову врсту импликатура у тексту превода, док у тексту оригинала заправо уопште није исказана.

Како здравље, **господине** Грга?
Consignore Grga, ¿Cómo estamos?

Ова врста обраћања Дадана Грги заправо није обраћање неком старијем господину, већ у форми импликатуре, управо употребом термина *consignore* у тексту циљне културе, постиже се и когнитивно-психолошки ефекат код публике. Дадан, употребљавајући наведену импликатуру, постиже код публике такав ефекат да она схвата да се Грга бавио криминалним активностима у Италији, као и да се њих двојица познају још из тих дана, те да Грга има вишу функцију у тој хијерархији попут шефова у италијанској мафији и подземљу. Конверзацијски ефекат који се постиже јесте метафоричко-импликативно-вишезначан и указује како на околности, тако и на начин живљења и зарађивања овог старијег члана ромске популације. Ово је уједно моменат када оригинални превод престаје да буде само превод полазног текста, и постаје заправо нови оригинал, односно рекреација изворног текста (уз коришћење термина из италијанског језика, као што је *consignore*), са вишезначном културолошком маркацијом.

Такође, ове примере импликатура Спербера и Вилсонове проналазимо и у следећим титловима:

Мој последњи боравак у Италији
лета '82.

De mi última estancia en Italia
En 1982.

– где иако исказано као да је реч о неком туристичком путовању у Италију, заправо се ради о бављењу криминалним активностима у иностранству у којима је свако имао своја задужења попут војника.

Био је **приправник** у мојој бригади.
Era un soldado de mi brigada.

У овом жаргону, реч је заправо да се за мафијашку одредницу користи војни идиолект, односно идиолект из пословног окружења приправник – бригада, а којом се имплицира да је Дадан заправо припадао криминалном подземљу које је имало своју унутрашњу организацију и свој терен за извођење противзаконитих радњи.

в) Ономастичке и музичке реалије као транскултурни означитељи

У 00:27:23 минути филма, наилазимо на језички опис јунака, који садржи стереотипне атрибутивне елементе карактеристичне за ромску популацију.

Двометраш са рукама
 кò лопате....
и два реда зуба. Ред златних
...ред нормалних.

Титловани превод је доследан и на шпанском језику гласи:

Mide dos metros y tiene
 Las manos grandes como palas.
Y dos filas de dientes. Una de oro
Y otra normal.

Име једне од женских ликова у филму, које је у склопу Кустуричиног хумористичког и бајковитог приступа теми филма, гласи Афродита Карамболис. Наиме, њено презиме је мотивисано и садржи игру речима која асоцира на „карамбол“. Међутим Афродитин надимак у филму је Бубамара, а у преводу који је дат на шпанском језику је „enapa“ (дослован превод патуљак). С једне стране, њено име у преводу више указује на физичку димензију лика, а са друге стране долази до неслагања са главном музичком темом која носи назив „Бубамара“. Ова околност је врло важна за сагледавање традуктолошког али и транскултурног аспекта филма, јер музика која је присутна у филму *Црна мачка, бели мачор* јесте ауторска музика, коју изводи No Smoking Orchestra у коме управо свира редитељ Кустурица. Те тако цео *soundtrack*, као и ова филмска тема, посвећена женском лику Бубамари, чине саставни део ауторске поетике. Отуда, поменута песма има посебну функцију у филму и представља његов лајтмотив. Међутим, ни у једном тренутку, чак и кад технички могућности то дозвољавају, у титлованој верзији на шпански језик није понуђен превод исте. Изостављање превода је уобичајено у титловању, али кад је реч о музичкој реалији која има експресивну, поетску и метафоричну улогу, њен изостанак представља нарушавање поетике преведеног текста, односно његово осиромашење. С друге стране, дослован превод на шпански језик његог имена гласио би

„marigüita“, али овај термин је у шпанском идиолекту вишезначан, а односи се и на припаднике ЛГТБ популације. Отуда употреба термина „патуљак“ (иако није дослован, већ представља рекреацију преводиоца), транскulturолошки посматрано на прави начин оживљава бајковити елемент целог филма, јер Бубамара на крају филма проналази свог принца, тј. Грга Питић Други прво проналази њену ципелу, а потом и њу на истоветан начин како се овај догађај одиграо у светски познатој бајци *Пепељуга*.

У тематици филма проналазимо веровања и ритуале која проистичу из православне културе, а које је прихватила и ромска култура населивши се на простору Балкана. Ти ритуали везани су за свадбарске обичаје, попут тога да млада држи дете у наручју зарад тога да би и она имала плодно потомство.

Узми дете,
донеће ти срећу.

Coge el niño en brazos,
Eso trae la suerte.

С друге стране, описујући традиционалну културу Рома, Небојша Томашевић и Рајко Ђурић (Тomašević, Ђurić 1988: 19–20) истичу да је врло развијено њихово веровање у снове, у белу и црну магију, у празноверје. Уопште, реч је о култури која још увек верује у митолошке обрасце свог културног наслеђа и негује традиционалне вредности.

Живот у насељима се разликује од живота номада. Иако су издвојени захваљујући традицији, празноверју и предрасудама, ова циганска насеља су део шире друштвене заједнице. Друштвени и културни живот насељених Цигана је тако попримио неке особине средине која их окружује и постепено довео до већих разлика између номада, Калдераша и других Цигана. (Тomašević, Ђurić: 22)

Отуда сцена између деде и унука у којој деда покушава да скине чини са свог унука, уплашен његовим одбијањем да се жени. Он радије верује да је неко бацио клетву на његовог унука, него да он заиста не жели да се жени. У наредној сцени – минутажа филма 01:06:22 – он покушава да размађија свог унука, речима:

Огледало, мртви са мртвима...
живи са живима...
деца и њихови родитељи.

Oh, espejo...
...los vivos con los vivos
Y los hijos con sus padres.

А по ромском веровању у вампире (Тomašević, Ђurić: 21) само се живи огледају у огледалу, али не и мртви.

Ови језички, прагматички, текстуални и тематски филмски кодови садрже у себи транскултурну димензију и показују на који начин се врши кретање језика из текста полазне културе ка тексту циљне културе. Ми смо издвојили примере превода са српског језика на шпански језик који нам се чине парадигматским како бисмо и емпиријски приказали ово „кретање и динамику“ у преводу. Чак и она места на којима превод изостаје сматрамо индикативним, јер непроналажење адекватног еквивалента показује како је тешко једну културу саобразити другој. Отуда лојалност и дословност у преводу, кад је реч о текстовима који у себи садрже одређени ниво поетичности (који може проистацати и из жаргонског језика, социолеката, итд.) јесте понекад неодржив, али стратегија преводиоца треба да буде таква да и у немогућим условима пронађе нијансе и функционалне реципроцитете. Натурализацијом, или изостајањима у преводу губе се елементи како филмске поетике, тако и хумористичког и експресивног изражавања, а публика циљног текста остаје ускраћена за ту димензију. Некада живописност јунака, иако визуелно упечатљивих, ипак почива и на њиховој вербалној експресивности, те тако у аудио-визуелном преводу треба имати обе ствари на уму. Кустурица, потенцирајући визуелну димензију, која нам с једне стране може деловати етноцентрично, покушава да кроз опис избора Рома натуршчика у свом филму, пронађе хумористичку и чисто филмичну димензију: тврди да Роми, којима је био окружен у детињству, чине најфилмичнији елемент његовог стваралаштва, појашњавајући да на њихову културу нису утицале ни индустријске револуције, ни средњи век, ни утврђења, ни убијања, ни царства; да се и даље ослањају на базичне ствари и да када Ром извади мобилни, то је већ чудесно филмично, а није филмично ако то уради било ко од нас (Lowestein 2009: 258). Наиме, Кустурица зарад постизања филмског ефекта, а имајући у виду традиционалне елементе ромске културе, који му изгледају статично и непроменљиво у времену и простору наспрам културе из које он као редитељ потиче, проналази филмичне елементе у сценама из свакодневног живота ромске популације, које потом саображава својој филмској естетици. Иако његов коментар указује како се постиже кохезија у филмском смислу и филмској естетици, и како овакав приступ доводи до транскултурне обраде теме и филмске грађе, ипак преводилац не сме да изгуби из вида и вербалну експресивност јунака која заједно са визуелном чини адекватну целину.

Закључак

Филм Емира Кустурице на унутрашњем плану садржи транскултурну димензију у смислу да се из позиције српске културе (као централне културе) приступа мањинској ромској култури (као периферној и маргинализованој) која у формалном, естетском, језичком, структурном, тематском смислу чини окосницу филма и филмске радње. Отуда смо се у нашем раду окренули

сагледавању преводилачких елемената између оригиналног текста филма (имајући у виду различите језике, језичке варијетете, регистре, дијалекте) и титлованог текста на шпански језик, и транскултурних процеса који се одвијају не само у језику већ и у циљној култури, што уједно даје могућност сагледавања и рецепције српског ауторског филма у шпанској културној средини.

Сагледавање и прожимање српске и шпанске културе кроз призму филма и филмског превођења показује нам да, иако није реч о блиским културама или културним традицијама, није реч ни о односу доминантне и потчињене културе. Пре је реч о култури која има водећу позицију у европској културној средини (шпанска култура) у односу на периферну културу (каква је српска). У свим видовима превода почев од визуелних, па преко језичких до комуникацијских кодова, као што смо приказали у раду, остварена је транскултурна димензија. Она се продубљује у оним елементима који сами по себи носе културолошке специфичности, какве јесу социокултурне референце, тј. реалije. У њима се, као у закривљеним огледалима, заправо увећавају недостаци традуктолошких стратегија, онда када се не нађе успешно решење или еквивалент у циљном језику, тј. култури, а некада нам делују скоро неприметна или недовољно истакнута успела традуктолошка решења. Овим радом, на датим примерима покушали смо да укажемо и на предности али и недостатке одређених преводилачких поступака у којима се огледа транскултурна димензија превода. Ако изостане превод, полазни текст остаје да „штрчи“ или је „недовршен“ у тексту циљне културе, а ако се пронађе функционални еквивалент, онда се често не препозна „мелодија“ полазног језика или културе. Заправо, извршен је потпуни чин натурализације текста, те на метајезичком нивоу, публика не може да препозна првобитни концепт који је постојао у процесу превођења. Ипак, специфичност титлованих филмова јесте да гледалац гледа филм у оригиналној верзији, уз потпуно присуство културе оног „другог“ која укључује важан вербални елемент: језик, регистар, језичке варијанте и дијалекте. Отуда, када се у преводу титла не пронађе функционални еквивалент, публици (уколико познаје оба језика, па самим тим и обе културе, и оригиналну и ону у преводу) остаје могућност да бар у аудио-звучном коду доживи оригинални текст. Како је Кустуричин филм *Црна мачка, бели мачор* наравно део његове ауторске поетике (која се често бави аутохтоним Ромима на подручју Балкана – *Дом за вешање, Underground*), отуда срећна околност за шпанску средину јесте та што је филм, иако синхронизован, успехе побрао управо у титлованој верзији. Тако да ако текст оригиналне музике из филма није могао у потпуности да буде преведен, онда је бар оригинална мелодија могла да буде саслушана у биоскопској сали, те се тако транскултурна димензија у оквиру музичке реалije бар у некој мери сачувала. Јер како велики број истраживања у оквиру студија аудио-визуелног превођења показује, данас је много заступљенија натурализација превода у циљној култури и језику преко посредне – доминантне културе из политичких, идеолошких или комерцијалних циљева и то почев од прве сцене филма, тј.

серије па до последње. Роса Агост (Agost 1999) наводи пример француске серије *Premier Baisers*, која је синхронизована на каталонски језик. Ту је извршена промена почев од језичког регистра – жаргон младих Француза замењен је жаргоном младих Каталонаца, укључујући имена, заправо све француске ономастичке реалије замењене су каталонским, звук, тј. музика у целој серији замењена је за каталонску поп и рок музику како би се остварила потпуна аутентичност у циљном тексту. Отуда Мона Бејкер (Baker 2000: 76) тврди да колико задржавање страних елемената, толико и натурализовање, тј. одомаћивање истих, има за крајњи циљ развој националног идентитета и националних стереотипова. У таквим околностима, натурализација Кустуричиног филма у шпанској језичкој средини није баш доследна с једне стране, а са друге стране показује транскултурне елементе у контакту две културе, какве су српска и шпанска, које у датим историјским околностима, имају однос централне и периферне културне средине.

Библиографија

- Agost Canón 1999: R. Agost Canón, *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona: Ed. Ariel Practicum.
- Alexander 1990: J. C. Alexander, “Analytic Debates: Understanding the Autonomy of Culture”, in: J. C. Alexander and S. Seidman (eds), *Culture and Society: Contemporary Debates*, New York: Cambridge University Press.
- Baker 2000: Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge.
- Bassnett 1998: S. Bassnett, “The translation turn in Cultural Studies”, in: S. Bassnett and A. Lefevere (eds), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translations*, Clevedon: Multilingual Matters, 123–140.
- Bödecker, Freese 1987: B. Bödecker, K. Freese, “Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie”, *Textcontext*, Vol. 2, n. 3, 137–165.
- Díaz-Cintas 2001: J. Díaz-Cintas, *La traducción audiovisual. El subtítulado*, Salamanca: Ediciones Almar.
- Díaz-Cintas 2003: J. Díaz-Cintas, *Teoría y práctica de la subtítulos*, Madrid: Ariel.
- Ђурић 2005: Рајко Ђурић, *Граматика ромског језика*, Београд: Откровење.
- Epstein 2009: M. Epstein, “Transculture: A Broad Way”, *American Journal of Economics and Sociology*, Vol. 68, issue 1, 327–351.
- Even Zohar 1990: I. Even-Zohar, “Polysystem Theory”, in: *Poetics Today*, ed. monográfica, Vol. 11, Durham: Duke University Press, Tel Aviv University – Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1–93.
- García Ruiz, Figueroa 2003: J. García Ruiz, F. Figueroa, “Cultura, interculturalidad, transculturalidad: elementos de y para un debate”, *El Cadejo*, núm. 10, Guatemala: ICAP, 15–62.

- Grice 1975: Paul H. Grice, "Logic and Conversation", in: Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York: Academic Press, 41–58.
- Hatim, Mason 1990: B. Hatim, I. Mason, *Discourse and the Translator*, Essex and New York: Longman.
- Hatim, Mason 1995: B. Hatim, I. Mason, *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel.
- Even Zohar 1997: I. Even Zohar, *The Translator as Communicator*, London: Routledge.
- Hernández Ruiz 2001: J. Hernández Ruiz, "Gato negro, gato blanco: Pantagruel y los zín-garos", en: J. López Gorostiza (dir.), *Claro-oscuro balcánico: El cine de Emir Kusturica*, Las Palmas de Gran Canaria: Cuadernos de la Filmoteca Canaria, núm 3, 7–14.
- Jameson 1989: F. Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid: Visor.
- Кристал 1985: Дејвид Кристал, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*, Београд: Полиг.
- Лазих 2011: Јасмина Лазих, "Las referencias socioculturales en la teoría de traducción", *Наслеђе*, 2011, год. 8, бр. 11, 283–297.
- Lefevere 1997: A. Lefevere, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Lowenstein 2009: S. Lowenstein, "G: Emir Kusturika", en: S. Lowenstein (ed.), *Mi primera película*, Madrid: Alba edición, 243–269.
- Luckmann, Berger 1991: T. Luckmann, P. L. Berger, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London: Penguin.
- Newmark 1988: P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon Press.
- Nida 1995: E. A. Nida, "Sociolingüística y comunicación", en: *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, julio 1995, núm. 2, 29–35.
- Nida 1997: E. A. Nida, "El desarrollo de una teoría de traducción", en: *Hieronymus Complutensis: El Mundo de la traducción*, núm. 4–5, junio 1996 – junio 1997, 55–63.
- Nida 2001: E. A. Nida, *Contexts in Translating*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Nord 1997: Ch. Nord, *Translation as a Purposeful Activity*, Manchester: St. Jerome.
- Sefchovich 2013: S. Sefchovich, "Exigencias imperiales y sueños imposibles: Del transculturalismo al multiculturalismo", México: Revista de la Universidad de México, 77–89.
- Snell-Hornby 1999: M. Snell-Hornby, "La traducción como fenómeno transcultural", en: *Estudios de traducción: hacia una perspectiva integradora*, Salamanca: Ediciones Almar, 59–89.
- Sperber, Wilson 1986: D. Sperber and D. Wilson, *Relevance: Communication and cognition*, Oxford: Basil Blackwell.
- Tomašević, Đurić 1988: Nebojša Tomašević, Rajko Đurić, *Cigani sveta*, Beograd: Jugoslovenska revija.
- Toury 1980: G. Toury, "The nature and the role of norms in literary translation", en: *In search of theory of translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 405–428.

- Toury 1986: G. Toury, "Translation: a cultural-semiotic perspective", in: T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin: DeGruyter, 1107–1124.
- Toury 1995: G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Wayne 2013: Davis Wayne, "Implicature", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2013 Edition, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/implicature/>

Jasmina Lazić

A TRANSCULTURAL DIMENSION OF THE FILM *BLACK CAT, WHITE CAT*:
TRADUCTOLOGICAL ASPECTS OF THE SUBTITLING FROM SERBIAN INTO SPANISH

Summary

In this paper our aim is to explain the transcultural dimension of translation of the film *Black cat, white cat* (1998) directed by famous Emir Kusturica from the perspective of cultural studies. At the first place, we show the evolutionary development of a term "transcultural": starting from *multicultural*, through *intercultural* up to *transcultural* and as the opposite of ethnocentric cultural dimension. We point out Sefchovic's (2013: 82) point of view regarding connections between late capitalism and cultural impoverishment. Multicultural readings were raised in the American academic circles in order to rehabilitate and understand the philosophical, religious, artistic and political praxis and production of *the others*, i. e. marginalized cultures with the aim to establish the mutual knowledge interchange. In her point of view, the multicultural observation comes into a scene because of not knowing a culture of *other*, especially because of ethnocentric point of view which exists in the public discourse of Europeans, North-Americans, white, male, adult, heterosexual on the one side and marginalized position of the culture and society represented by the third-world countries, racial, gender or sexual minority on the other side. Nevertheless, there is an evolution of this term from multicultural through intercultural up to transcultural readings. All of them have their root in the humanistic principle of understanding and approximation to *the other* who's cultural, political and ideological phenomena and artefacts are different from the source culture. According to Sefchevic there is also need to make a difference between multicultural (related to the state of society and its culture in the reality), and multiculturalism (as the normative and operational concept). This dichotomy is also valid for a relation transculture – transculturality. Therefore, in our point of view this transcultural dimension is reflected in the process of translation such as audiovisual translation of the film *Black cat, white cat* which represents a translation from minority language such as Serbian (with the elements of Roma language included) to the dominant language such as Spanish. A transcultural dimension of its translation is present in the election of the language, theme and main characters as well as in its reception in the Spanish cultural environment. Also we make clear indication of two culturologist's position: evolutionary and functional positions which we consider relevant as the objects of interpretation and understanding of the process of transcultural interchange. According to Jeffrey C. Alexander (1990: 44) there were three traditions which have had the culture as an object of their analysis: Birmingham school, British cultural studies and contemporary culturologist (which were descendents of the first generation of culturologist represented in Gerz, Belah, Tamer and Salinas). The central point of Birmingham school was based on the interpretation of the texts and their hegemonic role in the maintenance of social relations. Therefore, according to him "the study was related to the analysis of the sociology of culture, i. e. the cultural forms and social structures as a manifestation of the hegemony or resistance". In our point of view, this relation between hegemony and resistance is where the source of transcultural dimension of translation relies. Actually under this relation it is meant finding balance between the influences

of cultural elements of one society to another, which is rarely based on reciprocity. On contrary, in this relation it can be discovered the tendencies of the “submission”, which leads to the position of acculturation. So, according to Jeffrey C. Alexander it is very important the work of French sociologist Pierre Bourdieu who recognized and decoded cultural text, where the culture is understood as an expression of habits and with changeable character – more dependent than independent. It is also considered a motor of social, political and economic changes. We argue that this position of Jeffrey C. Alexander is under category of evolutionist understanding of culture in comparison to those theorists of functional understanding of culture. In short, it is the opposition of the theorist of change, evolutionary change and those of the cultural stability and durability. At the second place, in the audiovisual text of the mentioned film we observe a “conveyance” not just from the source language to the target language, but also from the source culture to the target culture. We observe language and cultural’s conveyance through translation strategies applied on the concrete examples which illustrate in the best way the intertwined and permeated changes and influences of the both cultures, i. e. the centralized – Serbian culture in comparison with marginalized Roma culture. On the other, we also treat the vivid text and its reception and its translation trajectories from the minority language culture (as the Serbian culture is) to the dominant culture environment as it is the Spanish, at the end of 20th century. We observe translator’s strategies in Kusturica film *Black cat, white cat* using Even Zohar (1990) polysystemic theory as a model which is based on the idea that in certain historical, political or ideological movements, within a specific cultural repertoire, although being in its border lines, certain texts might become cultural models and canons. The most paradigmatic examples of transcultural dimension of translation are perceived through Realia – i. e. multifaceted socio-cultural references which contain linguistic, metaphoric, expressive and poetic values worth to be examined. We establish three paradigmatic examples of Realia: I) Linguistic Realia, II) Sociological and Ideological Realia and III) Onomastic and Music Realia as a cultural marker. All those Realia contain linguistic, pragmatic, intertextual, thematic, audiovisual codes that reflect the transcultural dimension of translation that we showed through the examples *balavac/mocoso*, *karasov/jarasho*, *gospodine/consignore*, *pripravnik/soldado*. When in the processes of translation these Realia are omitted or naturalized, the singular author’s poetic is missed. Although, the characters might be very expressive in audiovisual terms, their singularity is based on the verbal dimension as well. Sometimes when in the translation is used another language such as Italian language, this is an example of good re-creation translator’s strategy. Therefore, sociolects, idiolects and minority language shape this specific “multilingual flavor” and various connotations that emerge from their meanings should be transferred in the audiovisual translation. Observation of the Serbian and Spanish culture throughout the audiovisual translation shows us that those cultures are not proximal with close traditions, but neither distant culture. It is much a relation of central versus peripheral culture. But, Kusturica film *Black cat, white cat* has a significant perception by the Spanish auditorium, especially in the subtitled version of the film (although there is a large dubbed audiovisual film translations’ traditions in Spain).

Индекс имена

- Абос, Алваро (Álvaro Abós) 349, 366
 Абрамовић, Марина 175
 Абрашевић, Коста 415, 416, 426, 427, 439, 440
 Агамбен, Ђорђо (Giorgio Agamben) 307, 314
 Агост Канон, Роса (Rosa Agost Canón) 539
 Азари, Феделе (Fedele Azari) 130, 131
 Ајер, Пико (Pico Iyer) 35, 39
 Албахари, Давид 11, 201, 209, 210, 214, 317, 318, 321, 328
 Александер, Џефри С. (Jeffrey C. Alexander) 528, 539, 541, 542
 Алексић, Драган 137, 138, 140, 141, 143–177
 Ален, Геј Вилсон (Gay Wilson Allen) 262, 265, 266, 284
 Алт, Албрехт (Albrecht Alt) 373
 Андрејев, Леонид (Leonid Andreev/ Леонид Николаевич Андреев) 488
 Андрејевић, Иванка 390
 Андрић, Иво 10, 12, 43–82, 83–116, 204, 303, 304, 314, 403–408, 446–449, 465, 482, 484
 Аниџар, Гил (Gil Anidjar) 341, 343
 Ападураи, Арџун (Arjun Appadurai) 27, 28, 38
 Апија, Антони (Anthony Appiah) 34, 35, 38
 Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 139, 169
 Арагон, Луј (Louis Aragon) 143
 Аранитовић, Добрило 315
 Арањмивес 138
 Аристотел 52, 80, 196, 262, 307, 384
 Арлт, Роберто (Roberto Arlt) 349
 Арп, Ханс (Hans/ Jean Arp) 140
 Арсенијевић, Владимир 201, 208, 210–212, 214, 216
 Арсенијевић Митрић, Јелена 458, 460, 463, 477, 479, 484
 Атвел, Дејвид (David Attwell) 256
 Аћин, Јовица 352, 365, 366
 Ауербах, Ерих (Erich Auerbach) 349
 Баба, Хоми (Homi Bhabha) 11, 248, 256, 329, 330
 Бабелъ, Исак (Isaac Emmanuilovich Babel/ Исаак Эммануилович Бабель) 164
 Бајазетов Вучен, Александра 366, 367, 368
 Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 17, 310, 314
 Бакић Хејден, Милица 203, 204, 214, 366
 Бал, Миеке (Mieke Bal) 51, 55, 70, 80, 281, 285
 Бал, Хуго (Hugo Ball) 146, 177
 Бала, Ђакомо (Giacomo Balla) 127, 134
 Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 294, 298
 Банаух, Еуген (Eugen Banauch) 36, 37, 38
 Банчевић Пејовић, Ивана 456
 Барба Хакоб, Порфирио (Porfirio Barba Jacob) 351
 Бароуз, Џон (John Burroughs) 261, 285
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 46, 80, 508, 510, 511, 523
 Бартуловић, Нико 46
 Басара, Светислав 207
 Батлер, Рекс (Rex Butler) 258
 Батлер, Џудит (Judith Butler) 237, 239, 240, 276, 285
 Бауерлајн, Марк (Mark Bauerlein) 277, 285
 Баукс, Михаела (Michaela Bauks) 379
 Бауман, Сигмунт (Zygmunt Bauman) 35, 38, 366
 Бахтин, Михаил (Mikhail Mikhailovich Bakhtin/ Михаил Михайлович Бахтин) 10, 15, 19, 24, 25, 52, 75, 250, 252, 256, 259–288, 304–306, 314, 346, 507, 509, 523
 Бедекер, Биргита (Birgit Bödecker) 531, 539
 Бек, Улрих (Ulrich Beck) 34, 38
 Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 461
 Бенвенист, Емил (Emile Benveniste) 282, 285
 Бенингтон, Џеф (Geoff Bennington) 81
 Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 350, 366
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) 521, 523

- Бери, Елен (Ellen Berry) 28, 31, 38
Берк, Питер (Peter Burke) 35, 38
Берман, Антоан (Antoine Berman) 346
Бижелић, Јован 157, 158
Бингјинг, Ксие (Xie Bingying) 289–292, 294–296, 298
Бити, Владимир 315
Бјели, Андреј (Andrei Bely/ Борис Николаевич Бугаев) 488
Бланшо, Морис (Maurice Blanchot) 256, 311, 314
Блум, Харолд (Harold Bloom) 270, 278, 285, 286, 287
Блустајн, Џин (Gene Bluestein) 262, 285
Боало, Никола (Nicolas Boileau) 71, 72
Богдановић, Димитрије 412
Богоева Седлар, Љиљана 463, 465, 478, 484
Богојевић, Весна 215
Бодрожа, Стеван 358
Божих, Среген / Б. Вонгар (B. Wongar) 445–486
Божовић, Аријана 485
Бојић, Милутин 415, 416, 419, 425, 426, 430, 433–439
Бојн, Рој (Roy Boyne) 254, 256
Болањо, Роберто (Roberto Bolaño) 351, 365, 366, 367
Болобас, Енико (Enikő Bollobás) 262, 285
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 33, 38, 331, 349, 350
Боске, Ален (Alain Bosquet) 451
Боснијак, Линда (Linda Bosniak) 30, 38
Брајдон, Дајана (Diana Brydon) 33
Брајдоти, Роси (Rosi Braidotti) 37, 38, 39
Бранкато, Сабрина (Sabrina Brancato) 28, 35, 36, 37, 38
Брент, Џонатан (Jonathan Brent) 499, 503
Бретон, Андре (André Breton) 162
Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 85, 87–90, 94, 114, 115
Бронте, Емили (Emily Bronte) 327
Буден, Борис 348, 364
Булатовић, Миодраг 351
Булгаков, Михаил (Mikhail Bulgakov/ Михаил Афанасьевич Булгаков) 503
Були, Мони де 137, 139, 140, 174, 175, 176
Буњин, Иван (Ivan Bunin/ Иван Алексеевич Бунин) 488
Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 124
Бурењина, Олга Дмитријевна (Ol'ga Dmitrievna Burenina/ Ољга Дмитриевна Буренина) 134
Бут, Вејн (Wayne C. Booth) 53, 80
Бушар, Доналд Ф. (Donald F. Bouchard) 26, 286
Вакар, Гертруда (Gertrude Vakar) 524
Вајт, Патрик (Patrick White) 16
Валдхајм, Курт Јозеф (Kurt Josef Waldheim) 478
Валман, Херман (Hermann Wallmann) 194, 198
Ваљаревић, Срђан 201, 210, 212–214, 216
Ваљехо, Фернандо (Fernando Vallejo) 351
Ван Дајк, Вернон (Vernon van Dyke) 202
Ван Тигем, Пол (Paul van Tighem) 349
Васић, Драгиша 164
Вахтел, Барух Ендру (Andrew Baruch Wachtel) 205, 214
Вебер, Макс (Max Weber) 314
Велек, Рене (René Wellek) 313
Велер, Ханс Улрих (Hans-Ulrich Wheler) 335, 343
Великић, Драган 11, 317–319, 328
Величковић, Душан 484
Велш, Волфганг (Wolfgang Welsch) 27, 28, 30–35, 40, 93–95, 110, 201, 202, 214, 355, 363, 364, 371, 379
Венути, Лоренс (Lawrence Venuti) 346, 364, 368
Вербнер, Пнина (Pnina Werbner) 34, 40
Вертов, Џига (Dziga Vertov/ Давид Абелевич Кауфман) 514, 519
Виготски, Лав (Lev S. Vygotsky/ Лев Семёнович Выготский) 251, 258, 510, 513, 524
Видаковић, Милош 416
Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 17, 118
Вилсон, Дајдре (Deirdre Wilson) 534, 540
Винавер, Станислав 139, 155, 158, 164, 166, 400
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 20, 23, 508, 510, 512, 513, 524
Витман, Лора (Laura Wittman) 134
Витман, Мирјана (Mirjana Wittmann) 192, 198
Витмен, Волт (Walt Whitman) 10, 133, 134, 259–288
Витошевић, Драгиша 416, 417, 427, 439
Владив-Гловер, Слободанка (Slobodanka Millicent Vladiv-Glover) 9, 12, 16, 46, 47, 82, 115, 252, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 268, 275, 277, 278, 287, 491, 503, 508, 509, 524
Во, Патриша (Patricia Waugh) 82
Вол, Роберт (Robert Wohl) 128, 135
Волтерс, Колин (Colin Walters) 463
Волш, Ричард (Richard Walsh) 45, 78, 82
Вордсворт, Вилијам (William Wordsworth) 245, 262, 288
Ворф, Бенцамин Ли (Benjamin Lee Whorf) 118
Вукелић, Вера 214
Вуковић, Владета 433, 438, 439
Вулф, Виржинија (Virginia Woolf) 47
Вучковић, Радован 164, 165, 166, 167, 169, 170, 176, 177
Гавриловић, Зоран 436, 437, 438, 439
Гавриловић, Михајло 59, 64, 80

- Галета, Роберт (Robert Galeta) 523
 Галик, Марион (Marion Galik) 295, 298
 Гарсиа Руис, Хесус (Jesús García Ruiz) 529, 539
 Гатари, Феликс (Félix Guattari) 19, 22, 284, 285
 Гебсер, Жан (Jean Gebser) 187
 Гелнер, Ернест (Ernest Gellner) 314, 315
 Генис, Александар (Alexander Genis) 503
 Георгадзе, Марина (Marina Georgadze) 490, 503
 Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 292, 297
 Глени, Мајкл (Michael Glenny) 523
 Глигорић, Бранимир 115
 Глигорић, Велибор 425, 440
 Гојковић, Дринка 215, 315
 Гол, Иван 148, 152, 155, 160, 166
 Гол, Клер 160, 166
 Голдман, Лисјен (Lucien Goldmann) 88
 Голсворти, Весна (Vesna Bjelogrić Goldsworthy) 347, 356, 360, 366
 Голубовић, Видосава 147, 149, 176, 177
 Гомбрович, Витолд (Witold Gombrowicz) 10, 243–258, 349, 350
 Гостева, Анастасија (Anastasia Gosteva) 488, 503
 Грајс, Пол (Paul Grice) 534, 540
 Грас, Гинтер (Günter Grass) 331
 Грдинић, Никола 314
 Грејем, Лорен (Loren Graham) 498, 503
 Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 206, 214, 306, 315
 Гриффитс, Гарет (Gareth Griffiths) 343
 Грос, Георг (George Grosz) 160
 Грчић Миленко, Јован 415
 Гунев, Снежа (Sneja Gunew) 29, 34, 39
- Давид Фридрих, Каспар (Caspar David Friedrich) 310
 Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 493
 Давичо, Оскар 400
 Данахер, Џеф (Geoff Danaher) 24, 25
 Дањино, Аријана (Arianna Dagnino) 9, 10, 13, 115, 306, 315
 Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 119
 Дединац, Милан 125, 131, 134
 Дедовић, Драгослав 12, 520
 Дејвис, Р. В. (R. W. Davies) 500, 503
 Декарт, Рене (René Descartes) 254, 255, 257, 434, 455
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 19, 22, 279, 284, 285, 508, 521, 523
 Де Ман, Пол (Paul de Man) 11, 245, 246, 256
 Де Онис, Харијет (Harriet De Onís) 39
 Деперо, Фортунато (Fortunato Depero) 127
- Деретић, Јован 43, 49, 50, 74, 80, 175, 177, 412, 415, 416, 426, 440
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 11, 18, 231, 232, 235–241, 248, 254, 256, 297, 298, 515, 517, 519, 523
 Десница, Владан 47, 74, 80, 356, 426, 440
 Дивјак, Слободан 214, 214
 Дик, Филип К. (Philip Kindred Dick) 355
 Димитријевић МИД, Мита 138, 175, 176
 Димитров, Џејмс Стивен (James Stephan Dimitroff) 134
 Димић, Мома 485
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 140
 Дјуи, Џон (John Dewey) 219, 229
 Долежел, Лубомир (Lubomir Doležel) 55, 80
 Доментијан 393, 446
 Доносо, Хосе (José Donoso) 351, 366
 Достојејевски, Фјодор Михајлович (Fyodor Dostoevsky/ Фёдор Михайлович Достоевский) 50, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 461, 487
 Дотори, Ђерардо (Gerardo Dottori) 127
 Драинац, Раде 137, 138, 139, 174, 175, 176, 178
 Дрејвс, Јерг (Jörg Drews) 192, 193, 198
 Дундек, Евгеније 167, 171, 172
 Дучић, Јован 145, 146, 415, 416, 417, 441
- Ђибелини, Росино (Rosino Gibellini) 372, 373, 379
 Ђокић, Ивана 215
 Ђорђевић, Стојан 48, 80
 Ђурић, Венита 485
 Ђурић, Рајко 532, 536, 539
- Евен-Зохар, Итамар (Itamar Even-Zohar) 346, 539
 Ејзенштад, Шмуел (Shmuel N. Eisenstadt) 30, 35, 39
 Ејзенштајн, Сергеј (Sergei Mikhailovich Eisenstein/ Сергей Михайлович Эйзенштейн) 352, 509, 510, 511, 517, 523
 Ејхенбаум, Борис (Boris Eichenbaum/ Борис Михайлович Эйхенбаум) 245, 257
 Еко, Умберто (Umberto Eco) 206, 293, 298, 524
 Елдер, Брус Р. (Bruce R. Elder) 521, 523
 Елиот, Т. С. (Thomas Stearns Eliot) 261, 262, 285
 Ел Лисицки (Лазарь Маркович Лисацкий) 172
 Епстен, Жан (Jean Epstein) 160
 Епштејн, Михаил (Mikhail Epstein/ Михаил Эпштейн) 9, 15–23, 25, 26, 27, 28, 30–34, 36, 37, 38, 39, 213, 214, 347, 500, 501, 503, 527, 539
 Епштејн, Томас (Thomas Epstein) 499, 503
 Еренбург, Иља (Ilya Grigoryevich Ehrenburg/ Илья Григорьевич Эренбург) 160, 166, 172

- Еркила, Бетси (Betsy Erkkila) 262, 265, 266, 267, 268, 274, 275, 277, 283, 285, 286
 Ешер, М. К. (M. C. Escher) 516
 Ешкрофт, Бил (Bill Ashcroft) 333, 343
- Жари, Алфред (Alfred Jarry) 139, 169, 358
 Желтова, Елена Л. (Elena L. Zheltova) 129, 135
 Женет, Жерар (Gérard Genette) 45, 51, 53, 55, 62, 75, 77, 78, 81
 Живановић, Стеван 172
 Живковић, Драгиша 82
 Живковић, Милица 477, 485
 Живојиновић, Велимир 422, 440
 Жижек, Славој (Slavoj Žižek) 202, 214, 247, 258
 Жилко, Богуслав (Boguslaw Zylko) 283, 288
 Жучни, Нестор (Прока Јовкић) 415, 416, 426, 427, 429, 439
- Зђислав П. Гвођ (Zdzisław P. Gwozdz) 192, 198
 Зенгер, Ерих (Erich Zenger) 375, 379
 Зенон 457
 Зизјулас, Јован 383
 Зискинд, Патрик (Patrick Süskind) 511
 Зилахи, Лајош (Lajos Zilahy) 164
 Змај, Јован Јовановић 401, 417, 436
 Зола, Емил (Émile Zola) 297
 Зубцов, Јури (Yuri Zubtsov) 488, 503
 Иванов, Вјачеслав (Vyacheslav Ivanov/ Вячеслав Иванович Иванов) 219, 220, 226, 227, 228, 229
 Ивековић, Рада 348, 367
 Ивковић, Ивана 357, 367
 Илић, Војислав 415, 417
 Илић, Драгутин 402
 Илић, Јован 402, 415
 Илић, Саша 204, 215
 Иљин, Иван (Иван Александрович Иљин) 399, 412
 Иглтон, Тери (Terry Eagleton) 313, 315
 Игњатовић, Јаков 50, 401
 Ингарден, Роман (Roman Ingarden) 44, 81, 511, 523
 Инголд, Феликс Филип (Felix Philipp Ingold) 134
 Ињац Малбаша, Весна 215
- Јакобсен, Пер (Per Jakobsen) 356, 367
 Јакобсон, Роман (Roman Jakobson/ Роман Осипович Якобсон) 80, 346, 512
 Јакшић, Ђура 401
 Јакшић, Милета 415, 416–420, 439
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 189–191, 193, 198, 408
 Јевтић, Атанасије 388, 390
- Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 319
 Јелић, Бранко 114
 Јеремиас, Јоахим (Joachim Jeremias) 376, 379
 Јеремић, Драган М. 60, 81
 Јерков, Александар 44, 45, 81
 Јеротић, Владета 436, 440
 Јерофејев, Венедикт (Venedikt Erofeev/ Венедикт Васильевич Ерофеев) 488
 Лин, Лу (Lu Yin) 290
 Јовановић, Бојан 86, 105, 111, 115
 Јовановић, Ксенија 114
 Јовановић, Миливоје Р. 422, 440
 Јонас, Ханс (Hans Jonas) 382, 385, 387, 390
 Ју-Хјок Ли, Езра (Ezra Yoo-Hyeok Lee) 33, 39
 Јуван, Марко 348, 367
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 187
- Казал, Френк Д. (Frank D. Casale) 265, 285
 Калдри, Ник (Nick Couldry) 31, 32, 38
 Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 232, 235, 237, 241
 Каменски, Василиј Васильевич (Vasilij Vasil'evich Kamensky/ Василий Васильевич Каменский) 125, 126, 128, 129
 Кандински, Василиј (Wassily Wassilyevich Kandinsky/ Василий Васильевич Кандинский) 155, 156
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 161, 225, 246, 270, 286
 Капицић-Османагић, Ханифа 175
 Караулац, Мирослав 81
 Караџић, Вук 59, 177, 400
 Карсон, Ен (Anne Carson) 521, 523
 Кауфман, Валтер (Walter Kaufman) 257
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 461
 Кашак, Лајош (Lajos Kassak) 150, 151
 Керн, Гери (Gary Kern) 257
 Керол, Луис (Lewis Carroll) 231–241
 Кестлер, Артур (Arthur Koestler) 194
 Килингсворт, Џими М. (Jimmie M. Killingsworth) 264, 271, 275, 276, 282, 286
 Кимлика, Вил (Will Kymlicka) 202
 Киплинг, Радјард (Rudyard Kipling) 341, 342
 Кирби, Ентони Пол (Anthony Paul Kirby) 262, 286
 Киш, Данило 60, 74, 81, 446
 Кјаростама, Абас (Abbas Kiarostami) 359
 Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 47
 Кларк, Катерина (Katerina Clark) 269, 285
 Кле, Паул (Paul Klee) 208
 Кнежевић, Милојко 390
 Кокто, Жан (Jean Cocteau) 141, 143
 Колаковски, Лешек (Leszek Kołakowski) 208, 209, 215

- Кољевић, Светозар 188, 198
 Конрад, Џозеф (Joseph Conrad / Teodor Józef Konrad Nałęcz Korzeniowski) 327, 448, 482, 484
 Константиновић, Радомир 147, 148, 157, 159, 160, 163, 176, 178, 350, 422, 440
 Кораћ, Станко 426, 440
 Королија, Мирко 415, 416, 425–426, 440, 441
 Кортасар, Хулио (Julio Cortázar) 350, 354, 365
 Костић, Лаза 311, 360
 Кострешевић, Олга 115
 Краков, Станислав 125, 130, 133, 135, 139, 158
 Крамер, Зибиле (Sibylle Cramer) 194, 198
 Кристал, Дејвид (David Crystal) 540
 Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 72, 81, 346
 Крстић, Љильана 485
 Крстић, Предраг 215
 Кручоних, Алексеј (Алексей Елисеевич Кручёных) 142
 Ксуелин, Су (Su Xuelin) 290
 Ксун, Лу (Lu Xun) 291, 298
 Кујунџић, Милан Абердар 415
 Кукатас, Чандран (Chandran Kukathas) 202, 215
 Кустурица, Емир 525–543
 Куци, Џон Максвел (John Maxwell Coetzee) 251, 252, 256, 445–486
 Кучолета, Доналд (Donald Cuccioletta) 34, 39

 Ладик, Каталин 175
 Лазаревић, Бранко 433, 440
 Лазаревић, Лаза 12, 397
 Лазаревић, Станислава 485
 Лазић, Радмила 12, 520
 Лајбниц, Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibniz) 434
 Лајтнер, Андреас (Andreas Leitner) 182–188, 198
 Лакан, Жак (Jacques Lacan) 11, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 257, 516
 Лакаријер, Жак (Jacques Lacarrière) 386, 390
 Лаку-Лабарт, Филип (Philippe Lacoue-Labarthe) 246, 257
 Ландман, Залција (Salcia Landmann) 192, 198
 Ластов, Видо 138, 176
 Лауер, Рајнхард (Reinhard Lauer) 194, 198
 Леви, Јиржи (Jiří Levý) 346
 Леви, Примо (Primo Levi) 244
 Ленон, Џон (John Lennon) 335
 Лекић Трбојевић, Анита 45, 57, 81
 Ле Клезиво, Жан-Мари Гистав (Jean-Marie Gustave Le Clézio) 463, 465, 484
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 190, 193
 Лефевр, Андре (André Lefevre) 539, 540

 Ливада, Раша 319
 Линг, Динг (Ding Ling) 289–299
 Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 9, 18, 24, 52, 81
 Липовецки, Жил (Gilles Lipovetsky) 303, 315
 Лич, Винсент Б. (Vincent B. Leitch) 257
 Лопес, Алфред (Alfred Lopez) 331, 343
 Лоренс, Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 262, 286
 Лотман, Јуриј (Yuri Mikhailovich Lotman/ Юрий Михайлович Лотман) 306, 308, 310, 313, 315
 Лотреамон (Comte de Lautréamont/ Isidore-Lucien Ducasse) 139
 Луис, Ч. С. (C. S. Lewis) 383, 390
 Лукач, Ђерђ (Georg Lukacs) 291, 298
 Лукић, Света 81
 Луковић, Стеван 415, 416, 420, 441
 Луначарски, Анатолиј (Анатолий Васильевич Луначарский) 141

 Магрит, Рене (René Magritte) 251, 352, 512, 524
 Мајаковски, Владимир (Vladimir Mayakovsky/ Владимир Владимирович Маяковский) 128, 129, 244
 Мајорга, Хуан (Juan Mayorga) 358
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 18, 446
 Малиновски, Бронислав (Bronisław Kasper Malinowski) 29
 Маљевић, Казимир (Kazimir Severinovich Malevich/ Казимир Северинович Малевич) 129, 156
 Мамардашвили, Мераб (Merab Mamardashvili) 15, 20, 21, 26
 Манојловић, Тодор 133, 135, 139, 158
 Марањао, Тулио (Tulio Maranhao) 281, 286
 Марзек, Роберт (Robert Marzec) 343
 Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 125–135, 141, 143, 162, 166
 Маришки Гађански, Ксенија 382
 Маркес, Габријел Гарсија (Gabriel García Márquez) 331
 Марковић, Даница 415, 416, 422–425, 439, 440, 441
 Маркс, Карл (Karl Marx) 17
 Маројевић, Игор 207, 215
 Мартинес, Томас Елој (Tomás Eloy Martínez) 351
 Мاستиловић, Ранко 215
 Масуми, Брајан (Brian Massumi) 81, 285
 Матавуљ, Симо 12, 397
 Матејка, Ладислав (Ladislav Matejka) 258
 Матијашевић, Радован 314
 Матијесен, Френсис Ото (Francis Otto Matthiessen) 263, 271, 286

- Матић, Душан 158
 Маковић, Љиљана 115
 Махон, Мајкл (Michael Mahon) 24, 26
 Медак, Томислав 315
 Мекабин, Фредерик (Frederick McCubbin) 16
 Мекгрегор, Гејл (Gaile McGregor) 280, 287
 Меквиллијамс, Џон П. (John P. McWilliams Jr.) 273, 287
 Мелчић, Дуња 194, 195, 196, 197, 199
 Мерешковски, Дмитриј (Dmitry Merezhkovsky/ Дмитриј Сергеевич Мережковский) 219, 220, 224–227, 229
 Мец, Кристијан (Christian Metz) 512, 513
 Мечанин, Радмила 214
 Мешоник, Анри (Henri Meschonnic) 346
 Мештровић, Иван 156, 161
 Микац, Маријан 175
 Милер, Хенри (Henry Miller) 244
 Милинковић, Антун Туна 138, 154, 162, 176
 Миличић, Сибе 157, 158
 Милнер, Ендрју (Andrew Milner) 118, 124
 Милтон, Џон (John Milton) 327
 Милутиновић, Зоран 206, 215, 356, 367
 Мињоло, Волтер (Walter Mignolo) 29, 30, 39, 360, 361, 367
 Миок, Оливера 215
 Митриновић, Димитрије 139, 356
 Митровић, Милорад Ј. 415
 Мицић, Љубомир 137–178
 Мичел, Артур (Arthur Mitchell) 523
 Мичурин, Иван (Ivan Vladimirovich Michurin/ Иван Владимирович Мичурин) 499
 Молијер (Molière/ Jean-Baptiste Poquelin) 161
 Монтескје, Шарл-Луј де Секонда (Charles-Louis de Secondat Montesquieu) 460
 Мопасан, Ги де (Guy de Maupassant) 297
 Мор, Томас (Thomas Moore) 324
 Морисон, Тони (Toni Morrison) 333
 Мурс, Д. Џ. (D. J. Moores) 265, 283, 287

 Набоков, Владимир (Vladimir Nabokov/ Владимир Владимирович Набоков) 229, 488
 Најда, Јуџин А. (Eugene A. Nida) 540
 Нанси, Жан-Лик (Jean-Luc Nancy) 246, 257, 303, 307, 315
 Наумов, Владимир (Vladimir Pavlovich Naumov) 499, 503
 Нафиси, Азар (Azar Nafisi) 358, 359, 367
 Негри, Антонио (Antonio Negri) 337, 343
 Недић, Љубомир 417, 440
 Недић, Марко 120, 124
 Ненин, Миљивој 429, 439
 Николс, Бил (Bill Nichols) 524
 Нелс, Вилијам (William Nelles) 81
 Нирсте, Лесли (Lieslie Nierste) 331, 343

 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 24, 25, 26, 69, 81, 255, 257, 267, 363, 426
 Новаковић, Мирјана 11, 317, 322, 324, 325, 326, 327, 328
 Норд, Кристијен (Christiane Nord) 531, 540
 Нушић, Бранислав 402

 Његош, Петар II Петровић 12, 395, 446, 448, 465
 Њиши, Армандо (Armando Gnisci) 202, 215
 Њумарк, Пол (Paul Newmark) 531, 540

 Обрадовић, Доситеј 398
 Обрадовић, Славољуб 427, 428, 440
 Окопенко, Андреас (Andreas Okopenko) 181, 199
 Олах, Кристијан 408
 Онетти, Хуан Карлос (Juan Carlos Onetti) 349
 Опенхајмер, Паул (Paul Oppenheimer) 69, 81
 Орлић, Милан 12, 13, 520
 Ортега и Гасет, Хосе (José Ortega y Gasset) 353
 Ортис, Фернандо (Fernando Ortiz) 28, 29, 30, 39, 347, 362, 363, 367
 Остин, Џон Л. (John L. Austin) 80, 252, 253, 256

 Павезе, Чезаре (Cesare Pavese) 308, 309
 Павић, Милорад 12, 74, 179–199, 204, 403, 408–411, 445–486
 Павловић, Иванка 114
 Пазолини, Пјер Паоло (Pier Paolo Pasolini) 507, 521, 524
 Пајмен, Ејврил (Avril Pyman) 224, 225, 226, 227, 228, 229
 Палавестра, Предраг 100, 101, 111, 113, 114, 115, 400, 412, 416, 417, 429, 430, 434, 440, 457, 485
 Палацески, Алдо (Aldo Palazzeschi) 126, 134
 Панић Суреп, Милорад 426, 440
 Пандуровић, Сима 139, 415, 416, 422
 Папенхајм, Берга (Bertha Papenheim) 323
 Париповић, Неша 175
 Пастернак, Борис (Boris Pasternak/ Борис Леонидович Патернак) 488
 Паул, Вернер (Werner Paul) 199
 Паунд, Луис (Louise Pound) 268, 287
 Пекић, Борислав 48, 74, 206, 215, 446
 Перкинс Гилман, Шарлот (Charlotte Perkins Gilman) 322
 Петерсон, Андерс (Anders Pettersson) 28, 39
 Петковић, Владислав Дис 139
 Петковић, Никола 333, 343
 Петковић, Новица 81, 118
 Петковић, Радослав 201, 202, 205–207, 215, 216, 317, 319, 320, 321, 328
 Петров, Александар 176

- Петров, Михајло С. 138, 152, 154, 157, 162, 163, 171, 174, 176
- Петровић, Александар 473, 480, 481, 484, 485
- Петровић, Бошко 416, 417, 440
- Петровић, Игор 485
- Петровић, Лена 448, 449, 456, 459, 460, 461, 464, 472, 485
- Петровић, Милорад М. Сељанчица 415, 416, 421
- Петровић, Мирјана 485
- Петровић, Растко 139, 158
- Пеџет, Ендру (Andrew Padgett) 115
- Пијановић, Петар 85, 86, 115
- Пикабија, Френсис (Francis Picabia) 140, 143
- Пиља, Рикардо (Ricardo Piglia) 350
- Пингмеј, Ши (Shi Pingmei) 290
- Пирс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Pierce) 9, 22, 23, 26
- Платон 204, 384, 458
- Платонов, Андреј (Andrei Platonov/ Андрей Платонович Климентов) 488
- По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 295, 298
- Пођи, Кристина (Christine Poggi) 134
- Пољански, Бранко Ве 137–141, 152, 165, 171–176
- Поморска, Кристина (Krystyna Pomorska) 258
- Попа, Васко 446
- Поповић, Богдан 422
- Попович, Антон (Anton Popović) 346
- Портер, Кетрин (Catherine Porter) 82
- Прамполини, Енрико (Enrico Prampolini) 127
- Праг, Мери Луиз (Mary Louise Pratt) 29, 30, 39
- Прего, Омар (Omar Prego) 350, 367
- Присли, Елвис (Elvis Presley) 335
- Продановић, Милета 11, 201, 207–208, 210, 215, 216
- Пруст, Марсел (Marcel Proust) 212, 278
- Пуле, Жорж (Georges Poulet) 256, 257
- Пушкин, Александар (Alexander Pushkin/ Александр Сергеевич Пушкин) 16, 227, 382, 487
- Радосављевић, Иван 214
- Радуловић, Јован 426, 440
- Рајан, Мајкл (Michael Ryan) 118, 124, 232, 241
- Рајан, Мери-Лаура (Marie-Laure Ryan) 45, 81
- Рајић, Велимир 415, 416, 420–422, 439
- Ракић, Милан 415, 416, 417, 422
- Ракуша, Илма (Ilma Rakusa) 192, 199
- Рама, Анхел (Ángel Rama) 362, 363, 367
- Рамирес, Серхио (Sergio Ramirez) 350
- Ратковић, Ристо 137, 138, 174
- Реј, Ман (Man Ray/ Emmanuel Radnitzky) 140
- Рејлтон, Стивен (Stephen Railton) 281, 287
- Рејни, Лоренс (Lawrence Rainey) 134
- Ремарк, Ерих Марија (Erich Maria Remarque) 164
- Ренинг, Хане Холден (Hanne Holden Rønning) 29, 39
- Рибмон-Десењ, Жорж (Georges Ribemont-Dessaignes) 142, 143
- Ривкин, Џули (Julie Rivkin) 118, 124, 232, 241
- Рид, Мајкл Д. (Michael D. Reed) 271, 287
- Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 249, 257
- Римон-Кенан, Шломит (Shlomith Rimmon-Kenan) 44, 55, 81
- Ристић, Марко 131, 135, 176, 178
- Ниурикова, Маргарита (Margarita Riurikova) 488, 503
- Рихтер, Ханс (Hans Richter) 138, 174
- Робертс, Том (Tom Roberts) 16
- Робинсон, Даглас (Douglas Robinson) 346
- Роден, Огист (François-Auguste-René Rodin) 156
- Родченко, Александар (Александр Михайлович Родченко) 156, 166
- Розенбаум, С. (S. Rosenbaum) 282, 287
- Рокмор, Том (Tom Rockmore) 220, 229
- Ропар-Виљемије, Мери-Клер (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier) 512, 513, 515, 516, 517, 524
- Рос, Кристин (Kristin Ross) 264, 287
- Росић, Татјана 354, 355, 367
- Ротшилд, Томас (Thomas Rothschild) 193, 199
- Ружди, Салман (Salman Rushdie) 11, 329–344
- Румлер, Фриц (Fritz Rumler) 192, 194, 199
- Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 517
- Саид, Едвард (Edward Said) 11, 28, 39, 203, 215, 306, 315, 330, 339, 341
- Самоковлија, Исак 399
- Сантос, Џенифер (Jenifer Santos) 343
- Сапир, Едвард (Edward Sapir) 118
- Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 243, 257
- Седих, Марија (Maria Sedikh) 488, 503
- Секулић, Исидора 47
- Селимовић, Меша 356, 446
- Семприни, Андреа (Andrea Semprini) 202, 215, 332, 343
- Серл, Џон (John Searl) 82
- Серто, Мишел де (Michel de Certeau) 366
- Сефћовић, Сара (Sara Sefchovich) 526, 540
- Симић, Чарлс (Charles Simic) 356
- Сингер, Нац 138, 176
- Сиоран, Емил М. (Emil M. Cioran) 104, 479
- Скерлић, Јован 422, 426, 440
- Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 212, 213, 215
- Смит, Бернард (Bernard Smith) 69, 82
- Смит, Стивен Б. (Steven B. Smith) 277, 278, 287

- Смок, Ен (Ann Smock) 256
 Соклић, Милан 215
 Соқрат 306
 Солжењицин, Александар Исајевић (Александр Исаевич Солженицын) 448
 Соменци, Мино (Mino Somenzi) 127
 Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 82, 266
 Спејт, Ален (Allen Speight) 250, 258
 Спербер, Ден (Dan Sperber) 534, 540
 Спивак, Гајатри Чакраворти (Gayatri Chakravorty Spivak) 11, 203, 215, 256, 523
 Спиноза, Барух де (Baruch de Spinoza) 434
 Срезојевић, Душан 415, 416, 426, 427, 429–433, 439, 441
 Сремац, Стеван 403
 Сремец, Драган 138, 162, 163, 176
 Стакић, Јелена 315, 485
 Станковић, Борисав 403
 Старчевић, Драгана 368
 Стефан Дечански 394
 Стефан Немања 393, 394
 Стефан Првовенчани 393, 394
 Стефановић, Светислав 139, 415
 Стефановић Венцловић, Гаврил 418
 Стивенс, Сара (Sarah E. Stevens) 290, 294, 298
 Стивенс, Скот (Scott Stephens) 258
 Стојановић Зоровавељ, Владан 138
 Стојановић, Југана 315
 Стрејчи, Џејмс (James Strachey) 257, 286, 523
 Суботић, Ирина 149, 177
- Тајге, Карел (Karel Teige) 161, 166
 Тарковски, Андреј (Андреј Арсеньевич Тарковский) 359, 365
 Тартаља, Иво 50, 57, 61, 73, 74, 82
 Тасинари, Ламберто (Lamberto Tassinari) 34
 Тасић, Владимир 213
 Татлин, Владимир (Владимир Евграфович Татлин) 148, 154–157, 160, 165, 166, 177
 Тејлор, Ричард (Richard Taylor) 523
 Тејлор, Чарлс (Charles Taylor) 349, 368
 Тешић, Гојко 82, 176
 Тифин, Хелен (Helen Tiffin) 333, 343
 Тјутчев, Фјодор (Fyodor Tyutchev/ Фёдор Иванович Тютчев) 10, 219–229
 Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) 82
 Тодорова, Марија (Maria Todorova) 203, 215, 346, 368
 Тодоровић, Миролуб 174
 Токин, Бошко 125, 130, 131, 135, 138, 139, 141, 150, 152, 154, 155, 158, 171, 176
 Толстој, Лав Николајевић (Lev Nikolayevich Tolstoy/ Лев Николаевич Толстой) 50, 58, 245, 259, 260, 268, 487, 500
- Томас, Брук (Brook Thomas) 206, 215
 Томазели, Силвана (Sylvana Tomaselli) 257
 Томашевић, Небојша 536, 537, 540
 Томашевски, Борис (Boris Tomashevsky/ Борис Викторович Томашевский) 244, 245, 258
 Томлинсон, Хју (Hugh Tomlinson) 523
 Томпсон, Е. П. (E. P. Thompson) 118
 Тургењев, Иван (Ivan Sergeyevich Turgenev/ Иван Сергеевич Тургенев) 487
 Тури, Гидеон (Gideon Toury) 346, 541
 Тусвалднер, Антон (Anton Thuswaldner) 193, 199
 Тутњевић, Станиша 403, 412
- Ћирић, Саша 211, 215
 Ћоровић, Владимир 196, 199
 Ћоровић, Светозар 403
 Ћосић, Бора 174
 Ћурчин, Милан 416, 417, 425
 Ћурчић, Мирослав 458, 486
- Угричић, Сретен 11, 317, 320, 321, 328
 Улицка, Људмила (Lyudmila Ulitskaya/ Людмила Евгеньевна Улицкая) 12, 487–504
 Ускоковић, Милутин 47
- Фабер, Роланд (Roland Faber) 378, 379
 Фајт, Конрад (Conrad Veidt) 166
 Фанон, Франц (Frantz Fanon) 336, 343
 Фелини, Федерико (Federico Fellini) 360
 Фенг, Липинг (Liping Feng) 298
 Фери, Лик (Luc Ferry) 310, 315
 Фетерли, Џудит (Judith Fetterley) 324
 Филип, Екхарт (Eckhard Philipp) 150, 178
 Фини, Брајан (Brian Finney) 51, 80
 Флакер, Александар 146, 161, 162, 178
 Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 50
 Флоровски, Георги Василевич (Georges Vasilievich Florovsky/ Георгий Васильевич Флоровский) 383
 Фобион, Џејмс Д. (James D. Faubion) 26
 Фолсом, Ед (Ed Folsom) 262, 279, 280, 284, 286
 Форестер, Џон (John Forrester) 257
 Фосколо, Уго (Ugo Foscolo) 312, 315
 Франк, Џејсон (Jason Frank) 274, 286
 Фрезе, Катрин (Katrin Freese) 531, 539
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 243, 251, 257, 271, 286, 313, 323, 324, 488, 508, 513, 523
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 9, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 212, 254, 256, 263, 264, 274, 282, 286, 289, 295, 296, 298, 338, 352
 Фулер, Стив (Steve Fuller) 355, 366
- Хагуд, Тејлор (Taylor Hagoood) 278, 286
 Хант, Питер (Peter Hunt) 233, 236, 241

- Хантингтон, Семјуел Филип (Samuel Phillips Huntington) 85, 87, 90, 93, 102, 115
Ханфман, Евгенија (Eugenia Hanfmann) 524
Харт, Тим (Tim Harte) 128, 134
Харавеј, Дона (Donna Haraway) 239, 240, 241
Хард, Мајкл (Michael Hardt) 337, 343
Хас, Лоренс (Lawrence Hass) 262, 286
Хаусман, Раул (Raoul Hausmann) 138, 140, 149, 154, 157, 166
Хаџи-Андонов, Панче 479, 486
Хаџић, Зорица 424, 429, 439, 440
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 11, 46, 48, 205, 219, 220–229, 231, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 246, 247, 248, 250, 252–258, 264, 277, 278, 279, 281, 286, 287, 298
Хегел, Ричард (Richard E. Hegel) 298
Хелер-Роазен, Данијел (Daniel Heller-Roazen) 314
Хелф, Сиси (Sissy Helff) 28, 39, 40
Хемингвеј, Ернест (Ernest Hemingway) 164
Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 30, 89, 90, 92–95, 102, 115
Херман, Дејвид (David Herman) 44, 58, 81, 198
Хедџ, Фредерик Хенри (Frederic Henry Hedge) 278, 286
Хил, Лесли (Leslie Hill) 246, 257
Хилзенбенк, Рихард (Richard Huelsenbeck) 140, 149, 154, 157
Хилис-Милер, Џозеф (Joseph Hillis-Miller) 306, 307, 315
Хит, Стивен (Stephen Heath) 80, 523
Хобсбаум, Ерик (Eric Hobsbawm) 303, 315
Хогарт, Ричард (Richard Hoggart) 118
Хол, Родни (Rodney Hall) 16
Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 118, 124
Холингдејл, Р. Џ. (R. J. Hollingdale) 257
Холквист, Мајкл (Michael Holquist) 269, 284, 285
Хоупс, Дејвид Брендан (David Brendan Hopes) 271, 272, 286
Хумболт, Вилхелм фон (Wilhelm von Humboldt) 364
Хонегер, Артур (Arthur Honegger) 160
Хупер, Џејмс (James Hooper) 26
Хусерл, Едмунд (Edmund Gustav Albrecht Husserl) 225, 253, 254
Цара, Тристан (Tristan Tzara) 138, 140, 142, 143, 150, 152, 162, 174
Цидилко, Весна 194, 197, 199
Црњански, Милош 10, 74, 117–124, 131, 134, 139, 148, 155, 158, 164, 213, 430, 446, 447, 448, 480
Чаплин, Чарли (Charles Spencer Chaplin) 166, 167, 171
Черник, Артуш (Artus Cernik) 160
Чомски, Ноам (Noam Chomsky) 353
Чука, Золтан 138
Царел, Рендал (Randall Jarrell) 265, 286
Џаџић, Петар 76, 80
Џилберт, Кевин (Kevin Gilbert) 471
Џејмс, Хенри (Henry James) 295
Џејмсон, Фредерик (Frederic Jameson) 19, 298, 517, 540
Џенер, В. Ф. Џ. (W. F. J. Jenner) 290, 298
Џојс, Џејмс (James Joyce) 47, 188, 208, 308, 354
Џонстон, Џорџ (George Johnstone) 16
Шагал, Марк (Marc Zakharovich Chagall) 155, 156
Шалго, Јудита 11, 317, 322–324, 328
Шамић, Мидхат 59, 64, 82
Шантић, Алекса 415, 441
Швитерс, Курт (Kurt Schwitters) 140, 148–150, 156, 157, 169, 174, 175
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 161
Шелдон, Ричард (Richard Sheldon) 257
Шелинг, Фридрих (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) 219
Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 160
Шеридан, Ален (Alan Sheridan) 257
Ших, Ху (Hu Shih) 291, 298
Шкловски, Виктор (Victor Shklovsky/ Виктор Борисович Шкловский) 245, 247, 257, 258
Шлајермахер, Фридрих (Friedrich Schleiermacher) 364
Шлезингер, Славко 138, 162, 163, 176
Шмид, Волф (Wolf Schmid) 509, 524
Шоволтер, Илејн (Elaine Showalter) 324
Шоп, Иван 401, 402, 412
Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler) 15, 382
Шпицер, Лео (Leo Spitzer) 349
Шроер, Силвија (Silvia Schroer) 375
Штајгер, Емил (Emil Staiger) 309, 315
Штаудахер, Корнелија (Cornelia Staudacher) 194, 195, 199
Штрбац, Лорна 332, 343
Шулце-Енглер, Френк (Frank Schulze-Engler) 27, 28, 29, 31, 33, 39, 40
Шумановић, Сава 158

ТРАНСКУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА СЛАВИСТИЧКИХ СТУДИЈА
И КОМПАРАТИВНА КЊИЖЕВНОСТ

Уредници

Слободанка Владив-Гловер
Милена Илишевић
Игор Перишић

Издавач

Институт за књижевност и уметност, Београд
www.ikum.org.rs

За издавача

Весна Матовић

Коректура

Лекторско-коректорско одељење „Службеног гласника“

Илустрација на корици

Александар Прибићевић

Тираж

300

Припрема и штампа

ЈП „Службени гласник“

ISBN 978-86-7095-215-7

CIP - Каталогизација у публикацији
- Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)
316.722(082)

ТРАНСКУЛТУРНА димензија славистичких
студија и компаративна књижевност /
уредници Слободанка Владив-Гловер,
Милена Илишевић, Игор Перишић. - Београд
: Институт за књижевност и уметност, 2014
(Београд : Службени гласник). - 554 стр. ; 24
cm. - (Годишњак 27 / [Институт за књижевност
и уметност]. Серија Ц, Теоријска истраживања ;
књ 17)

Радови на срп. и енгл. језику. - Стр. 9-13:
Предговор / уредници. - Библиографија уз сваки
рад. - Резимеи на енгл. или срп. језику. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-215-7

а) Компаративна књижевност - Зборници
б) Мултикултуралност - Зборници
COBISS.SR-ID 211652108