АСПЕКТИ ВРЕМЕНА У КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

Уредник зборника
Др ЛИДИЈА ДЕЛИЋ

Рецензенти
Др ВЕСНА МАТОВИЋ
Др ТИХОМИР БРАЈОВИЋ

АСПЕКТИ ВРЕМЕНА У КЊИЖЕВНОСТИ

Зборник радова

Уредник
Др Лидија Делић

Институт за књижевност и уметност
Београд
2012

У трошковима штампања ове књиге учествовало је Министарство просвете и науке Републике Србије. Књига се објављује у оквиру научног пројекта „Српска књижевност у европском културном простору” Института за књижевност и уметност у Београду.

САДРЖАЈ

Зборник у времену и о времену 9

I

Sandra ŠĆEPANOVIĆ
Neke predstave o vremenu u ranoj grčkoj književnosti 15

Радивој РАДИЋ
Мисао о времену у „Посланичком слову" Теодора Метохита. 33

Јован ЉУШТАНОВИЋ
Књижевност за децу и детињство као време иницијације 47

Желимир ВУКАШИНОВИЋ
Вријеме, живљење и poiesis. О смислу приповиједања и човјековом пјесничком становању 65

Ивана АНТОНИЋ
Синтаксичко-семантичка формализација релативног времена у језику Меше Селимовића . . 81

Марија ИЛИЋ
Временска оријентација и идеологија: пример наративног идентитета Срба из Мађарске 117

II

Миодраг ЛОМА
Рајско време и историјско невреме. Схватање времена у *Библији* 137

Јован ПОПОВ
Метафоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности. 163

Зорица БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ
Тумачења Шекспира из перспективе презентизма. Однос времена настанка и времена рецепције књижевног дела као херменеутички проблем. 181

Тања ПОПОВИЋ
Спољашња и унутрашња хронологија текста у *Евгенију Оњегину* А. С. Пушкина 201

Бојан ЈОВИЋ
„Временски Арго" – неколико запажања о увођењу времеплова као мотива и теме у научној фантастици и (фантастичној) науци . . .223

Jelena NOVAKOVIĆ
Tematizacija vremena u nadrealizmu. 241

Лидија ДЕЛИЋ
И време, и простор, и Ман. Вишеслојни хронотоп у *Чаробном брегу*. 261

Milan ĆIRKOVIĆ
Vreme u senci: strategije atemporalnosti kod Lavkrafta i Gedela 307

Наташа АНЂЕЛКОВИЋ
Време карневала у *Александријском квартету* Лоренса Дарела. 323

Тијана ТРОПИН
Време као агенс фантастичног у приповеткама Хулија Кортасара 351

Zorica ĐERGOVIĆ JOKSIMOVIĆ
Utopija u vremenu, vreme u utopiji 367

Dejan OGNJANOVIĆ
Pogubno dejstvo vremena u „Masci crvene smrti" E. A. Poa i u *Vidovitosti* Stivena Kinga 383

Mirjana ĆORKOVIĆ
Raslojavanje vremena u savremenoj rumunskoj književnosti u Vojvodini. 395

Дејан АЈДАЧИЋ
Уплетена времена у алтернативној историји Јацека Дукаја. 419

Марија ШАРОВИЋ
Источно време у западном свету:
Чапајев и Празнина Виктора Пељевина. 429

Andrej MIRČEV
Raslojene temporalosti.
Prema arheologiji postdramskog vremena 453

III

Бојан ЂОРЂЕВИЋ
Ко господари временом у драми?
Темпоралност у пролозима *Дунда Мароја* 473

Горана РАИЧЕВИЋ
Време у поезији српске модерне (1901–1914) 483

Бојана СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ,
Кристина СТЕВАНОВИЋ
Типови симултанизма у српској
експресионистичкој прози 497

Мина ЂУРИЋ
Павићевско-урошевићевска тетралогија
– освојена целовитост 515

Јован ДЕЛИЋ
Вријеме, лице, лик и личност.
Маргиналије уз прозу Д. Киша и М. Данојлића . .545

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ
Време као судбина писца – *Временски дарови*
Зорана Живковића 563

ЗБОРНИК У ВРЕМЕНУ И О ВРЕМЕНУ

Позивно писмо упућено потенцијалним сарадницима зборника који би се бавио различитим концептима времена у књижевности и фолклору одаслато је почетком 2010, с молбом да се теме пријаве до краја марта, а радови у електронском облику предају до новембра исте године. Наслов зборника, како је иницијално замишљен, био је преузет из књиге др Милоша Арсенијевића *Време и времена* (Београд 2003), у којој се аутор, с позиције математичара и филозофа, темељито и провокативно бавио питањима структуре, типологије, онтолошког статуса, метрике, смера и тока времена. Како наведена питања нису од значаја само за филозофију, математику и физику, већ, у великој мери, и за књижевне и друге хуманистичке студије, уредница овог зборника сматрала је да би отварање широког поља интердисциплинарног истраживања водило драгоценој интерференцији различитих научних области на пољу тумачења, што би дало знатан допринос изучавању уметности речи – усмене и писане.

У међувремену, дошло је до неколико битних померања:

– рокови за предају радова и штампање зборника вишеструко су прекорачени, углавном из формалних разлога;

– због могућих преклапања у електронском претраживању одустало се и од атрактивног и маштовитог наслова *Време и времена*;

– најзад, формат едиције пројекта „Упоредна истраживања српске књижевности (у европском контексту)" (рук. др Бојан Јовић), за коју је зборник иницијално био планиран и у оквиру које се (мада под нешто измењеним називом пројекта) сада реализује, није могао да обухвати (пре)широко конципирану замисао, због чега су радови из области фолклора издвојени у засебну целину и она ће

бити штампана у другој едицији („Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду", рук. др Бошко Сувајџић).

Толико о зборнику У ВРЕМЕНУ.

О зборнику О ВРЕМЕНУ.

Од почетка усменог и писаног стварања доживљај и поимање времена – које је, попут простора, подложно различитим типовима накнадне семантизације – имали су специфичну значењску и симболичку прегнантност. Особено виђење и структурирање времена у различитим епохама, жанровима и областима књижевности, као и пољима која су с књижевношћу била у најтешњем додиру (филозофија, историографија) имало је, отуда, најдубље поетичке импликације. С обзиром на комплексност датог феномена, на тесну повезаност његовог представљања у књижевности с филозофским и научним теоријама, али и на укорењеност писане културе у језик, који сопственим средствима посредује темпоралност – шире и целовитије сагледавање времена у књижевности подразумевало је различите методолошке позиције. Чињеница да „у многим случајевима граматички облик времена служи као средство за изражавање временске приповедне позиције" и да се „глаголски облици не тичу […] непосредно само лингвистике, него и поетике" (Uspenski 1979: 102–102) наметнула је специфично језичка, лингвистичка и антрополингвистичка пропитивања времена у књижевности, а изузетно драгоценим показали су се и аналитички углови историчара и филозофа због увођења тим областима својствених интерпретативних метода и специфичне терминолошке апаратуре. Радови у којима је време посматрано из дисциплина компатибилних књижевним студијама, као и они који су време сагледавали из макроперспективе – као културну, а не искључиво књижевну категорију, то јест, као другостепени, прагматички конструкт унутар ширег, обредног (иницијацијског) контекста – сачињавају први део зборника.

Друга два дела – од којих први обједињује радове фокусиране на „светску" књижевност, а други оне усмерене на проучавање српске литературе – посвећена су специфично књижевним изучавањима, било да је реч о анализи конкретних књижевних остварења, било да

је реч о представљању одређених књижевних теорија и концепција (прагматизам). Унутар њих дотакнута су бројна питања од суштинског поетичког значаја.

Како је духовито приметио Едвард Морган Форестер, у роману је „обавеза према времену […] императивна" и „нема таквог романа који би могао да буде написан а да је не испоштује":

„Док у свакодневном животу та обавеза не мора неминовно да буде испоштована: не знамо, а искуство неких мистика наговештава, у ствари, да та обавеза не мора да буде испоштована и да грешимо кад претпостављамо да после понедељка долази уторак, а после смрти распадање. Увек је вама или мени могућно у свакодневном животу да порекнемо да време постоји и да се у складу с тим порицањем и понашамо, чак и ако постанемо несхватљиви за наше сугрђане, и ако нас сместе у оно што су прозвали лудницом. Али романсијеру никада није могућно да порекне време у ткиву свога романа: он се мора држати, ма како овлашно, нити своје приче, он мора додиривати бескрајну пантљичару (…)" (Форестер 2002: 28–29).

Овом „императивном" везаношћу приповедних жанрова за „бескрајну пантљичару" дâ се објаснити чињеница да је највећи број радова у зборнику фокусиран на прозу и различите аспекте времена у њој: на тематизацију времена; присуство различитих временских планова у тексту; однос између „објективног" и „психолошког" времена; питања хронологије и симултаности; хронотопа и принципа здруживања компонената простора и времена; циклизацију/митизацију времена и однос митског и историјског времена. Сасвим очекивано, један број радова бавио се остварењима из области фантастике и поигравањем временом које постулати датог жанра дозвољавају (модели времена; путовање и комуникација кроз време и хиперпростор; рефлекси теорије релативитета у приповедању; временски парадокси итд.). Разматрани су, међутим, и удвајање временских планова и усложњавање временских перспектива у драмском приказивању, као и доживљај времена у лирској поезији.

Иницијална амбиција била је да се у овом зборнику начини пресек кроз епохе, жанрове и националне књижевности и у томе се у доброј мери успело. Обухваћени су, како се већ на основу садржаја може видети, и лирски, и приповедни, и драмски текстови, од антике до данас (ту хронологију прати и редослед радова у сваком од поглавља, у мери у којој је то било могуће, с обзиром на чињеницу да су неки огледи компаративно постављени), а покривен је и велики културни, језички и географски простор (античка и византијска литература, филозофија и историографија, *Библија*, француска, енглеска, ирска, руска, немачка, америчка и хиспаноамеричка, пољска, румунска, српска књижевност). Уредници остаје да жали због тога што су из овако конципиране целине изостали текстови који би се бавили средњовековним књижевним поетикама и остварењима (за које су студије А. С. Лихачова давале крајње инспиративне смернице). То ће, међутим, остати област коју ће покрити неки други зборник који се буде бавио проблемом времена или неким сродним поетичким феноменом.

Захваљујем др Мирјани Детелић и др Биљани Сикимић на помоћи, саветима и сугестијама – тако драгоценим када је о пословима овог обима и ове врсте реч – и свим сарадницима на доброј вољи и стрпљењу. Посебну захвалност – и извињење – дугујем др Марији Клеут, др Љубинку Раденковићу, др Снежани Самарџији, др Бранку Златковићу, мр Драгољубу Перићу и др Смиљани Ђорђевић, чији ће прилози бити штампани у оквиру зборника о концептима времена у фолклору.

Лидија Делић

Uspenski, Boris A. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.

Форестер, Едвард Морган (2002). *Аспекти романа*. Нови Сад: Orpheus.

I

Sandra Ž. ŠĆEPANOVIĆ
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
sscepano@f.bg.ac.rs

NEKE PREDSTAVE O VREMENU U RANOJ GRČKOJ KNJIŽEVNOSTI

Apstrakt: Ovaj rad donosi pregled nekih od najuobičajenijih i najupečatljivijih predstava o vremenu u delima rane grčke književnosti, a zasniva se na upotrebi termina χρόνος (*khrónos*), opšteg naziva za vreme u antičkom grčkom. U radu se razmatraju predstave o vremenu kao donosiocu istine i izvršiocu pravde, mitsko-filozofska učenja o Vremenu kao prvobitnom božanstvu, ranofilozofske ideje o vremenu kao meri trajanja kosmičkih promena te pesnički iskazi o prolaznosti svega u vremenu. U ovim predstavama moguće je prepoznati kako tragove mitskog poimanja vremena tako i pravolinijsko, istorijsko shvatanje vremena.

Ključne reči: χρόνος, vreme, istina, pravda, kosmogonija, kosmički ciklus, prolaznost, mitsko vreme, istorijsko vreme

Time will say nothing but I told you so,
Time only knows the price we have to pay;
If I could tell you I would let you know.
W. H. Auden, *If I could tell you*

Zaokupljenost vremenom i njegovim različitim manifestacijama prepoznatljiva je u antičkoj grčkoj književnosti još od najranijeg sačuvanog dela, *Ilijade*, i Ahilovog suočavanja sa izborom između kratkog ali herojskog života, sa jedne strane, i dugotrajne egzistencije bez prilike i potrebe za herojskim podvigom i sticanjem trajne slave, sa druge. Pred sličnim izborom nalazi se i glavni junak u *Odiseji*, kada mu se – posle dugotrajnog i nesrećama praćenog lutanja na povratku iz Trojanskog rata – pruži prilika da kao besmrtnik ostane na Kalipsinom ostrvu, umesto da se vrati na Itaku i tamo skonča kao smrtnik (ε 206–10). Oba heroja biraju smrt-

nu sudbinu. Pitanje smrtnosti spada u centralne preokupacije homerskih epova, a njegov najdramatičniji izraz nalazi se u jedanaestom pevanju *Odiseje*, u priči o Odisejevom silasku u podzemlje. Snalažljivi junak tamo nailazi na beslovesne duše svojih prethodnika i savremenika (u kojima se razum budi pošto kušaju žrtvene krvi), između ostalih i samog Ahila, čije reči otkrivaju svu beznadežnost i prazninu posmrtnog trajanja (λ 486dd.).[1] Odisej uviđa da nema ničeg privlačnog u smrti. To što se oba heroja uprkos svemu odlučuju za život smrtnika čini homerske epove svojevrsnim odama ljudskom životu. Svaki na svoj način ovi spevovi govore o lepotama, izazovima i ograničenjima ljudske egzistencije, a pre svega o veličanstvenosti i tragičnosti herojske sudbine. Nju između ostalog odlikuje i svest epskih junaka o sopstvenoj prolaznosti, što je tek jedan od izraza elementarnog ljudskog doživljaja vremena:[2] Ahil ističe da zna da će doći *taj dan*, tokom čijeg će jutra, podneva ili večeri njegov život biti okončan u borbi (up. Hom. Φ 111–13; vidi i T 421), a Odisej i njegova družina takođe naslućuju svoju smrt (up. Hom. κ 174d). Sofokle je kasnije ovaj duboko ljudski osećaj verbalizovao kroz poređenje sa neprolaznom božanskom egzistencijom (*OC* 608d.):

> θεοῖσι γῆρας οὐδὲ κατθανεῖν ποτε,
> τὰ δ᾽ ἄλλα συγκεῖ πάνθ᾽ ὁ παγκρατὴς χρόνος.
>
> (Samo za bogove starosti nema kao ni smrti
> Sve druge stvari zastire svemoćno vreme.)

Međutim, u homerskim epovima nema sličnih *iskaza* o vremenu; ni autor/i ni junaci ne govore nam kako ga doživljavaju i zamišljaju. U ovom tekstu izdvojićemo neke karakteristične predstave o vremenu u ranoj grčkoj književnosti, počev od njihovih najranijih zabeleženih pojava.

---

[1] Up. i kasnije kod Euripida, *Alc*. 381: οὐδέν ἐσθ᾽ ὁ κατθανών „mrtav čovek je ništa".

[2] U govoru i ponašanju epskih junaka, kao i u sadržaju samih dela, moguće je prepoznati takozvane elementarne doživljaje vremena, koji predstavljaju osnovne aspekte ljudske percepcije vremena. Među njima su percepcija (i) trajanja; (ii) neistovremenosti; (iii) redosleda; (iv) sadašnjosti i prošlosti; (v) promene, uključujući i protok vremena (v. Pöppel 1978).

Apelativ kojim se *vreme* obeležava u ranoj grčkoj književnosti je *khrónos* (χρόνος). Ovaj termin, baš kao i nazivi za vreme u modernim jezicima, označava već u ranoj grčkoj književnosti više različitih pojmova, pa i savremena međunarodna upotreba ove grčke reči u tehničkoj terminologiji ili u našem svakodnevnom govoru otkriva njenu polisematsku vrednost.[3] U homerskom jeziku, međutim, ova reč ima vrlo ograničenu upotrebu: javlja se isključivo u jednoličnim priloškim izrazima da označi (uglavnom dugo ili, ređe, kratko) *trajanje* određenih stanja i situacija, retko delatnosti. Međutim, već u najranijim sačuvanim delima grčke lirike nailazimo na χρόνος u funkciji subjekta, a njegov semantički sadržaj proširuje se u odnosu na epski, jer pored „trajanja" uključuje i pojam „toka vremena" u kojem se događaji nižu jedan za drugim.

Vreme otkriva istinu i donosi pravdu

Za razliku od epskih adverbijalnih izraza sa χρόνος, koji govore *koliko dugo* određena situacija traje (ili je trajala), u jednom od fragmenata Solonovog pesništva (VI v. pre Hr.) χρόνος označava period vremena na čijem će kraju biti otkrivena istina. Štaviše, ovom „kratkom vremenskom intervalu" pripisuje se aktivna uloga (Sol. fr. 10):

> δείξει δὴ μανίην μὴν ἐμὴν *βαιὸς χρόνος* ἀστοῖς,
> δείξει ἀληθείης ἐς μέσον ἐρχομένης.
>
> (*Kratak period vremena* otkriće građanima da li sam lud,
> Kada istina izađe na videlo, to će pokazati.)

Ovaj fragment predstavlja Solonov odgovor na Pizistratovu optužbu da je lud, nakon što je naoružan upao u atin-

[3] Tako se za element *hrono-* u reči *hronologija* može reći da se odnosi na vreme shvaćeno kao *neprekinuto trajanje* u kojem se događaji nižu jedan za drugim (*hronologija* se bavi njihovim redosledom u tom nizu), dok *-hron* u pridevu *sinhron* ukazuje na vreme kao *ograničeno trajanje*, odnosno temporalni okvir nekog događaja ili procesa (*sinhrono* je sve ono što zauzima isti vremenski okvir, dok *sinhronizovanje* izvorno podrazumeva vremensko usaglašavanje). Najzad, u reči *anahronizam* element *-hron-* označava *period vremena*, *epohu*, odnosno određeno istorijsko doba (*anahrono* je ono što je nekarakteristično za epohu u kojoj se javlja).

sku skupštinu i glasno protestovao protiv tiranina. Upotreba termina χρόνος u ovom kontekstu nagoveštava shvatanje vremena kao neprekinutog toka u kojem se odvija sled događaja, a motiv *vremena koje otkriva istinu* (odnosno istine koja vremenom izlazi na videlo) pojavljuje se u grčkoj književnosti često i nakon ovoga,[4] ponekad u vrlo slikovitom obliku, kao što je to slučaj sa Euripidovim (?) opisom vremena kao „brbljivca koji će sve ispričati" (fr. 112, 1).[5] Sa ovom predstavom povezana je i ona o *vremenu kao izvršiocu pravde*, čiji najraniji sačuvani izraz nalazimo takođe kod Solona. I ova predstava nastala je modifikacijom shvatanja da pravda *vremenom* biva zadovoljena ili, kako to Solon kaže u fragmentu 4, 15d., da „Pravda posmatra ćutke sve što sada se zbiva i što je ranije bilo,/a vremenom stiže zacelo da bi naplatila kaznu".[6] Predstavljanje apstraktnih pojmova u vidu (personifikovanih) aktivnih sila srazmerno je česta pojava u ranoj grčkoj književnosti, posebno ukoliko se osećao uticaj tih apstraktnih fenomena na ljudske živote.[7] Tako Solon, u čuvenoj elegiji u kojoj brani agrarne mere koje je kao državnik sproveo, pominje „sud vremena" i poziva sâmu zemlju (odnosno boginju Zemlju)[8] da tamo posvedoči u njegovu korist (fr. 36, 3–7):

[4] Up. Thgn. 967: τούτων δ' ἐκφαίνει πάντως χρόνος ἦθος ἑκάστου, B. 13, 204: ἁ τ' ἀλάθεια φιλεῖ νικᾶν, Pi. *O*. 10, 53dd.: ὅ τ' ἐξελέγχων μόνος/ ἀλάθειαν ἐτήτυμον/χρόνος, S. fr. 954 (Radt): πάντ' ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς <τὸ> φῶς ἄγει, E. fr. 441 (Nauck): χρόνος διέρπων πάντ' ἀληθεύειν φιλεῖ.

[5] Tekst fragmenta je iskvaren. Prenosi ga Stobaj (1. 8, 20) i pripisuje Euripidu, ali moguće je i da se radi o fragmentu komedije (v. Collard, Cropp 2008: 30).

[6] ἥ (sc. δίκη) σιγῶσα σύνοιδε τὰ γιγνόμενα πρό τ' ἐόντα,/τῶι δὲ χρόνωι πάντως ἦλθ' ἀποτεισομένη. Ovaj gnomski iskaz objedinjuje prošlost, sadašnjost i budućnost kao područje delovanja božanske Pravde. Slične poetske formule javljaju se već u ranoj epskoj poeziji (Hom. A 70) i izražavaju univerzalnost kao spoj prošlosti, (sadašnjosti) i budućnosti, često u odnosu na božansko delovanje i proročko znanje, i predstavljaju deo zajedničkog indoevropskog nasleđa (West 2007: 103d.).

[7] West 1978: 33: „In Hesiod's time it was not understood what abstractions are–no more was it in Plato's. They must be something; they are invisible, imperishable, and have great influence over human affairs; they must be gods." Uticaj vremena na ljudsku egzistenciju prepoznaje se pre svega u procesu starenja kao i u ljudskoj prolaznosti, što su česte teme ranog grčkog pesništva.

[8] Pesnik očigledno bira boginju Zemlju za svedoka u skladu sa konkretnim agrarnim problemom koji je rešio (Masaracchia 1958: 350).

συμμαρτυροίη ταῦτ᾽ ἂν *ἐν δίκηι χρόνου*[9]
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων
ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε
ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῆι πεπηγότας,
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρη.

(Pozivam za svedoka *na sudu vremena*
Moćnu majku olimpskih bogova,
Crnu Zemlju, sa koje sam uklonio graničnike
Što su je pritiskali; bila je robinja, sad je slobodna.)

Zamisao o vremenskom sudu odraz je verovanja da se u toku vremena, kao na kakvom neprestanom suđenju, ranije ili kasnije otkriva istina o svemu i tako zadovoljava pravda. I ovaj motiv javlja se i kod kasnijih autora u najrazličitijim formama: Eshil pominje kako je pravda vremenom sustigla Prijamovu porodicu (*Ch*. 953); Sofokle govori o vremenu koje sve uvek vidi i čuje (*OC* 1454, fr. 301, 1–2), te tako sve otkriva i u svemu presuđuje,[10] dok Euripid pravdu naziva „detetom vremena".[11]

Vreme kao iskonsko božanstvo

U približno isto vreme kada Solon stvara u Atini, na ostrvu Sirosu u južnom Egeju Ferekid piše najstarije prozno delo mitsko-filozofskog sadržaja na grčkom jeziku.[12] Od njega je sačuvano samo nekoliko kratkih fragmenata u kasnijoj literaturi, među kojima i sâm početak spisa u kojem se kaže (D.L. 1. 119 = DK7 B1):

Ζὰς μὲν καὶ Χρόνος ἦσαν ἀεὶ καὶ Χθονίη· Χθονίηι δὲ ὄνομα ἐγένετο Γῆ, ἐπειδὴ αὐτῆι Ζὰς γῆν γέρας διδοῖ.

Naučnici u izboru boginje takođe vide i Solonovu posvećenost rodnoj Atici i potrebama tamošnjeg agrarnog društva (v. npr. Linforth 1919: 185d.).

[9] Vest (West 1992: 161) na ovom mestu ima Χρόνου čime sugeriše da je vreme u datom kontekstu personifikovano.

[10] V. *OT*, 1213: ὁ πάνθ᾽ ὁρῶν χρόνος ... δικάζει. Up. id. 614: χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν μόνος.

[11] Fr. 222, 1 (Nauck): τήν τοι δίκην λέγουσι παῖδ᾽ εἶναι χρόνου.

[12] V. *Suda*, s.v. Φερεκύδης, Apul. *Flor.*15, Isid. *Etym.*1. 38. 2. Za ovu „titulu" Ferekid se nadmeće sa Anaksimandrom iz Mileta, kojeg Temistije naziva najstarijim grčkim proznim autorom (Themist., *Or*. 26 p. 317c).

(*Zas i Hronos uvek su postojali, kao i Htonija.* Htoniji se ime promenilo u Gea kada joj je Zas dao zemlju na poklon.)

Ovaj fragment predstavlja najraniji sačuvani pomen vremena kao božanstva, i to kao člana prvobitnog božanskog trojstva: Zas je verovatno varijanta Zevsovog imena, a Htonija je, kako saznajemo, prethodnica boginje Zemlje.[13] Pojava boga Vremena na samom početku Ferekidove kosmologije zbunila je neke savremene naučnike (pre svega zbog toga što se radi o apstraktnom pojmu),[14] te su predložili alternativno čitanje imena Κρόνος, oslanjajući se na svedočanstva dva antička izvora.[15] Međutim, iako navode da se u božanskoj trijadi nalazi Χρόνος, i ti autori objašnjavaju da se radi o bogu vremena.[16] Damaskijev izveštaj o Ferekidovom učenju donosi detalje o ulozi ovog božanstva u stvaranju sveta (*De principiis*, 124b = DK7 A8):

Φερεκύδης δὲ ὁ Σύριος Ζάντα μὲν εἶναι ἀεὶ καὶ Χρόνον καὶ Χθονίαν τὰς τρεῖς πρώτας ἀρχάς... τὸν δὲ *Χρόνον ποιῆσαι ἐκ τοῦ γόνου ἑαυτοῦ* πῦρ καὶ πνεῦμα καὶ ὕδωρ ... ἐξ ὧν ἐν πέντε μυχοῖς διηιρημένων πολλὴν ἄλλην γενεὰν συστῆναι θεῶν, τὴν πεντέμυχον καλουμένην, ταὐτὸν δὲ ἴσως εἰπεῖν, πεντέκοσμον.

(Ferekid sa Sirosa [kaže] da je Zas uvek postojao, kao i Hronos i Htonija, tri prvobitna božanstva... *Hronos je iz sopstvenog semena načinio* vatru, vazduh i vodu (...), od kojih je – raspoređenih u pet udubljenja – stvorio brojnu drugu generaciju bogova, koja se naziva pokoljenjem pet udubljenja, to jest pet svetova.)

---

[13] Ferekid je, po svemu sudeći, imao sklonost ka neobičnim imenima, što potvrđuje i njegovo korišćenje imena Ῥῆ umesto Ῥέα (DK7 B9, Schibli F62) i Ὠγηνός umesto Ὠκεανός (DK7 B2, Schibli F68 i 69).

[14] Wilamowitz-Moellendorff 1937 : 165: „Urgot Zeit im 6. Jahrhundert ... undenkbar". Vidi i Zeller 1869: 103, n. 4.

[15] Probus, *In Vergilii Bucolica* 6. 31 (= DK7 A9) i Hermias, *Irrisio gentilium philosophorum*, 12 (= DK7 A9).

[16] Schibli 1990 : 136, n. 3: „When Probus and Hermias (F65–6), apparently referring to the beginning of Pherekydes' book, list Kronos as one of the Pherekydes' 3 original deities, the mistake must be presumed to lie in their source, for otherwise their interpretation of Kronos as Time (e.g. Κρόνον δὲ τὸν Χρόνον in Hermias) would be redundant."

Iako Ferekidov neobični iskaz na prvi pogled zbunjuje svojim kombinovanjem kosmogonije i teogonije (zbog čega ovaj i važi za „mitskog filozofa"),[17] jasno je da on Vremenu pripisuje ulogu nestvorenog tvorca fizičkih elemenata. Ovakav status vremena može se objasniti zdravorazumskim rezonovanjem da sve što nastaje mora nastati u vremenu, te tako vreme mora prethoditi svakoj kreaciji, a da samo nije stvoreno.[18] Slična shvatanja javljaju se i drugde u grčkom svetu u ovo ili nešto kasnije vreme, pa se možda može govoriti i o nekakvom spekulativnom trendu. Pojam kosmogonijskog vremena javlja se i izvan grčkih teritorija, na istoku, u približno isto vreme, što ukazuje i na moguće šire uticaje.

Ferekidov savremenik, filozof prirode Anaksimandar, jezikom lišenim mitskih elemenata saopštava sličnu zamisao ([Plu.] *Strom*. 2 = DK12 A10):

φησὶ δὲ *ἐκ τοῦ ἀιδίου γόνιμον* θερμοῦ τε καὶ ψυχροῦ κατὰ τὴν γένεσιν τοῦδε τοῦ κόσμου ἀποκριθῆναι...

(Kaže da se prilikom stvaranja ovog sveta *iz večnog odvojio zametak* toplog i hladnog...)

Iako ne govori o *vremenu* kao tvorcu, Anaksimandar kaže da je svet nastao kada se iz *večnog* – τὸ ἀίδιον predstavlja temporalnu manifestaciju njegovog materijalnog principa, *apeirona*, iz kojeg sve nastaje i u koji sve propada (up. Simp. *in Ph*. 24, 13 = DK12 A9)[19] – odvojio „zametak" (ili seme)[20] iz kojeg su nastali suprotni elementi. Očigledna je podudarnost između Ferekidovog i Anaksimandrovog učenja u pogledu biološkog objašnjenja nastanka sveta iz semena, odnosno zametka, kao i ukazivanja na to da je sve poteklo iz večnosti (ἀεί/τὸ ἀίδιον).

---

[17] Aristotel (*Metaph*. 1091^{b}6) objašnjava da Ferekidovo učenje nije u potpunosti „mitsko".

[18] Vidi Kirk, Raven, Schofield 1983: 56: „'Time'... might naturally be felt, without any deep abstract reflexion, to have been unborn."

[19] Apeiron je još i prostorno neograničen i materijalno neodređen. Sva ova značenja sadržana su već u samom terminu ἄπειρον (detaljnije u Šćepanović 1999).

[20] Kirk (Kirk, Raven, Schofield 1983: 132) objašnjava da je γόνιμος omiljeni peripatetički termin, u čijoj se upotrebi obično primećuje „biološka" nijansa značenja. Umesto γόνιμον Anaksimandar je mogao upotrebiti nazive za seme, σπέρμα, ili γόνος, kao Ferekid.

Analogija između dva učenja možda bi se mogla i proširiti tako da uključi i čuveni (autentični) Anaksimandrov fragment u kojem se javlja i sâm termin χρόνος (Simp. *in Ph*. 24, 18 = DK12 B1). U njemu se kaže da suprotni elementi[21] „plaćaju jedni drugima kaznu i nadoknadu za nepravdu po redosledu vremena" (διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν). Bez namere da ulazimo u detaljnu interpretaciju fragmenta, možemo primetiti da je vreme ovde shvaćeno kao regulator razmene suprotnosti, verovatno dana i noći, toplih i hladnih godišnjih doba, koja se odigrava u pravilnim vremenskim razmacima. Dozvolićemo sebi da u poređenju odemo i korak dalje i usvojimo tumačenje po kojem Ferekidovo „raspoređivanje" vatre, vazduha i vode u „udubljenja" predstavlja mitski izraz uvođenja neke vrste temporalnog re(dosle)da među novostvorene fizičke elemente.[22] U tom slučaju, kod Ferekida (?) i Anaksimandra nalazimo prve naznake distinkcije između večne prirode vremena pre stvaranja sveta i njegove sekvencijalne prirode u pojavnom svetu.[23] Sličnu ideju možemo prepoznati i u V veku kod Pitagorejca Filolaja,[24] a Platon u *Timaju* (37D-38E) eksplicitno razlikuje nepromenjivu večnost idealnog bića (αἰών) od stvorenog kosmičkog vremena (χρόνος) merivog na osnovu kretanja nebeskih tela.

Na ovom mestu valja još pomenuti i *orfičke teogonije*, kosmološka učenja izražena u vidu genealogija i pripisana orfičkoj sekti, a nastala u različita vremena koja je teško sa sigurnošću utvrditi. U nekima od ovih teogonija *Nestareće Vreme* (Χρόνος ἀγήραος) pominje se kao generativno božanstvo koje stvara „kosmičko jaje" iz kojeg se dalje rađaju mnoga druga božanstva. Način na koji je ova kosmološka priča prezentovana – u Hijeronimovoj teogoniji Nestareće Vreme predstavljeno je u obliku troglave zmije – ukazuje na

[21] Kirk, Raven, Schofield 1983: 117dd.

[22] Gigon 1945: 30 tumači Ferekidov pojam vremena kao zajedničku podlogu dana i noći.

[23] V. Schibli 1990: 29 (o Vremenu kod Ferekida): „Chronos has existed forever (ἀεί), but then steps out of eternity, so to speak, to create. With the creation of the cosmic nooks, involving a notion of sequential ordering, the time-principle becomes actual, measured time..."

[24] Aristotel pominje odgovarajuće „pitagorejsko" učenje (Stob. *Anth*. 1. 18, 1) a Hafman ga uverljivo dovodi u vezu sa Filolajem (Huffman 1993).

istočnjačke uticaje koji se, opet, ne mogu pouzdano datovati, ali ima pokazatelja da se mogu smestiti u arhajsko doba.[25] Povrh ovoga, u indijskoj mitologiji javlja se božanstvo vremena *Kāla*, koje stvara iz sopstvenog semena, a u iranskoj se bog *Zurvān akarana* („Beskonačno Vreme") ujedinjuje sa samim sobom da bi stvarao; najzad, u jednoj feničkoj kosmologiji *Oulōmos,* bog „Davnog Vremena", samooplođujućim činom stvara božanskog zanatliju *Chousōrosa*[26]. Naučnici su pokazali da se ove kosmologije u kojima vreme ima ulogu tvorca mogu datovati u razdoblje od kasnog šestog do kraja četvrtog veka pre Hr. Teško je pretpostaviti da su one nastale nezavisno jedna od druge, a mogu se dovesti u vezu i sa sličnim učenjima u grčkom svetu. Vest primećuje da epitet boga vremena u pomenutim mitskim kosmogonijama, „beskonačan, nestareći", pokazuje da se radi o „višoj, natkosmičkoj vrsti vremena" (West 1983), kakvo, kao što smo pokazali, po svoj prilici prepoznaju (i razlikuju od kosmičkog) i Anaksimandar i Ferekid. Anaksimandar, naime, opisuje svoj beskonačni materijalni princip, *apeiron*, kao „večan i nestareći" (Hipp. *Ref*. 1. 6, 1 = DK12 B2: ταύτην [sc. φύσιν τινὰ τοῦ ἀπείρου] ἀίδιον εἶναι καὶ ἀγήρω) a ovaj par epiteta smatra se autentičnim (up. Hom. ε 218).

Za razliku od koncepta nestarećeg vremena, nešto kasnije kod tragičara nailazimo na motiv vremena *koje stari* što se, dakako, odnosi na protok kosmičkog vremena, čije manifestacije i efekte ljudi percipiraju. Tako, na primer, Sofokle (fr. 62, 1 Radt) kaže da „nijedna laž ne dostiže vremensku starost" (što odgovara našem „u laži su kratke noge"), a Eshil da „vreme koje stari uči svemu" (A. *PV*, 981) i „pročišćava sve što stari sa njim" (A. *Eum*. 286).[27]

Na osnovu prethodne analize možemo zaključiti da se u grčkom svetu u VI veku pre Hr. javljaju raznolike i različito

[25] Gatri (Guthrie 1952), na primer, smešta orijentalizujuću predstavu boga Vremena iz Hijeronimove teogonije u rani arhajski period, kada se i u grčkoj umetnosti javljaju slična čudovišna bića. Kirk, sa druge strane (Kirk, Raven, Schofield 1983: 22, n. 1), negira da su ovakve „extravagances of imagination" mogle naići na plodno tle u grčkom svetu pre helenističkog perioda.

[26] V. West 1971: 28–36; takođe West 1994.

[27] S. fr. 62, 1 (Radt): ἀλλ' οὐδὲν ἕρπει ψεῦδος εἰς γῆρας χρόνου, A. *PV*, 981: ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος, A. *Eum*. 286: χρόνος καθαίρει πάντα γηράσκων ὁμοῦ.

motivisane predstave o vremenu. S jedne strane, vreme figurira kao kosmička sila, čije efekte ljudi prepoznaju u sferi svojih života. Možemo reći da je ovaj pojam vremena zasnovan na ljudskom iskustvu i ideji toka vremena u kojem se događaji odvijaju i nižu jedan za drugim. S druge strane, mitsko-filozofske spekulacije stavljaju u prvi plan pojam vremena kao preteče svega stvorenog i najavljuju razlikovanje večnosti koja prethodi stvaranju sveta od vremena pojavnog sveta koje se odlikuje ustaljenim i pravilnim ritmom. Kada govore o *svetskom vremenu*, rana grčka poezija i filozofija različito mu pristupaju, prva iz perspektive ljudskog iskustva u kojem je naglašen osećaj neizvesnosti u odnosu na ono što vreme nosi, a druga sa logičkog stanovišta, u kojem preovlađuje koncept mere kao neophodnog uslova održivosti sveta. Tako se, na primer, i u jednoj i u drugoj vrsti književnosti pojavljuje koncept „plaćanja kazne" (τὸ δίκην διδόναι) *u vremenu*: u poeziji se ova ideja obično javlja u kontekstu otkrivanja istine i zadovoljavanja pravde, do čega dolazi vremenom (χρόνῳ), ali se ne zna i ne može znati u kom tačno roku (A. *Ant*. 303; E. *El*. 952; E. *HF* 740); u filozofiji, međutim, tačnije u Anaksimandrovoj kosmologiji, suprotni elementi plaćaju jedni drugima kaznu za nepravdu (odnosno prevlast) po tačno utvrđenom vremenskom redosledu (κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν), koji se mora poštovati da ne bi došlo do propasti sveta.

Iako u sačuvanim fragmentima Heraklitovog učenja nema pomena χρόνος-a, prema doksografskim izveštajima ovaj filozof je verovao u neku vrstu kosmičke promene koja se odvija u određenom vremenskom periodu (Simpl. *in Ph*. 23, 33 iz Theophr. *Phys. Opin*. fr. 1, D. 475):

ποεῖ (sc. Ἡράκλειτος) δὲ καὶ τάξιν τινὰ καὶ χρόνον ὡρισμένον τῆς τοῦ κόσμου μεταβολῆς κατά τινα εἱμαρμένην ἀνάγκην.

(Heraklit uvodi red i određeno vreme [trajanja] kosmičke promene u saglasnosti sa dodeljenom nužnošću.)[28]

Ovaj precizno utvrđeni i nuždom nametnuti vremenski period možda predstavlja takozvanu Veliku Godinu, kon-

[28] V. West 1971: 137, n. 1: „εἱμαρμένη ἀνάγκη, 'apportioned compulsion', is an unlikely concept; Usener proposed to delete ἀνάγκην."

cept koji neki doksografi pripisuju Heraklitu (Aet. 2. 32, 3; Censorin. 18, 10 = DK22 A13) i za koji veruju da obuhvata razdoblje u kojem se Sunce, Mesec i planete vraćaju na svoje prvobitne pozicije. Regulatorsku ulogu vremena prepoznajemo i u Empedoklovom učenju, po kojem se smena alternativne prevlasti svake od kosmičkih sila, Ljubavi i Mržnje, nad četiri osnovna kosmička elementa,[29] odvija u tačno utvrđenim vremenskim razmacima (D31 B30):[30]

> αὐτὰρ ἐπεὶ μέγα Νεῖκος ἐνὶ μελέεσσιν ἐθρέφθη
> ἐς τιμάς τ' ἀνόρουσε *τελειομένοιο χρόνοιο*,
> ὅς σφιν ἀμοιβαῖος πλατέος παρ' ἐλήλαται ὅρκου...
>
> (Al' kad je moćna Mržnja u udovima narasla
> I preuzela svoje počasti *pošto je isteklo vreme*,
> Što im je širokom zakletvom na razmenu dato...)

Vreme „stvara" i „razara"

Mitsko-filozofske ideje nalazile su, dakako, svoj put i do nefilozofske literature, a mogle su se odraziti i na opšte intelektualne trendove. Istovremeno, konceptualni sadržaj pojma „(tok) vremena" stalno se obogaćivao, tako da je ponekad nemoguće razaznati izvornu motivaciju neke pesničke predstave o vremenu u V v. pre Hr. Pindar, na primer, u drugoj olimpijskoj odi naziva vreme „ocem svega" (*O*. 2, 15–18):

> ... τῶν δὲ πεπραγμένων
> ἐν δίκαι τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἄν
> *Χρόνος ὁ πάντων πατὴρ*
> δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·
>
> (Kad je nešto urađeno,
> Bilo s pravdom ili bez nje,

[29] V. DK31 B17, naročito stihove 15–20. Četiri elementa u Empedoklovoj kosmologiji su vatra, voda, zemlja i vazduh (πῦρ, ὕδωρ, γαῖα, ἠέρ), koji se pod uticajem kosmičkih sila, Ljubavi i Mržnje (Φιλότης, Νεῖκος), spajaju u jedno i razdvajaju u mnoštvo.

[30] Zahvaljujući sholijama uz Aristotelova dela koja sadrži *Codex Laurentianus Graecus* 87, 7, Primavezi je uspeo da rekonstruiše da su ovi periodi alternativne prevlasti Ljubavi i Mržnje trajali po 10 000 godina (v. Primavesi 2006).

Čak ni *Vreme, otac svega*,
Ukinuti to ne može.)

Ova predstava o vremenu kao „ocu svega" izraz je shvatanja da sve nastaje i ostvaruje se u vremenu. Pindar zamišlja vreme u stalnom napredovanju (up. *O*. 10, 55: χρόνος ... ἰὼν πόρσω) bez povratka i mogućnosti poništenja onoga što je već učinjeno, bilo pravedno ili nepravedno. S druge strane, Pindar naziva vreme i „najboljim spasiteljem pravednih ljudi" (fr. 159: ἀνδρῶν δικαίων *χρόνος σωτὴρ ἄριστος*), što po svemu sudeći znači da deli ideju svojih prethodnika da pravda vremenom biva zadovoljena. Međutim, obe ove Pindarove ideje, o vremenu kao ocu i kao spasitelju, mogu se tumačiti i kao izraz uticaja orfičkih ili nekih drugih mitskih (a posebno eshatoloških) učenja na stvaralaštvo ovog autora.[31] Povrh svega, Pindar pripisuje Vremenu kao božanstvu primat nad ostalim bogovima (fr. 33: ἄνα<κτα> τὸν πάντων ὑπερ-/βάλλοντα Χρόνον μακάρων „gospodar Vreme nadmašuje sve blažene [bogove]").

Uticaj mitsko-filozofskih spekulacija može se, po svoj prilici, prepoznati i u Kritijinoj (Euripidovoj?) predstavi „neumornog vremena koje samo sebe rađa" (TrGF 1. 43 F3 = fr. 594 Nauck), i to tako što se stalno puni neprestano pritičućim tokom:[32]

ἀκάμας τε χρόνος περὶ τ᾽ ἀενάῳ
ῥεύματι πλήρης φοιτᾷ τίκτων
αὐτὸς ἑαυτόν...

(*Neumorno vreme* punim tokom
Teče neprestano rađajući samo
Sebe...)[33]

[31] V. naročito Leeuwen 1964: 72–75 i 79f. U drugoj olimpijskoj odi (stihovi 56–77) Pindar iznosi i eshatološko učenje u kojem pročišćenje u (tačno određenom) vremenu igra presudnu ulogu (otuda pojam vremena kao spasitelja?). Ova eshatologija pokazuje dosta sličnosti sa Empedoklovom (v. DK31 B115).

[32] Prvi izvor pripisuje fragment Kritiji, a drugi Euripidu. U skorije vreme Egli (Egli 2003: 49–53) ukazuje da više svedočanstava govori u prilog Euripidovog autorstva. Vidi, međutim, Sansone 2008: 301.

[33] Ovaj se fragment po pravilu dovodi u vezu – i smešta u istu horsku partiju izgubljene tragedije „Piritoj" – kao i onaj u kojem se hor obraća neimenovanom božanstvu opisanom kao „samorođeno" (αὐτοφυής, fr. 593 Nauck = 43 F4 TrGF).

Zamisao o samooplođujućem vremenu podseća na gorenavedenu orfičku kosmogoniju, kao i na Ferekidovo primordijalno generativno Vreme. Pored toga, slika vremenskog toka koji sam sebe neprekidno obnavlja podsetila je neke autore na učenje o Velikoj Godini, odnosno cikličnom obnavljanju vremena, koje se u kasnijim antičkim izvorima pripisuje Heraklitu, a ciklične predstave vremena sreću se i kod Pitagorejaca („Pitagora", po jednom izveštaju, „zamišlja vreme kao kuglu")[34] i Empedokla (koji kosmička dešavanja smešta u „vreme koje kruži").[35]

Grčka književnost petog veka obiluje različitim predstavama o vremenu i bogatim semantičkim sadržajem termina χρόνος i ostavlja utisak vitalnog doživljaja vremena sa kojim su autori (i akteri) klasične književnosti u stalnoj i živoj racionalnoj, emocionalnoj i kreativnoj interakciji. U Euripidovom fragmentu 303 u jednom iskazu o vremenu prepoznajemo nekoliko do sada pomenutih ideja, budući da je ono tu opisano kao nestvoreno te kao izvršilac pravde koji otkriva istinu (vv. 3–5):

> .... *ὁ γὰρ οὐδενὸς ἐκφὺς*
> *χρόνος* δικαίους ἐπάγων κανόνας
> δείκνυσιν ἀνθρώπων κακότητας ἐμοί.[36]
>
> (Jer *vreme što rođeno nije*
> Uvodi pravedne norme
> Nevaljalost ljudsku otkrivajuć' meni.)

Pored ovoga, u konceptualnom skupu objedinjenom nazivom „vreme" pojavljuju se i novi sadržaji: kao opšta oznaka trajanja, vreme obuhvata sve ograničene temporalne periode, te ga tako Euripid naziva „ocem dánā" (E. *Supp*. 787),[37] a Sofokle kaže da „neizmerno vreme na svom putu rađa bez-

[34] V. Aet. 1. 21, 1: Πυθαγόρας τὴν σφαῖραν τοῦ περιέχοντος (sc. χρόνον). Ovo shvatanje ne može se tačno datovati, budući da Pitagora nije ništa napisao.

[35] Περιπλομένοιο χρόνοιο (DK31 B17, 29 i B110, 8).

[36] Stob. *Anth*. 2. 15, 5 κακότητας ἐμοί Stob., κακότητας Theoph., κακότητας ἀεί coni. Iacobs, κακότητας αἰεί Wecklein, κακότητ' ἄσημον Reisig, κακότητας ὅμως West.

[37] Χρόνος παλαιὸς πατὴρ ... ἁμερᾶν.

brojne dane i noći" (S. *OC* 617d.);[38] Euripid i (ljudski) život zove detetom vremena (E. *Heracl*. 900).[39]

Ali vreme nema samo generativnu i konstruktivnu ulogu, već se pominje i kao destruktivna sila, o čemu najranije svedočanstvo nalazimo kod pesnika Simonida (V vek), koji ga predstavlja kao silu koja sve savlađuje i nagriza. Tako u čuvenoj pohvali palima kod Termopila ovaj pesnik kaže (PMG 531 = F 261 Poltera):

> ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρὼς
> οὔθ' ὁ *πανδαμάτωρ* ἀμαυρώσει *χρόνος*.
>
> (Njihov je pokrov takav da ga ni plesan
> ni *vreme što sve savlađuje* nagristi neće.)

Ova i slične predstave pojavljuju se u više navrata kod samog Simonida (fr. eleg. 88, gde se Vremenu pripisuju „oštri zubi" kojima „sve nagriza",[40] a verovatno i u rekonstruisanom fr. eleg 20, 15[41]) te kod njegovog sestrića Bakhilida (B. 13, 205d.; fr. 20A, 18d.), kao i nešto kasnije u tragediji (v. gore S. *OC* 609, id. fr. 954 Radt). One su izraz utiska da se sve završava i zaboravlja vremenom i troši u vremenu, kao što Bakhilid i kaže u svom ditirambu o Tezeju (dith. 4 = 18 Maehler): πάντ' ἐν τῷ δολιχῷ χρόνῳ τελεῖται „sve se tokom dugog vremena okonča". Budući da svemu prethodi, svemu svedoči i sve nadživljava, sveprisutno i neprekidno vreme, kako čitamo kod Sofokla, „sve otkriva i iznosi na videlo" (S. fr. 918 Radt),[42] ali isto tako „sve zastire i odnosi u zaborav" (S. fr. 954 Radt).[43] Ove naoko kontradiktorne efekte vremena Sofoklov Ajant objedinjuje u jednom iskazu (S. *Aj*. 646):

> ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
> φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·

[38] μυρίας ὁ μυρίος/χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ' ἰών.

[39] E. *Heracl*. 899d.: πολλὰ γὰρ τίκτει Μοῖρα τελεσσιδώ/τειρ' Αἰών τε Χρόνου παῖς.

[40] ὅ τοι Χρόνος ὀξὺς ὀδόντας,/καὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βιαιότατα.

[41] κοὔ μιν] πανδαμά[τωρ αίρεῖ χρόνος.

[42] πάντ' ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς <τὸ> φῶς ἄγει.

[43] χρόνος δ' ἀμαυροῖ πάντα κεἰς λήθην ἄγει. Up. S. *Aj*. 714: πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει.

(Moćno i neizmerno vreme sve stvari (najpre)
Nosi na svetlost a (zatim) ih skriva u mrak.)

Neka ovaj citat o vremenu koje prethodi svemu i sve nadživljava posluži kao prigodan zaključak ovog pregleda nekih od najučestalijih i najupečatljivijih predstava o vremenu u ranoj grčkoj književnosti. Njihova brojnost i raznovrsnost – a ova analiza u tom pogledu nipošto nije iscrpna – nesumnjivo pokazuje da su Grci arhajskog i klasičnog doba bili fascinirani fenomenom vremena i njegovim intelektualnim i poetskim potencijalom.

U nekima od pomenituh ranogrčkih predstava o vremenu moguće je prepoznati tragove onoga što Elijade naziva „mitskim poimanjem vremena", koje podrazumeva periodično obnavljanje vremena, i na taj način svojevrsno poništavanje prošlosti (v. posebno gorenavedeni tragički fragment [TrGF 1. 43 F1] koji govori o vremenu koje „neprestano samo sebe rađa"). Elijade navodi raznovrsne primere običaja i verovanja kod brojnih drevnih naroda, koji ukazuju na potrebu za regeneracijom vremena, a time i obnavljanjem života.[44] Ova ideja o periodičnom obnavljanju vremena, kako pokazuje Elijade, pre svega u istorijskim civilizacijama pretpostavlja i zamisao o novom stvaranju sveta, odnosno o *reaktualizaciji kosmogonije* (Eliade 1959: 52).

Kao što je gore već pomenuto, kosmički ciklusi u kojima dolazi do potpunog obnavljanja sveta vezuju se uz imena nekih od Predsokratovaca: Anaksimandru se pripisuje učenje o bezbrojnim (sukcesivnim) svetovima, koji nastaju iz *apeirona* i u njega propadaju (Ps-Plu. *Strom*. 2);[45] uz Heraklita se vezuje učenje o Velikoj Godini, odnosno o cikličnom povratku kosmičkih elemenata u prvobitni položaj;[46] najzad,

[44] Eliade 1959: 51–62. Vidi str. 52: „For us, the essential thing is that there is everywhere a conception of the end and the beginning of a temporal period, based on the observation of biocosmic rhythms and forming part of a larger system – the system of periodic purifications (cf. purges, fasting, confession of sins, etc.) and of the periodic regeneration of life."

[45] τὸ ἄπειρον ... ἐξ οὗ δή φησι (sc. Ἀναξίμανδρος) τούς τε οὐρανοὺς ἀποκέκρισθαι καὶ καθόλου τοὺς ἅπαντας ἀπείρους ὄντας κόσμους. V. Kirk, Raven, Schofield 1983: 122d.

[46] V. gore. Neki stoički izvori Heraklitu pripisuju doktrinu o periodičnom nestanku sveta u plamenu (ἐκπύρωσις). Međutim, ovakvo tumačenje nije u skladu sa Heraklitovim fragmentima DK22 B30 i B90.

Empedokle izlaže kosmološku doktrinu po kojoj se četiri osnovna materijalna principa periodično sažimaju u jedno (pod dejstvom Ljubavi) i rasipaju u mnoštvo (pod dejstvom Mržnje).[47] Iako su neka od ovih učenja samo posredno posvedočena, a druga fragmentarno sačuvana, nema sumnje da je njihov nastanak motivisan potrebom za racionalnim objašnjenjem sveta. Ovo je vreme u kojem se filozofija postepeno odvaja od mitologije i teologije, ali elementi mitskog načina mišljenja, pa tako i mitskog doživljaja vremena, ostaju u njoj dugo prisutni i raspoznatljivi su i u nekim kasnijim filozofskim sistemima (Elijade govori o spekulativnoj filozofskoj reinterpretaciji mita o večnom povratku).[48] S druge strane, gornji primeri predstava o vremenu u ranoj grčkoj književnosti takođe pokazuju da se sve veća pažnja poklanja i „vremenu koje nagriza" i „odnosi u zaborav", odnosno pravolinijskom vremenu koje „stari" i nepovratno prolazi. U toku perioda koji razmatra ovaj članak u Grčkoj dolazi do pojave istoriografije koja beleži prošle događaje za buduće generacije, ali u ovoj ranoj fazi ni ona nije oslobođena mešanja sa mitskim kategorijama i arhetipovima, koji istorijskim događajima i ličnostima daju posebno značenje.[49]

LITERATURA

Collard, Christopher, Cropp, Martin (2008). Eds. and transl., *Euripides. Fragments [Aegeus–Meleager]*. Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library.

Egli, Franzisca (2003). *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*. Leipzig: K. G. Saur.

Eliade, Mircea (1959). *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper & Row.

Gigon, Olof (1945). *Der Ursprung der griechischen Philosophie*. Basel: Schwabe.

[47] V. gore, n. 29.

[48] Elijade (Eliade 1959: 120dd.) razmatra interpetaciju mita o cikličnom povratku kod Platona, stoika i neopitagorejaca.

[49] V. isto 37dd. Poistovećivanje istorijskih ličnosti i događaja sa mitskim modelom dovodi, po Elijadeu, do reaktualizacije mita i time do obnavljanja vremena. Ovo je, po njemu, odraz drevnog mentaliteta i mehanizma po kojem funkcioniše narodno pamćenje.

Guthrie, William K. C. (1952). *Orpheus and Greek Religion*. London: Methuen.
Huffman, Carl (1993). *Philolaus of Croton*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kirk, Geoffrey S., Raven, John E., Schofield, Malcolm (1983). *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press.
Leeuwen, Johannes van (1964). *Pindarus' tweede Olympische ode*. Assen: Van Gorcum.
Linforth, Ivan M. (1919). *Solon the Athenian* (Berkeley: University of California Press).
Masaracchia, Agostino (1958). *Solone* (Firenze: La Nuova Italia).
Pöppel, Ernst (1978). „Time Perception". U: Richard Held et al., eds. *Handbook of Sensory Physiology*, vol. 8. Perception. Berlin: Springer-Verlag.
Primavesi, Oliver (2006). „Empedokles in Florentiner Aristoteles-Scholien". *ZPE* 157. 27–40.
Sansone, David (2008). „Egli, *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*". *Gnomon*, 78/4. 301–4.
Schibli, Hermann (1990). *Pherekydes of Syros*. Oxford: Clarendon Press.
Šćepanović, Sandra (1999). „Moguća značenja *apeiron*-a kod Anaksimandra". *Theoria*, 42/3–4. 7–27.
West, Martin Litchfield (1971). *Early Greek Philosophy and the Orient*. Oxford: Clarendon Press.
West, Martin L. (1978). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press.
West, Martin L. (1983). *The Orphic Poems*. Oxford: Clarendon Press.
West, Martin L. (1992). *Iambi et elegi graeci*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
West, Martin L. (1994). „AB OVO. Orpheus, Sanchuniathon, and the Origins of the Ionian World Model". *Classical Quarterly*, 44/2. 289–304.
West, Martin L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1937). „Kronos und die Titanen". *Kleine Schriften*, vol. 2. Berlin: Weidmann. 157–173.
Zeller, Eduard (³1869). *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Etwicklung dargestellt*, vol. 1. Hildesheim: G. Olms.

Skraćenice antičkih izvora navedene su u skladu sa: Liddell, Henry G., Scott, Robert, Jones, Henry S. (1996). *Greek English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.

Sandra Šćepanović

SOME REPRESENTATIONS OF TIME IN EARLY GREEK LITERATURE

Summary

This article presents an overview of several common and striking representations of time in early Greek literature. This overview is based on the analysis of early literary usages of the general Greek term for time, χρόνος. In the article, I examine the idea of time as the bearer of truth and justice (found in early lyric poetry and fifth-century drama), mythical and mythico-philosophical doctrines of Time as a cosmogonic deity (in Pherecydes and the Orphic cosmogonies), some early Presocratic ideas about time, as well as the representation of time as forward-going, all-creating, and all-destroying power (mostly in fifth-century lyric and drama). In these various representations of time found in early Greek literature one can recognise elements of the conception which Eliade calls „mythical time" (most clearly in the Presocratic doctrines about recurring cosmic cycles) as well as the idea of linear, „historical time".

Радивој Ђ. РАДИЋ
Универзитет у Београду
Филозофски факултет
radivoj.radic@vi.sanu.ac.rs

МИСАО О ВРЕМЕНУ У „ПОСЛАНИЧКОМ СЛОВУ” ТЕОДОРА МЕТОХИТА[1]

Апстракт: У „Посланичком слову”, поверљивом извештају изашлом из пера Теодора Метохита, византијског изасланика који је у Србији у првим месецима 1299. године преговарао о склапању брака краља Милутина и принцезе Симониде, између осталог, говори се и о времену. Метохит изражава мишљење да је време у сваком послу највеће преимућство и да се не сме занемаривати и потцењивати, већ треба долично да се искористи, односно да се предузме све што је могуће. Његова мисао о времену, која је у много чему нефилозофска и небогословска, а чија се оригиналност ипак не сме апсолутизовати, на својеврстан начин је и весник нове епохе.

Кључне речи: време, Теодор Метохит, филозофија, средњи век, *kairos*, Византија, *chronos*, категорије, богословље

„Кад ме неко пита шта је време, знам; кад неко тражи да објасним (да објасним, наиме, шта је време), онда не знам.” (Augustin 2010[11]: 224). Овако је на размеђу IV и V века писао Аурелије Августин – Блажени, односно Свети Августин (354–430) – један од најбриљантнијих умова хришћанства и, како је одавно закључено, „највећи учитељ Цркве свих времена” (Успенски 2000: 152). Тим једноставним признањем, које се одлично уклапа у назив његовог аутобиографског дела „Исповести

[1] Овај рад је настао на пројекту бр. 177015 под насловом „Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од 9. до 15. века” који финансира Министарство науке Републике Србије.

(Confessiones)" и које је у научној литератури веома често цитирано, он је указао на немоћ филозофа и свих других мислилаца да одговоре на једно од најопштијих и вечитих људских питања које свако поколење себи изнова поставља.

Упркос сумњи коју је изнео и немоћи коју је признао, Свети Августин је смислено и проницљиво расправљао о времену. Штавише, одбацивши цикличност старих народа, он је утемељио нову концепцију времена (Гуревич 1994: 132 сл.; LM 1999: 509–514). Тако је паганском поимању времена супростављена јудео–хришћанска идеја о његовом линеарном карактеру (Le Gof 1997: 23; Фабијан 2001: 15). Уз то, хришћанству и јудаизму су својствене посебност концепта религијске историје, а тиме и особена култура религиозног сећања (Митерауер 2003: 27). Осим Августина, који је деловао у латинском свету Запада, за развој линеарног схватања историјског времена заслужан је и Евсевије из Цезареје, „отац" хришћанске историографије, који је припадао грчком Истоку и писао у првим деценијама IV века (Удальцова 1985: 200). Притом, међу двојицом писаца постоји и једна битна разлика. Историјска концепција Евсевија из Цезареје прожета је оптимизмом и он верује у напредак човечанства, а то веровање заснива на благотворном утицају хришћанства на људе. С друге стране, кроз историјско–филозофску концепцију коју заступа Аурелије Августин провејава песимистичко расположење, па он не верује у прогрес човечанства у земаљском животу (Удальцова 1985: 201).

У најопштијим енциклопедијама можемо да прочитамо да је време категорија коју је због сложености и вишеслојности значења тешко подвргнути под било какву дефиницију, изузимајући нека уопштена и оквирна одређења, а са *простором* спада у корените услове и облике материје. Када је у питању време као *трајање*, оно представља редослед догађаја који се доживљавају као прошлост, садашњост и будућност настајања и пролажења тих догађаја. Притом је тесно повезано с *трајањем* које се објективно одређује и мери према цикличним догађајима у природи, пре свега ротационим

кретањем планете Земље око своје осе и револуционим кретањем Земље око Сунца (Мала енциклопедија 1978[3]: 373). Време постоји само ако се у њему нешто догађа, што значи да догађаји чине време и да без њих њега нема. Једном речју, нема времена тамо где се ништа не дешава. У противном било би то неко празно, односно мртво време, време које стоји непомично (Енциклопедија православља 2002: 410).

С друге стране, премда је време у сваком случају једна од темељних одлика људског искуства, нема доказа да човек поседује нарочито чуло времена, као што, на пример, има чуло вида, слуха, додира, укуса или мириса. Притом је наш непосредни доживљај времена увек доживљај садашњег времена, а наша представа о времену произлази из размишљања о том доживљају (Витроу 1993: 15).

Када је у питању грчки језик и античко наслеђе, разликују се два термина за време: *chronos* (χρόνος) и *kairos* (καιρός). Већ их је употребљавао грчки филозоф Аристотел. По његовом мишљењу, *kairos* је време погодно за нешто, па за сваку ствар обично постоји и неко одговарајуће време (*kairos*) (Мандзаридис 2003: 14–15). Међутим, само време (*chronos*) нема неки одговарајући тренутак, па га неоплатоничари, следећи Платона, повезују са вечношћу. Тако Плотин, неоплатоничар из III столећа, истрајава на томе да нико не може познати време ако не крене од вечности јер оно јесте слика вечности (Мандзаридис 2003: 15).

Олимпиодор из Александрије, филозоф неоплатоничар који је живео у VI столећу, одређује *chronos* као интервал током којег се нешто догађа а *kairos* као период неопходан за неко деловање. *Kairos* се понекад користи као синоним за *chronos*, али се каткад њему и супротставља, тако да термин *kairos* поседује својства која су у већој мери одређена и употребљива (ODB 1991: 2085). На тај начин, с друге стране, основни термин *chronos* остаје у равни општих филозофских категорија.

Библијско схватање времена је другачије и у *Старом завету* се поистовећује са његовим садржајем (Мандзаридис 2003: 16). Имајући на уму *Библију* и шаролико

мноштво поука које *Свето писмо* подастире онима који га тумаче, Јован Дамаскин, велики црквени отац из VIII века, о времену је записао: „Векове (време) је створио Онај који постоји пре свих векова, о коме божански Давид каже: *Од века и до века ти јеси* (Псалам 90, 2). А божански апостол Павле вели: *Кроз којега је и векове створио* (Јеврејима посланица апостола Павла, 1, 2). Потребно је, дакле, знати да је израз 'век' (*еон*) вишезначан, да има мноштво значења. Веком се назива и живот сваког човека. Веком, еоном, опет се назива време од хиљаду година. Веком се назива и целокупни садашњи живот, али и будући век, онај после васкрсења, односно онај бесконачни. Веком се, затим, назива не време нити неки део времена који се мери кретањем или путањом Сунца, који се састоји од дана и ноћи, него време које се сараспростире са оним што је вечно, као некакво временско кретање и период. Јер, што је, заправо, време за оно што је под временом, то је век за оно што је вечно." (Јован Дамаскин 2006[4]: 178).

С тим у вези је и схватање Цркве да човек не влада временом зато што је оно власништво Бога (Гуревич 1994: 165; Le Gof 1997: 21). У питању је и особен средњовековни менталитет чија је одлика да од прошлости прави садашњост, а увек имајући на уму схватање према којем је потка историје вечност (Le Goff 1974: 213). Утицај хришћанске вере био је веома значајан и у области мерења времена. Премда је и даље у употреби римски јулијански календар, уводе се и неке важне новине, пре свега, седмични ритам. У сагласју са старозаветном *Књигом постања* о томе како је Бог створио свет, уведена је седмица која обухвата шест дана рада и један дан одмора (Le Gof 2010: 37).

Људи средњег века су размишљали о времену и за њих је, између осталог, оно било: „време које данонoћно тече", „време које не може да стоји", „време коме се ништа не одупире", „време које сваку ствар покреће", „време од кога нам очеви старе", „време које свему суди" (Миноа 1994: 216). *Homo medievalis* је понекад исказивао противречан, у најмању руку двојак однос према времену. На једној страни приметан је прилично

немаран однос према одређењу тачног времена, па се код неких писаца историје могу срести неодређене формулације „у оно доба", „мало касније", „не мало времена после тога" (Гуревич 1994: 127; Le Goff 1974: 212–213). С друге стране, људи средњег века су показивали велико интересовање за питања хронологије, па је било много радова о рачунању историјских периода. Многи хроничари су били меродавни стручњаци за прецизно израчунавање времена владавина царева и краљева или понтификата папа и патријараха (Гуревич 1994: 127). Тако су у историјским списима Исидора Севиљског и Беде Пречасног предмет проучавања све јединице времена, почев од часа и дана до година и ера света (Гуревич 1994: 127).

Има случајева када код средњовековних писаца жеља за хронолошком тачношћу прераста у цепидлачку прецизност. Византијски историчар из XV века Георгије Сфранцис, на пример, бележи да је василевс Јован VIII Палеолог (1425–1448) преминуо 31. октобра 6967 (= 1448) и да је живео 56 година, 10 месеци и 15 дана, а био цар 23 године, 3 месеца и 10 дана, док је за последњег византијског владара Константина XI Драгаша Палеолога (1449–1453) записао да је мученички погинуо у доби од 49 година, 3 месеца и 20 дана, а да је владао 4 године, 4 месеца и 24 дана (Sfranze 1990: 134). Оба су података, треба ли наглашавати, беспрекорно прецизни (Радић 2002: 337).

Расправљати или само размишљати о времену није била повластица филозофа и богослова. Напротив, тај феномен није остављао равнодушним ни друге људе од пера, па му, између осталих, нису одолели ни трубадури, песници из јужне Француске који су почев од краја XI, затим у XII и првој половини XIII столећа састављали стихове на провансалском језику и достигли највиши уметнички домет оновремене европске књижевности. Један од њих је и Бернар де Вентадур који је деловао крајем XII века. Рођен је у замку Вентадур у којем му је мајка била служавка. После боравка у Енглеској и лутања по јужној Француској, повукао се у манастир Делон, а у његовој писаној заоставштини нашло се шездесет песа-

ма (Антологија 1973: 170). Бернар де Вентадур помиње време у песми са карактеристичним и речитим насловом „Време ће тако вечно тећи".

„Време ће тако вечно тећи
кроз дане, месеце и лета,
и све што могу сада рећи:
душа је моја још занета.
У њој је и сад жудна сама,
јер заноси је иста Дама
што мени никад не би рада." (Антологија 1973: 65)

Наравно, однос средњовековних људи према времену није био непроменљив кроз читав миленијум колико је средњи век потрајао. Притом мислимо на већ конвенционалну периодизацију која подразумева да је средњи век обухватио раздобље од око хиљаду година, од V до XV столећа (LM, VI, 1999: 686). У позном средњем веку, као исход извесног „убрзања" живота – што је била последица техничког напретка, али и унапређења трговачких и, уопште, предузетничких послова – почео се мењати однос према времену. Средњовековни човек је најпре морао постати свестан чињенице да време не припада само Богу и да је „овоземаљска привременост, која под одређеним строго поштованим условима претходи небеској вечитости, ипак прилично неизвесна а свакако искуствено непроверљива" (Đurić 1989[2]: 366). Трговци и занатлије, као замајац економског и техничког напретка, уместо до тада владајућег „црквеног" времена утемељују једно ново, тачније мерено време, уобичајено за свакодневне световне послове – време часовника. Због тога сатови, који се све више постављају на јавна места у градовима, представљају својеврсну револуцију у историји мерења времена (Le Gof 1997: 29). У поимање времена лагано почиње да продире и известан облик меркантилистичког духа који ће касније, у некој „далекој" будућности, свој врхунац досегнути у чувеној и до крајности огољеној прагматичној девизи „време је новац".

Занимљиво је указати на неке оцене које је о времену изрекао Теодор Метохит, чувени византијски писац и државник који је живео у последњим деценијама XIII

и првим деценијама XIV века (PLP, 7, 1985: № 17982; Византијски извори 1986: 63–77; ОДБ, II, 1991: 1357–1358). Он је, нема сумње, био водећи интелектуалац византијског света у првој четвртини XIV века. Задивљен Метохитовим знањем и ерудицијом без премца, његов ученик Нићифор Григора је са луцидним смислом за претерано закључио да су се у њему нашли сједињени Хомер, Платон, Птоломеј и Плутарх (Византијски извори 1986: 75). Теодору Метохиту нису биле стране ни научне полемике, а у једној од њих он је надмашио двадесетак година старијег Нићифора Хумна (Ševčenko 1962: 3–296), такође једног од најученијих људи тога времена које се с разлогом назива „ренесанса Палеолога" (Култура Византије 1991: 595). У сваком случају, у питању је истински свезнадар, један од најобразованијих учењака које је византијска цивилизација дала на своме заласку.

У његовој огромној писаној заоставштини особено место, поготово када се ради о српској средњовековној историји, припада такозваном „Посланичком слову". Посреди је поверљив извештај који је Теодор Метохит упутио у Цариград са последњег од својих пет путовања у Србију, а у вези са преговорима византијског и српског двора око удаје принцезе Симониде Палеологине за краља Стефана Уроша II (Милутина) (1282–1321) (Јиречек 1952: 194; ИСН 1981: 445–448; Нуждин 1992: 160–163; Радић 1995: 151–161). Са разлогом се верује да је византијски полихистор, који је у овим преговорима био опуномоћени преговарач цара Андроника II Палеолога (1282–1328) (Laiou 1972: 93–101; Нуждин 1997: 96–108), „Посланичко слово" саставио у првој половини априла 1299. године када су и окончани дуги и тешки преговори (Византијски извори 1986: 75).

Овај извештај о посланству је у много чему јединствен извор, текст који је по свој прилици био упућен Нићифору Хумну, тадашњем *месазону*, то јест „првом министру" Византијског царства. Такође је реч о знаменитом византијском интелектуалцу и државнику (Verpeaux 1959: 27–201). Нићифор Хумн је истовремено био старији пријатељ и духовни саговорник, а у том тренутку, посебно је важно, царски чиновник који је био

надређен Теодору Метохиту (Византијски извори 1986: 75). Због тога и текст овог поверљивог списа излази из оквира уобичајених службених извештаја које одликују рутина у састављању, сувопарна и уходана лексика, али и помањкање било какве маштовитости и литерарне размаханости.

Нећемо погрешити уколико кажемо да пред собом имамо учено слово којим један млади интелектуалац – Теодор Метохит је у том тренутку имао тек тридесет година и налазио се на почетку бриљантне научничке и државничке каријере – покушава да импресионира старијег, афирмисаног и већ прослављеног колегу. Није на одмет указати на чињеницу да се Нићифор Хумн тада приближавао педесетој години живота и вероватно био на врхунцу умних снага. Стога на овај „разговор" треба гледати и као на својеврсно одмеравање снага, судар два интелекта, сукоб две научничке таштине и притајено острашћено духовно надметање у којем се млађи својски труди да засени старијег. Из тих разлога је спис и срочен на начин који не само да наглашава него и подразумева свесну сложеност израза, уз обиље реминисценција на библијске теме и догађаје из античке историје (Презвевтикос 1978: 89–119). Због важности овог извора за средњовековну историју југоисточних делова Балканског полуострва „Посланичко слово" је у два наврата преведено како у Србији (Посланица 1902: 27–58; Византијски извори 1986: 77–143) тако и у Бугарској (Ников 1919–1920: 54–95; Гюзелев 1994: 100–119), а један превод је начињен и у Македонији (Илиевска 1977: 221–307).

Византијски преговарач Теодор Метохит се са српским краљем Милутином срео у једном од српских пограничних градова према Византији на простору Македоније: углавном су у науци најчешће помињани Скопље или Штип (Византијски извори 1986: 107–108 н. 58в), али и невелики градски комплекс данас познат под називом Ђуриште који се налазио пола дана хода од Велеса (Томоски 1999: 230–231). Почели су преговори који су трајали данима и који су личили на право дипломатско рвање, при чему су спорне тачке биле број

талаца које је као гарантију требало да дају обе стране, затим заклетва краљице мајке Јелене Анжујске која се у то време налазила у удаљеној Зети, како Метохит записује „усред беспућа и планина толико високих да досежу од земље до неба" (Презвевтикос 1978: 109; Византијски извори 1986: 124), и, најзад, српско изручивање Милутинове супруге, бугарске принцезе Ане Тертер, и византијског пребега Котаница Торника (Максимовић 1991: 183–192; Максимовић 2008, 313–321). Занимљиво је како је Теодор Метохит, као странац у Србији, на основу развоја ових преговора видео односе у троуглу владар – властела – српска црква (Radić 2001: 47–56).

Део српске властеле, заинтересован за ширење српске државе према југу, а на рачун византијских територија, био је против брака Милутина и Симониде.

О њима Метохит пише употребљавајући веома негативне квалификације и називајући их врло погрдним именима. Византијски изасланик је ипак исказао задивљујуће стрпљење и чекао је тренутак када ће краљу Милутину, коме је склапање овог брака било од нарочите важности, поћи за руком да сломи отпор домаћих противника венчању српског краља и византијске принцезе (Ласкарис 1926: 53–82; Maksimović 1996: 115–120; Максимовић 2008: 343–349).

Међутим, како су дани пролазили, Теодор Метохит је нашао за сходно да се у своме извештају осврне и на протекло време, те је записао: „Па ипак, време (χρόνος) на тако чудноват начин и даље протиче и овако брзо напредује не доносећи ништа од намераваног, како никада нико није веровао" (Презвевтикос 1978: 114; Византијски извори 1986: 133). Каткад му се учинило да преговори неће успети и да ће се у Цариград вратити необављена посла, па у даљем тексту бележи следеће: „Краљ, који је раније био сасвим непопустљив према овим пљачкашима гробова и злочинцима који га вазда на неки начин салећу и нападају и који уопште није дозвољавао да се овако нешто дотакне и доведе у искушење, сада ипак почиње да попушта и – као што сам рекао – изгледа да ће га већ, ако не и потпуно, време (χρόνος) које протиче поколебати и преломити" (Презвевтикос 1978: 115; Византијски извори

1986: 134). Наравно, Метохит је припадао византијском свету који је, као део средњовековног космоса, такође имао свој став према времену (Grumel 1958: 161–235; Sharf 1988: 27–50; Podskalsky 1990: 157–166, 216–219; Каплан 2008: 175–194).

Међутим, и Милутин и Теодор Метохит су били свесни важности мировног споразума за обе стране, па су уложили све своје снаге и дипломатско умеће да преговоре приведу успешном крају. Негде при самом крају „Посланичког слова" опуномоћени преговарач византијског цара Андроника II Палеолога износи једну оцену о времену која заслужује посебну пажњу. Он је записао: „Не треба се уздати једино у речи и договоре већ се ваља трудити да се добије највеће преимућство које је, како вели, у сваком послу време (καιρός), а не да се оно занемарује и (његово) протицање вазда потцењује него да се долично искористи, то јест да се предузме што је могуће." (Презвевтикос 1978: 119; Византијски извори 1986: 142).

Упадљиво је да у прва два навода Метохит користи термин *chronos*, а у трећем, који је заправо и најважнији – па умногоме наликује на готово егзактну дефиницију – термин *kairos*. Наравно, није то учињено случајно јер, као што је речено, *kairos* је време погодно за нешто, односно период неопходан за неко деловање. У научној литератури је већ наглашено да је „симбиотички свет Средоземља", којем су подједнако припадали како Венеција са својом прагматичношћу углачаном до пуног сјаја, тако и декадентна и одумирућа Византија, знатно раније од Запада упознао и вредност и особине времена, „и то не само као филозофске или математичке него и као конкретне радне, па и 'трговачке' категорије." (Đurić 1989[2]: 366). Метохитова мисао о времену, која је у много чему нефилозофска и небогословска, а чија се оригиналност ипак не сме апсолутизовати, на својеврстан начин је и весник нове епохе.

ЛИТЕРАТУРА

Verpeaux, Jean (1959). *Nicéphore Choumnos. Homme d'Etat et humaniste byzantin (ca. 1250–1327)*. Paris.

Византијски извори (1986). *Византијски извори за историју народа Југославије* VI. Уред. Ф. Баришић, Б. Ферјанчић. Београд.

Витроу, Џералд Џемс (1993). *Време кроз историју*. Прев. Б. Вучићевић. Београд.

Гюзелев, Васил (1994). *Извори за средновековната история на България (VII–XV в.) в австрийските ръкописни сбирки и архиви. I том (Български, други славянски и византийски извори)*. София.

Grumel, Venance (1958). *La chronologie. Traité d'études byzantines I*. Paris.

Гуревич, Арон (1994). *Категорије средњовековне културе*. Прев. Р. Мечанин. Нови Сад.

Đurić, Ivan (1989[2]). *Sumrak Vizantije. Vreme Jovana VIII Paleologa (1392–1448)*. Zagreb.

Енциклопедија православља (2002). *Енциклопедија православља*, књ. 1 (А – З). Београд.

Илиевска, Красимира (1977). „Теодор Метохит и неговиот извештај од дипломатска мисија во Србија". *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, II. Скопје.

ИСН (1981). *Историја српског народа*. I/*Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)/*. Београд.

Јиречек, Константин (1952). *Историја Срба*, I. Београд (репринт 1978).

Каплан, Мишел (2008). *Византија*. Прев. Б. Ракић. Београд.

Култура Византије (1991). *Культура Византии. XIII – первая половина XV в.* Москва.

Laiou, Angeliki E., (1972). *Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II*. Cambridge (Mass.).

Ласкарис, Михаило (1926). *Византиске принцезе у средњовековној Србији. Прилог историји византиско–српских односа од краја XII до средине XV века*. Београд (репринт 1990).

Le Goff, Jacques (1974). *Srednjovekovna civilizacija zapadne Evrope*. Beograd.

Le Gof, Žak (1997). *Za jedan drugi srednji vek: vreme, rad i kultura Zapada*. Prev. M. Radović. Novi Sad.

Le Gof. Žak (2010). *Da li je Evropa stvorena u Srednjem veku?* Prev. V. Pavlović – V. Trijić. Beograd.

LM 1999: *Lexikon des Mittelalters*, IX. Stuttgart.

Максимовић, Љубомир (1991). „Котаниц Торник". *Зборник радова Византолошког института*, 29–30 (1991). 183–192.

Maksimović, Ljubomir (1996). „War Simonis Palaiologina die fünfte Gemahlin von König Milutin". *Geschichte und Kultur der Palailogenzeit. Referate des Internationalen Symposions zu Ehren Herbert Hunger* (Wien, 30. November bis 3. Dezember 1994). Wien.

Максимовић, Љубомир (2008). *Византијски свет и Срби*. Београд.

Мала енциклопедија (1978[3]). *Мала енциклопедија Просвета. Општа енциклопедија*, I (A – J). Београд.

Мандзаридис, Георгије (2003). *Време и човек*. Прев. Г. Г. Гајић – М. Рашовић. Београд.

Миноа, Жорж (1994). *Историја старости: од антике до ренесансе*. Прев. Д. Милошевић. Сремски Карловци – Нови Сад.

Митерауер, Михаел (2003). *Миленијуми и друге јубиларне године: Зашто прослављамо историју*. Прев. О. Дурбаба. Београд.

Ников, Петър (1919–1920). „*Татаро*български отношения през средните векове". *Годишник на Софийския университет. Исторически факултет*, 15–16 (1919–1920). 54–95.

Нуждин, Олег Игоревич (1992). „Сербско–византийская граница во второй половине XIII в. и договор 1298/99. гг.". *Античная древностъ и средние века*, 26 (1992)/*Византия и средновековый Крым*/. 160–163.

Нуждин, Олег Игоревич (1997). „Византийско–сербский мирный договор 1298/1299 г.: причины, условия, последствия". *Византийский временник*, 57/82/(1997). 96–109.

ODB (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. A. Kazhdan. III. New York – Oxford.

PLP, 7 (1985). *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*. Ed. E. Trapp. Fasz. 7. Wien.

Podskalsky, Gerhard (1990). „Zur Symbolik des achten Tages in der grieschisch-byzantinischen Theologie". *Fest und Alltag in Byzanz*. München. 157–166. 216–219.

Посланица (1902). „Теодора Метохита посланица о дипломатском путу у Србију". Превео М. Апостоловић. *Летопис Матице српске*, 216 (1902). 27–58.

Радић, Радивој (1995). „Неколико запажања Тедора Метохита о владавини краља Милутина". *Српска политичка мисао*, 4 (1995). 151–161.

Radić, Radivoj (2001). „Some Observations of Theodore Metochites on King Milutin's Reign and the Serbian Court at the End of the 13th Century". *Zeitschrift für Balkanologie*, 37/1 (2001). 47–56.

Радић, Радивој (2002). „Средњовековни писци и бројке (неколико примера)". *Трећа југословенска конференција византолога*. Крушевац, 10–13. маја 2000. Београд – Крушевац.

Томоски, Томо (1999). *Македонија низ вековите: градови, тврдини, комуникации*. Скопје.

Удальцова, Зинаида (1985). „Эволюция понятия исторического времени в трудах ранневизантийских авторов". *From Late Antiquity to Early Byzantium, Proceedings of the Byzantinological Symposium in the 16th International Eirene Conference*. Ed. V. Vavřínek. Praha.

Успенски, Фјодор (2000). *Историја Византијског царства од 6. до 9. Века*. Прев. З. Буљагић. Предг. Љ. Максимовић. Београд.

Фабијан, Јоханес (2001). *Вријеме и друго: како антропологија прави свој предмет*. Прев. Л. Мацура. Никшић.

Sharf, Andrew (1988). „The Eight Day of the Week". *Kathegetria: Essays Presented to Joan Hussey for her 80th Birthday*. Camberley, Surrey. 27–50.

Ševčenko, Ihor (1962). *Etudes sur la polémique entre Théodore Metochite et Nicéphore Choumnos*. Bruxelles.

ИЗВОРИ

Augustin, Aurelije (2010[11]). *Ispovijesti*. Prev. S. Hosu. Zagreb.

Антологија (1973). *Антологија трубадурске поезије*. Избор, превод и коментар К. Миђевић. Београд.

Јован Дамаскин, свети (2006[4]). *Источник знања (Философска поглавља – Тачно изложење православне вере)*. Прев. С. Јакшић. Београд – Никшић.

Презвевтикос (1978). L. Mavromatis, *La fondation de l'Empire serbe. Le kralj Milutin*. Thessalonique.

Sfranze, Giorgio (1990). *Cronaca, a cura di R. Maisano*. Roma.

Radivoj Radić

IDEA OF TIME IN THE „PRESBEUTIKOS" BY THEODORE METHOCHITES

Summary

As one of the most general categories, and due to the complexity and many layers of its meaning, time can hardly be defined concretely. The Middle Ages rejected the cyclical concept of time which prevailed among some old pagan peoples, and established the new Judeo-Christian concept of time where the idea of its linear character is dominant. The issue of time was in the focus of attention of different layers of the medieval society and consequently different opinions were given about time.

In the „Epistle" (*Presbeutikos*), a confidential report written by Theodore Methochites, the Byzantine emissary who negotiated the arrangement of marriage between King Milutin and the Princess Simonis at the beginning of 1299, there is, among other things, also mention of time. Methochites expressed the opinion that time is of the greatest advantage in every business, and it should never be neglected nor underestimated, but used appropriately, that is, we should always do everything in our power to do something. His idea of time, in many ways philosophical and non-theological, is in some way the messenger of new era. However, its originality should not be accepted as absolute. In the period that followed afterwards, in the territory of the Latin world of Western Europe, such idea would gradually grow into one of the basic principles of not just doing business but living in general.

Јован М. ЉУШТАНОВИЋ
Висока школа струковних студија за образовање васпитача
Нови Сад
joljilja@gmail.com

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ДЕТИЊСТВО КАО ВРЕМЕ ИНИЦИЈАЦИЈЕ

Апстракт: Рад се бави проблемом артикулисања детињства као темпоралног појма, показујући да се детињство веома често опажа као изразито транзитиван период људског живота, обележен разноликим променама биолошког, психолошког и социјалног статуса. Зато се детињство с лакоћом опажа као време разноликих обреда и ритуала прелаза. Захваљујући томе, и усмена књижевност и традиционална култура окренута деци и детињству, као и књижевност за децу која је феномен модерне културе, радо се баве транзитивношћу детињства, лиминалном позицијом детета и агрегацијом детета у неки од социјалних статуса кроз које дете пролази или их досеже у некој форми одраслости. Зато ритуали прелаза непосредно утичу на структуру и значења и оног што је традиционално и оног што је модерно у књижевности за децу.

Кључне речи: детињство, време, обреди прелаза, одвајање, сепарација, агрегација, књижевност за децу

Појам детињства, сам по себи, јесте и временски појам. Његов садржај може бити различит у различитим друштвима и историјским околностима, али његова временска димензија трансцендира те разлике. „Детињство се сматра друштвеним конструктом. Као такво, оно обезбеђује интерпретативни оквир за контекстуализовање првих година људског живота" (Praut – Džejms 2004: 52). Управо „контекстуализовање првих година људског живота" јесте *differentia specifica* детињства. Појма детињства нема без идеје о одређеном временском поретку који битно детерминише социјалне односе који се везују за њега.

Ипак, у идеји тог временског поретка има и извесних нејасноћа. Отворено је, рецимо, питање које су то „прве године људског живота" и докле оне трају. С приличном извесношћу може се одредити њихов почетак, то је рођење, али њихов крај, по свој прилици, од конструкта до конструкта детињства може бити значајно различит. Али оно што је несумњиво, после „првих" морају доћи „друге" године, мора се, експлицитно или имплицитно, конституисати појам „одраслости", „зрелости", или како, на пример, Жан Пијаже формулише исход „кретања менталног живота": „завршни облик равнотеже представљене разумом одраслог човека" (Pijaže 1996: 17). Већина „конструката детињства", на неки начин, трага за том другом временском границом.

Биолошка утемељеност почетка и неодређеност (социо-културна конвенција) краја наговештава особену врсту прожимања биолошких и социо-културних чињеница у артикулацији појма детињство. Због тога, време детињства може се, можда, сагледати и као специфичан вид уодношавања *природног* и *културног*, па самим тим и као плод и предмет митског мишљења. Дете је, истовремено, и субјект и објект, оно је предмет старања и васпитања одраслих – акултурације – с њим се дешава нешто што је у симболичком и културолошком смислу аналогно оном што изражава Клод Леви-Строс кроз бинарну опозицију између „сировог" и „зготовљеног" (види: Lič 1970: 36). Дете бива кроз процес социјализације „обрађивано" и превођено од природног према културном.

Притом, тешко је избећи особену митску тачку гледишта на детињство и специфично њоме условљено „осећање историје". Прича о детињству је увек, или скоро увек, у извесној мери прича о постању. То је прича о генези, о васпостављању постојања. Због тога је дете, на неки начин, ближе митском праоснову, његово је „царство небеско", оно је природније од одраслог човека, оно није оптерећено „бременом историје". Истовремено, човек и нема аутентичније искуство о откривању света и васпостављању идентитета од властитог детињства, нити непосредније искуство са историјом од оног које

му доноси историја властитог живота. Захваљујући свему томе, прича о детињству с лакоћом постаје и прича о „кључној ситуацији људске судбине (*situation-clé de la condition humaine* – Eliade)" (Biti 2000: 317).

Све ово доприноси издвајању детињства у засебну антрополошку категорију – доприноси идеји о његовој структуралној и временској аутономији. Ова идеја поступно се конституисала у оном сложеном културноисторијском процесу који траје у европском грађанском друштву од времена преласка из средњег века у модерно доба, а који Филип Аријес назива „открићем детињства" (Arijes 1989: 58–77). У другој половини 20. века та идеја иде дотле да се, по аналогији с различитим фолклористичким и антрополошким идејама о специфичностима „примитивног менталитета", трага за засебним „дечјим менталитетом" – „посебним дечјим начином схватања и објашњавања појава из објективног света" (Ивић 1964: 5). То свакако омогућује да се о детињству говори и у синхронијској перспективи – као о некој врсти јасног и релативно стабилизованог спецификума – при чему се општа временска димензија детињства пребацује у саму идеју његове аутономности и специфичности, у симболичку напетост између детињства и онога што следи после њега. И савремена социологија детињства жели да сагледа социјални положај деце и детињства синхронијски, онакав какав стварно јесте у конкретном социјалном контексту и не жели да се бави дететом као „чекачем у животној чекаоници", или као „шегртом у школи живота" (Tomanović 2004: 8–13).

Ипак, погледи на детињство тешко могу сасвим избећи дијахронијску перспективу. Време детињства, по природи ствари, није неко стабилно стање смештено између почетка и краја одређеног животног периода („првих година") већ и пут којим се стиже од почетне до крајње тачке (тачније, до потенцијалног мноштва „крајњих тачака"). Из тога произлази неминовно сагледавање процесуалности (транзитивности) детињства. С биолошког и психолошког становишта тај пут се може описивати као развитак – као пут напретка – а са социјалног становишта то јесте пут социјализације, при чему је, у приличној

мери, то и пут промене социјалног статуса, преласка из једног социјалног статуса у други.

Самим тим време детињства се потенцијално показује као време обреда (или, барем, ритуализације) прелаза. „Живот појединца, без обзира на тип друштва, састоји се из узастопних прелазака из једног узраста у други и из једне делатности у другу" (Ван Генеп 2005: 7). Промена социјалног положаја појединца најдинамичнија је, нема сумње, у детињству. „Свака промена положаја појединца подразумева акције и реакције између профаног и сакралног, акције и реакције које се морају одвијати на прописани начин и под надзором како друштво не би трпело никакве штете" (Ван Генеп 2005: 7). Детињство, својом динамичном и сложеном развојношћу, као да се нуди тој „прописаној" социјалној и ритуалној маркацији промена социјалног статуса. И мада од епохе до епохе и од друштва до друштва има и немалих разлика, прича о детињству и прича која се нуди деци често се показује, у већој или мањој мери, као прича о „обреду прелаза", као књижевна фикција која „памти", и то не само својом садржином него и структуром, имагинира и књижевно асимилује поједине фазе иницијатичког обреда или обред у целини.

Другим речима, добар део сижејних склопова и тематике књижевних дела за децу и о деци свесно или несвесно, у целини или у деловима, асоцира на Ван Генепову структуру обреда прелаза – „на трочлану структуру коју, постојаним редоследом, чине: (1) обреди који значе одвајање од претходне средине или стања (*rites de séparation*); (2) обреди који се своде на сам чин прелаза или се протежу на краће или дуже међустање припрема, изолације и сл. (*periodes de marge*) и (3) обред пријема у нову друштвену средину, односно прикључења новој заједници, присаједињења божанству, тотему и сл. Или чак и постовећења са њим (*rites d'agrégation*)" (Лома 2005: XIX). Притом, књижевно дело може да „памти" обредну структуру, али и да је ресемантизује, да подсећа на свето, али и да профанизује њену обредност, да се више усредсређује на поједине фазе обреда, али и да целину

обреда обесмишљава некаквом новом социјалном и културном контекстуализацијом.

Књижевност која је на неки начин везана за обреде прелаза не припада само традиционалној култури и обредно-митском мишљењу и понашању у њој, већ и модерном времену. Због „идеје 'прогреса', као једне од доминантних тема културе модерности, инкорпориране у доминантну теоријску парадигму девелопментализма (развојне теорије)" (Tomanović 2004: 8), модерно време је заокупљено детињством као добом развојности. Упркос снажној профанизацији и култу индивидуалности, оно проналази своје облике иницијатичке обредности, или, барем, иницијатичке ритуалности. Модерна култура, чвршће него традиционална, везује развој детета за узрасни статус[1] и позитивна научна знања о дечјем развоју. Модерни школски системи и начин школовања, независно од своје практичне (не)функционалности, садрже у себи имплицитну идеју обреда прелаза. Модерне теорије менталног развоја детета, указујући на поједине фазе у дечјем развоју, такође, садрже идеју прелаза из једног у други психолошки и социјални статус, чиме и оне имплицирају могућност успостављања социјалних ритуала везаних за те прелазе. Због свега тога, модерна култура, иако снажно помера тежиште од светог према профаном, можда и више истиче иницијатички карактер детињства него традиционална култура.

У усменој књижевности и традиционалној култури иницијатичка „интерпретација првих година људског живота" сложена је и разнолика. Скоро да је немогуће набројати све иницијатичке ситуације и обредне поступке који се у српској традиционалној култури везују за детињство.[2]

---

[1] „Представници (архаичних друштвених заједница, прим. Ј. Љ.) који немају писмености по правилу не знају свој индивидуални хронолошки узраст и не придају му суштински значај" (Кон 1991: 139). Ван Генеп, на пример, на више места прави разлику између „физиолошког пубертета" и „социјалног пубертета". Обред прелаза, који је везан за „социјални пубертет", може обухватити различите старосне узрасте и може бити обављен знатно пре и знатно после „физиолошког пубертета" (Ван Генеп 2005: 77–133).

[2] Најдетаљнији њихов опис дао је Тихомир Р. Ђорђевић у студији *Деца у веровањима и обичајима нашег народа* (Ђорђевић 1990).

Та огромна разноликост показује се и унутар усмене књижевности. Сфери иницијације, тематски и формално, припада један круг „једноставних облика"[3] и других фолклорних врста који се на различите начине упућују малој деци. То су, на пример: успаванке, цупаљке, ташунаљке, лазаљке, проходалице, игре с прстима, фолклорни облици везани за ницање и промену зуба. Такође, с ритуалом полне иницијације и стицањем зрелости повезане су лазарице и краљице, али и део епике, пре свега, онај окренут младом јунаку (неофиту).[4] Како мисли Владимир Проп (Prop 1990), и бајка памти древни обред иницијације, а трагови иницијатичког обреда могли би се, вероватно, тражити и у другим прозним врстама. У сваком случају, детињство као време иницијације у усменој књижевности и традицији захвата толико широку грађу да заслужује засебну студију која би, нужно, увелико превазишла и обим и накане овога рада.

Зато ћемо се овде, и то више илустративно, позабавити појединим фолклорним формама које имају додира с модерним теоријама психолошког и социјалног развоја детета. То су, пре свега, већ поменуте форме окренуте малој деци (успаванке, цупаљке, ташунаљке, лазаљке итд.). Већина њих, кроз изразити синкретизам, садржи комуникацију одраслог с децом. Та комуникација се остварује говором, певањем, покретом, ритмом, додиром... Долази до присности која садржи елементе игре, васпоставља се круг правила која су сама себи сврха и која резултирају задовољством и деце и одраслих. Често су то *говорне игре* које „иако делују данашњем човеку само као забава једноставне структуре и сиромашног смисла, (...) крију у својим дубљим слојевима архаична

[3] Овде се појам „једноставни облик" користи у оном значењу у којем га користи Марија Клеут у књизи *Једноставни облици народне књижевности*. Реч је о кругу фолклорних врста које се најчешће називају „народним умотворинама", „кратким народним умотворинама", „говорним народним творевинама", „малим фолклорним формама"... „Разлике у терминологији нужно су последица несводивости разноликих вербалних фолклорних облика на некакав заједнички именитељ" (Клеут 2010: 14).

[4] О младом јунаку у епској поезији у последње време се појавило неколико студија. Види: Сувајџић 2010; Перић 2011.

ритуална значења: како дете савладава један по један покрет, једну по једну реч, једну по једну игру, оно заправо пролази кроз иницијацијске фазе које га неминовно воде до одраслог, пуноправног члана заједнице" (Клеут 2010: 19). Уз то, ови облици комуникације обично садрже покрете и одраслог и детета који, поред непосредне игровне и културне функције, имају и далекосежну развојну функцију: подстичу сензомоторички и, спрегнут с њиме, интелектуални и социјални развој детета. Због тога, реч је о развојно функционалним колико и о иницијацијским поступцима који доприносе преласку детета из једне у другу фазу интелектуалног развоја, из „стадијума сензомоторне, или практичне интелигенције" у „стадијум интуитивне интелигенције" (Пијаже 1996: 19).

Време детињства у овим облицима најчешће се не појављује преко хронотопа задатих у тексту, већ се, пре свега, јавља у њиховој обредно-митској, игровној и развојној функцији. Међу овим усменим облицима има и оних који имају најнепосреднију функцију у социјалној транзицији; то су, на пример, лазаљке, проходалице и песме везане за појаву и промену зуба. Они су чврсто везани за значајне промене у физичком, узрасном и социјалном статусу малог детета и, практично, покривају време „сепарације" детета, тренутке и догађаје у којима се дете одвојило од претходног развојног и социјалног статуса, али се није у потпуности интегрисало у нови.

Сви ови фолклорни облици подразумевају снажну емотивну размену између одраслих и деце, али, ипак, међу њима се, по много чему, издвајају успаванке. Изрази мајчинске и сродничке љубави и топлине најнепосреднији су и највидљивији у њима. Њихова „наглашена *неритуална* топлина (истицање Љ. П. Љ.) приближава усмену успаванку духу модерне песме за децу" (Пешикан-Љуштановић 2011: 15). Притом, како сматра Владан Недић, успаванка скрива „материнску љубав између стихова песме–бајалице" (Недић 1969; према Недић 1977: 25).[5]

[5] „У праву су они изучаваоци усмене лирике који су, на трагу Недићеве тврдње (...), сврстали усмену успаванку у обредне песме, нагла-

Спајајући у себи емотивну топлину и магијски карактер, а везујући се чврсто за прве године дечјег развоја, успаванка открива своју потенцијално вишеструку функцију у ритуалима прелаза. Она има несумњиву развојну функцију, и тиме маркира пут преласка детета у наредну фазу психолошког и социјалног развоја.[6] Сем тога, сам прелазак у сан код свих људи подсећа на одвајање од постојећег социјалног статуса и прелазак у својеврсно стање „сепарације", као што и буђење јесте својеврсна „агрегација". Реч је о најопштијем психолошком искуству човековом, које посебно добија значај када је реч о малом детету, које не само да се динамично развија и мења свој социјални статус него је, по традиционалним схватањима, и посебно изложено дејству урока и злих сила, па тако у сну мора бити посебно подржано и заштићено.

Због тога успаванка најчешће обележава тренутак одвајања детета од будног стања и прелазак у сан, што је повезано и с практичном сврхом, потребом мајке да дете стварно успава, али и са потребом да магијски заштити његов пролазак „кроз сан". Сем тога, постоји низ успаванки које наговештавају сложенији хронотоп и садрже поједине облике временске фикције који се могу тумачити као и дијахронијски отисак ритуала прелаза. Оне могу садржати не само траг времена успављивања него и пројекцију времена буђења. На пример, у успаванци у којој персонификовани Санак води дете у сан, постоји обећање за време после сна:

Да се санка наспавамо,
И ујутро подранимо,

сивши тиме њен магијски, заштитни карактер" (Пешикан-Љуштановић 2011: 16).

[6] „Могућност да се као успаванка користи песма која то примарно није" (Пешикан-Љуштановић 2011: 14), указује, посредно, на значај развојне функције успаванке, на превагу присности одраслог и детета као социјализујућег чиниоца у дечјем развоју, над митско-обредним. Притом, могуће је да се „права успаванка" с потенцијалним или непосредним магијским и митско-обредним садржајима, претежно користила за мушку децу, а ова, било каква, по функцији превасходно социјализујућа песма за женску децу (Види: Пешикан-Љуштановић 2011: 14–15).

И водице донесемо,
Нашу мајку одм'јенимо
(Вујчић 2006: 11).

Та најава јутарње помоћи вероватно је магијско призивање будућег развојног и социјалног статуса („агрегације"), нечега што се, вероватно, неће десити непосредно после буђења, али може се (и мора) десити у догледно време.

Неке успаванке садрже и особену ретроспекцију у којој се имагинира рођење детета и његово прихватање у овом свету као призор у коме учествују митска бића и више силе:

Мајка Јову у ружи родила,
Ружица га на лист дочекала,
Бела вила у свилу повила,
А пчелица медом задојила,
Ластавца крилом покривала...
(Вујчић 2006: 13).

Статус детета тек рођеног у ружици може се схватити и као облик „сепарације" на прелазу између оног и овог света. Такво рођење и добро/благословено прихватање у природном и митском окружју прераста у имитативни магијски чин који је не само нека врста благосиљања, већ и пут у „агрегацију":

Нек је румен к'о ружа румена,
Нек је бео, као бела вила,
Нек је хитар као ластавица
(Вујчић 2006: 13).

Такође, успаванке могу садржати и својеврсно прорицање будућности детета. То прорицање је, такође, облик посредног благослова, покушај да се номиновањем призове дететова светла будућност:

Бајо, бујо, а нарасти нани,
Па ћеш ићи у сватове ујо...
(Вујчић 2006: 15)

или:

Нини, нини, моје чедо драго!
Порасти ми за дан, за недељу,
Као што би за годину дана;
Дохвати се коња и оружја,
Да отмемо цару царевину,
И светломе краљу краљевину,
Царевину твоју очевину
Краљевину твоју дедовину
(Вујчић 2006: 17).

Овај други пример номиновања убрзаног дечјег развитка и сјајне будућности реализован кроз слику „отимања царевине" јесте остварење чежње за највишим људским – „царским" – статусом. „Царевање" је у овој успаванци наследно право детета – оно што је остало од оца. Тиме је симболички наговештена највиша „агрегација" детета, доба његове људске пуноће и зрелости, његово право на будући митски статус: цар је међу људима први до Бога.

Ови, као и многи други примери потврђују да се обредни карактер успаванки остварује, између осталог, и кроз митску визију времена детињства, кроз наглашено маркирање његових граничних тачака, рођења као особене границе *оног* и *овог* света, као улазак у простор моћних митских сила, и зрелости и одраслости као досезања највишег могућег статуса.

Усмена врста која је, такође, у дубокој генеричкој вези са савременом књижевношћу за децу, а која вишеструко изражава транзициону, односно иницијатичку природу изласка из детињства и у древном и у модерном кључу јесте, по свој прилици, бајка. Траг древног иницијатичког обреда у бајци открио је Владимир Проп у *Хисторијским корјенима бајке*. Трагајући за слојевима различите старине у бајци, он упоређује „материјал бајке с материјалом обреда иницијације", где под иницијацијом подразумева „једну од институција својствену родовском уређењу", обред који се „извршава на почетку сполне зрелости" (Prop 1990: 90). Проп тврди да је „циклус иницијације најстарији основ бајке" (Prop 1990: 534) и показује да је сижејна структура бајке заснована на низу мотива који су рефлекси

споменутог иницијатичког обреда. У одласку јунака од куће, проласку кроз „шуму", у вештици која поставља тешке задатке, у дародавцима и помагачима, у борби с противником – Проп препознаје траг древног обреда иницијације. Он, притом, у бајци открива како „циклус иницијације" тако и „циклус предоџби о смрти", али и наглашава да се „између тих двају циклуса не може поставити точна граница": „Знамо да се цијели обред иницијације осјећа као борављење у земљи смрти, и обрнуто..." (Prop 1990: 534). Указујући на везу с древним обредом, Проп се, притом, бави и одвајањем бајке од њеног митског и обредног контекста и тврди да је „релативно рано почела 'профанација' сакралног сижеа (под 'профанацијом' разумјевамо претворбу сакралне приче у профану, тј. у недуховну, неезотеричну, већ у умјетничку)" (Prop 1990: 544).

Померање од обредног према уметничком, које је описао Проп, вероватно је допринело културној дуговечности бајке. У том миленијумском истрајавању бајке откривено је временом да се у њеној древној иницијатичкој структури може трагати и за психолошко-развојном функцијом. Мегаепоха модерне, истичући култ индивидуализма, пребацила је древни обред иницијације из сфере социјалног живота на индивидуално-психолошки план. Отуда, по Бруну Бетелхајму, бајка помаже детету „како би савладало психолошке проблеме одрастања", како би превазишло „нарцистичка разочарања, едипалне дилеме, супарништво с браћом и сестрама", како би било оспособљено за „напуштање зависности детињства, стицање осећања самосвојности и осећања властите вредности и моралне обавезе" (Betelhajm 1979: 21). Бетелхајм овде, можда и несвесно, користи појмове који асоцирају на појмове везане за „обред прелаза" – говори о напуштању једног социјалног и психолошког статуса и интеграцији у други. Слути се из свега да је дете у особеном статусу сепарације. Притом, агрегација је умногоме сагледана као последица одређеног спознајног чина, примања и прихватања поруке коју бајка „у многоструким видовима преноси детету: да је борба против огромних тешкоћа у животу неизбежна, да чини суштински

део људског постојања – али да човек, ако не устукне, већ се непоколебљиво суочава с неочекиваним и често неправедним тегобама, савладава све препреке и на крају излази као победник" (Betelhajm 1979: 22).

Бруно Бетелхајм је психоаналитичар који се не бави рационалним, већ несвесним учинком бајке. Без обзира на то, цео његов приступ превазилажењу „зависности одрастања" и уређењу „унутрашње куће" детета, јесте парадигматично просветитељско-рационалистички, пошто верује у свесно чињење као начин да се подржи психолошки развитак детета. Тако Бетелхајм, бранећи развојну функцију бајке, и сам донекле улази у улогу „помагача" у модерном ритуалу прелаза који треба да преведе дете из инфантилне зависности у статус зреле особе.

Управо Бетелхајмова улога може симболички представљати иницијатичку интерпретацију детињства карактеристичну за мегаепоху модерне. Филип Аријес, описујући историјски процес „открића детињства" у модерном европском друштву, показује да је, захваљујући променама у структури породице, али, пре свега, захваљујући установљењу институције школе и ширењу школовања, дошло не само до препознавања антрополошке аутономије детета и детињства, него и до својеврсне социјалне „сепарације детета", до „процеса изоловања детета (као сиротиње, лудака и проститутки), који ће се временом само ширити, све до наших дана, процеса који се назива – школовање" (Arijes 1989: 14). Добар део оних који су следили ову Аријесову интерпретацију, истицали су, пре свега, социјалну деконтекстуализацију деце у модерном грађанском друштву. На другој страни, само откриће „сепарације детета" непосредно асоцира на терминологију којом се говори приликом описивања „обреда прелаза", упућује на својеврсну институционализацију лиминалне позиције детета у модерном грађанском друштву, његово смештање у дуг иницијатички процес чији се претежно профанизовани ритуали везују за прелазак из узраста у узраст, из разреда у разред, из једног нивоа школовања у други и често су оличени у пријемним и завршним

испитима (матура – „испит зрелости"). У овом кључу, учитељи и наставници добијају функцију аналогну функцији надљудских/митских бића из древног обреда иницијације, они су и „вештице" које задају тешке задатке, и „помагачи", и „дародавци"... Део тих функција, по логици ствари, преузима и породица, односно поједини њени чланови, јер и породица је институција у којој се, у комплементарном односу са школом, артикулише лиминалност детета.

Књижевност за децу, као културни феномен мега-епохе модерне, настала је, управо, као део инистуције „сепарације детета", као једно од „чаробних средстава" првобитно намењених његовом васпитању и образовању. Из те чињенице произашла је и својеврсна „лиминалност" саме књижевности за децу у бићу књижевности, схваћеном у епохи естетицизма супстанцијалистички,[7] али и напор њене естетске „агрегације" коју чини већина савремених изучавалаца.

Истовремено, иницијатичка природа детињства чест је, у целини или у детаљима, тематски основ књижевности за децу, њен мимезис, као што је структура ритуала прелаза чест композициони принцип у обликовању њене фикције. Примери су бројни. Већ прва песма Јована Јовановића Змаја за децу *Гаша* (Јовановић 1975: 19), слободан препев песме Рудолфа Левенштајна с немачког, има одређену иницијатичку садржину. Књижевноисторијске околности које су се стекле око објављивања ове песме – подстицај педагошког прегаоца Ђорђа Натошевића и објављивање песме у *Школском листу* – указују на њену функционализацију у инцијатичким процесима који се везују за школу. Песма и на свом тематско-мотивском плану пева о детету које треба да пређе из једног социјалног статуса у други, да се после четири године основног школовања определи за занат. Леном Гаши ниједан од могућих заната

[7] Бенедето Кроче ће рећи: „Уметност за децу никад неће бити истинска уметност (јер је) довољно и само позивање на дечју публику, као утврђени разлог који стално ваља имати на уму, па да се наруши уметников посао и да се у њ унесе нешто сувишно и несавршено..." (према: Данојлић 1976: 19).

не одговара. То неприхватање је, у складу с модерном идејом субјекта, описано као индивидуални Гашин избор, као израз његове слободе. Гаша прво хоће одређено занимање, а онда му нешто засмета у њему. Тако остаје трајно у лиминалној позицији, неинтегрисан у друштво и због тога страда. Проблем одсуства „агрегације" пребачен је у сферу Гашиног карактера – дечак је лењ. У песничко-педагошкој фикцији он је само негативни пример који треба да послужи осталој деци да виде шта се дешава с онима који не пристану на процес „агрегације".

Очигледно, у књижевности за децу, као феномену модерних времена, у древну иницијатичку структуру усељавају се појмови индивидуалности, слободе, проблеми дечјег карактера и психологије. То даје разнолике облике књижевне фикције у којима важну улогу играју ритуали прелаза, бивајући, притом, и вишеструко ресемантизовани. Од класичних дела књижевности за децу можда су најзанимљивије иницијатичке форме у *Пинокију* Карла Колодија (Колоди 2005). Цео роман је иницијатичка прича – у њој дрвени лутак, прошавши тегобни пут сепарације (укључујући и смрт као њен део), постаје дечак и тако се интегрише у друштво. Притом, Пинокио, као сваки модерни субјекат, има могућност избора. Њега саветују Ђепето, Цврчак, Вила, па и неки други ликови. Ђепето га је издељао из комада дрвета, он је нека врста Пинокијевог оца, Вила преузима функцију женског дела породице, сестре и мајке, у чему се препознаје помагачка улога породице у обредима прелаза. Углавном, Пинокио је затрпан добронамерним педагошким инвективама, подукама које треба експресно да га поведу у социјалну „агрегацију". Насупрот томе он следи своје нагонско биће (та склоност је, поготово у 19. веку, приписивана деци, али то јесте и један од аспеката модерног индивидуализма), и због тога мора да прође трновит пут страдања – хоће да га наложе, вешају га, везују га као пса, хоће да га испрже у тигању, постаје магарац, једу га рибе, гута га кит – што све подсећа на иницијантов привремени пролазак кроз смрт у древним ловачким друштвима: „знамо да се цијели обред иницијације осјећа као борављење у земљи смрти" (Prop 1990: 534).

Траг древне иницијатичке структуре има двоструку функцију у *Пинокију*. Пинокио стиче непријатно и тешко, али неопходно животно искуство на основу кога може сам, слободно да изабере одлазак у школу, моралну одговорност, пут социјализације, а тиме и „агрегације" у друштво. Истовремено, Пинокијево страдање има и педагошку функцију: оно је васпитна хипербола, страшан пример деци која не прихватају онај лак, уређен иницијатички пут који нуде породица и школа, па се окрећу нарцистичкој анархоидности.

И *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола (Caroll 1913) може се интерпретирати као особена иницијатичка прича. Девојчица која сања да јој се тело непрестано смањује и повећава – вероватно је у лиминалној позицији између два узрасна и социјална статуса. Та њена позиција наслућује се и кроз својеврсну опседнутост школским знањима и кроз наговештаје страха од школе, као и кроз низ чињеница и симбола, логиком сна деформисаних, али јасно везаних за енглеско друштво и културу. Оно што је наслућивала усмена успаванка, да је сан медијум лиминалности, вишеструко се потврђује у Кероловом роману. Алисин пут кроз сан није лак, он је пун изненађења, и непријатности. У њему, потенцијално, вреба опасност од смрти – краљица херц (карта) узвикује: „Одрубите јој главу!" Пред само буђење Алиса се буни против терора карата и света из сна. Тиме је наговештена њена будућа „агрегација", слично као што „агрегацију" антиципира усмена успаванка. Притом, Алиса нема водича кроз сан, нема сталног помагача,[8] то је умногоме њен индивидуални пут, повремено неугодан, повремено необичан и смешан. Тиме се пут иницијације показује не само као пут кроз друштвене институције него и као унутрашњи пут модерног субјекта, пут како кроз свесно тако и кроз несвесно.

Ово су само неки примери елемената обреда прелаза и њихове ресемантизације у књижевности за децу. Њих може бити још безброј. Таква је, на пример, Радовићева

[8] „Чеширски мачак" је анти-помагач, „луди" водич који не зна прави пут.

поезија „за паметну децу", а и модерна поезија за децу уопште, може се тумачити и као својеврсни чинилац („чаробно средство") интелектуалне и социјалне иницијације деце, комплементарне оним фазама које у дечјем развоју опажају модерне психолошке, педагошке и социјалне теорије. Дружински роман, посебно популаран у светској књижевности за децу од тридесетих до шездесетих година 20. века, такође се може читати, пре свега, као иницијатичка прича. Тинејџерски роман, данас једна од најпопуларнијих врста, по својој природи и није ништа друго него драма лиминалне позиције између детињства и одраслости, драма која се завршава фикцијом пожељне „агрегације".[9]

Сви ови примери потврђују да детињство јесте време биолошке, психолошке и социјалне транзитивности, и, у складу с тиме, време разноликих ритуала прелаза, као и то да је књижевност за децу, својом структуром, значењима и социјалном наменом, тесно везана за такво опажање „првих година људског живота". Због тога се структура „обреда прелаза" показује и као основ за аналитичко поређење, као својеврсни интерпретативни кључ који се широко може применити на књижевност за децу. Сем тога, иницијатички карактер времена детињства најбоље изражава представу о детињству као митском времену човековог постања. То време постања може имати и нека друга, шира симболичка значења, али то је нова прича.

ЛИТЕРАТУРА

Arijes, Filip (1989). *Vekovi detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Betelhajm, Bruno (1979). *Značenje bajke*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Jugoslavija: Prosveta.

Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije.* Zagreb: Matica hrvatska.

[9] Па и Хари Потер – мегазвезда савремене књижевности за децу – може се посматрати као иницијант који прелази пут од једанаестогодишњака који не зна где припада до одраслог човека који је победио свог мрачног близанца.

Ван Генеп, Арнолд (2005). *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала.* Са француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: Српска књижевна задруга.

Вујчић, Никола (2006). *Српска народна књижевност за децу. Школска антологија.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Данојлић, Милован (1976). *Наивна песма. Огледи о дечјој књижевности*. Београд: Нолит.

Ђорђевић, Тихомир (1990). *Деца у веровањима и обичајима нашег народа*. Београд: Идеа; Ниш: Просвета.

Ивић, Иван (1964). *Дечје мишљење*. Београд: Издавачко предузеће Рад.

Јовановић Змај, Јован (1975). *Песме за децу*. Одабрана дела Јована Јовановића Змаја. Нови Сад: Матица српска. Књига VII.

Caroll, Lewis (1913). *Alice's adventures in wonderland*. London: Macmillan and Co.

Клеут, Марија (2010). „Сложеност једноставних облика народне књижевности". *Једноставни облици народне књижевности*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књига 6. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске. 13–21.

Колоди, Карло (2005). *Пинокио*. Преводилац Вера Бакотић Мијушковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Kon, I. S. (1991). *Dete i kultura.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Lič, Edmund (1972). *Klod Levi-Stros.* Beograd: Novinsko izdavačko preduzeće Duga.

Лома, Александар (2005). „Мистерија прага. Обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свог другог столећа". Ван Генеп, Арнолд (2005). *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала.* Са француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: Српска књижевна задруга. VII-XLI.

Недић, Владан (1977). *Антологија народних лирских песама.* Друго издање. Београд: СКЗ.

Pijaže, Žan (1996[5]). „Mentalni razvoj deteta". Pijaže, Žan i Inhelder, Berbel (1996[5]). *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Praut, Alan i Džejms, Alison (2004). *Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problemi. Sociologija detinjstva*. Priredila, predgovor napisala i prilozima opremila

Smiljka Tomanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 51–76.
Перић, Драгољуб (2011). „Млади јунак у српској усменој епској поезији – фазе у одрастању и изазови иницијације". *Детињство*, XXXVII, 1/2011. 3–12.
Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2011). „Дете у усменој успаванци – узрасни или обредни статус?". *Детињство*, XXXVII, 1/2011. 13–22.
Prop,Vladimir Jakovljevič (1990). *Historijski korijeni bajke.* Prevela Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost.
Сувајџић, Бошко (2010). „Млад јунак у јужнословенској усменој поезији". *Ликови усмене књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 29–63.
Tomanović, Smiljka (2004). *Sociologija detinjstva i sociologija za detinjstvo*. *Sociologija detinjstva*. Priredila, predgovor napisala i prilozima opremila Smiljka Tomanović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 7–48.

Jovan Ljuštanović

CHILDREN'S LITERATURE AND CHILDHOOD AS A PERIOD OF INITIATION

Summary

This paper deals with the problem of articulating childhood as a temporal notion, showing that childhood is very often perceived as a markedly transitive period of human life, characterised by various changes of one's biological, psychological and social status. That is why childhood is easily perceived as a time of various rituals and rites of passage. Owing to this, both oral literature and traditional culture are turned towards children and childhood, as is children's literature, which is a phenomenon of modern culture, all of them being prone to dealing with the transitive nature of childhood, the liminal position of the child and the aggregation of the child into a social status that the child passes through or attains in some form of adulthood. That is why rites of passage directly influence the structure and meanings of the traditional and the modern in children's literature.

Желимир Д. ВУКАШИНОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
zelimir@fil.bg.ac.rs

ВРИЈЕМЕ, ЖИВЉЕЊЕ И *POIESIS*
О смислу приповиједања и човјековом пјесничком становању[1]

Апстракт: У раду се разматра однос између времена, смисла приповиједања и начина човјекова бивствовања као пјесничког становања. Намјера је показати да су успостављање свијета и поетичко догађање говора једновременити и да се философија, у онтолошком јединству са поезијом (као суштином свих умјетности), јавља као својеврсна хеременеутика којом се, превазилазећи моћ суђења ка доброј вољи разумијевања, у времену учи пут исцјељења бијеса у милост. Смисао приповиједања се тако конституише у вољи која историјски истрајава у потрази за могућношћу живљења.

Кључне ријечи: приповиједање, *poiesis*, вријеме, субјект, метафизика, љубав, живљење, пјевање, смрт, историја

Увод

„Човек пребива као смртник. Он се назива смртником зато што може умрети. Моћи умрети значи: бити обдарен за смрт као смрт. Само човек умире, и то непрекидно, све док борави на овој земљи, све док станује. Међутим, његово становање почива на песничком. Суштину 'пес-

[1] Дијелови првог одјељка овога рада су, под насловом „Философија као весела наука", изложени на научном скупу Филозофског факултета у Источном Сарајеву, а у цјелини овај рад је дио истраживања која се изводе на пројекту 178018 „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир", који финанисира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

ничког' Хелдерлин види у узимању мере којом се изводи мерење човека" (Хајдегер 1982: 160).

Изворни онтолошки темељ човјекова бивствовања, као бивствовања при смрти, јесте временост. Проналазећи се у времену човјек се креће ка истини (свога) бивствовања. Разумијевање човјекова бивствовања јесте могуће, према томе, само преко разумијевања аутентичног, не-механичког, карактера времена. То разумијевање јесте егзистенција или вријеме у својему самоодређењу. Бивајући у времену, човјек бива као историјско биће, што упућује на однос између примордијалног времена или бивствовања при смрти и историје. Овај однос чини историјско вријеме које, у контексту хеременеутичког проблема посредовања искуства, евидентира фактицитет кашњења сазнања које преко слутње и фактицитета бивствовања при (ка) смрти, наглашава будућносни карактер овремењења историје. Битни гносеолошки проблем јесте, дакле, чињеница да сазнање касни што осујећује сваки покушај да се човјеков начин бивствовања неутралише до безбрижности и индиферентности. Зато се и треба питати да ли је драма субјекта уистину окончана?

1.

Доминација психоаналитичког дискурса и његово популистичко рабљење у западној култури друге половине 20. вијека је, као оспољење унутрашњег кретања метафизике, превасходно одзив на ситуацију субјекта који искушавајући своје потискивање тражи простор властита признавања. Тражећи причу, наиме, субјект тражи своје искуство присуства у приповиједању: у саопштавању своје приче која га и конституише. Из егзистенцијалне нужности, прича позива субјект на стално интерно измјештање драме и отварање чворних тачака искуства. Упркос, дакле, напору да се не призна, упркос постмодерној владавини циничког ума, субјект интернализује драму и онда кад је, у недостатку догађајности, мора инвентирати. Смрт и апокалиптич-

ке слутње, као феномени људског начина бивствовања, јављају се и као инвенције себе-признавајућег субјекта у вољи за животом, а њено се очитавање не може нити објективизовати, нити неутрализовати... У алтернацији, онда, најчешће онтолошки, субјект се транспонује у сопство, а то ће значити да се његово избављење или чежња за новим почетком препознаје у различитим варијацијама метафизичке, етички легитимизоване, афирмације другог.

Истовремено, из искуства превазиђености, метафизика се са претходним вијеком херменеутички избављује кроз умјетност враћајући се тим настојањем поетичком начину мишљења. Философија, наиме, отпочела чуђењем, а нашавши се у искуству одсуства историјског климакса, усваја апокалиптички тон колико из заборава смисла тражи свој радујући почетак. Или: освједочујући се у немогућност да поднесе претенциозност, философија, од Ничеа наовамо, и преко ригорозности Хусерлове феноменологије, хоће бити весела наука и у томе хтијењу преиспитује задаћу мишљења. Отуд потиче потрага мишљења за почетком у којему се као највећи изазов намеће преиспитивање метафизичког устројства аксиолошки унапријед позитивизованог постава истине и морала. Суштина је умјетности заклоњена, односно одвојена од судбине човјечанства, и путем традиционалне естетике која јесте консеквенца овога постава, односно егзегеза подређености логички формализованом култу истине и морала положеног у напор метафизике да пурификује свијет до чистога појма. Посљедица тога напора јесте песимизам који реактивно води виталистичкој потрази за новим почетком.

У позиву смо онда, полазећи од аутентичног карактера *poiesis*-а, прићи историјском исходишту метафизике које, како се настоји интерпретирати, јесте поезија као суштина свих умјетности. Питање о побудама потраге за новим почетком се, о томе је овдје ријеч, и по савремену науку и по технику показује као питање о томе шта јесте суштина поезије. Суштина поезије, тумачена у *Шумским путевима*, у одјељку под насловом „Чему пјесници?" (в. Хајдегер 2000: 213–214), из спреге љубави, бола и смрти,

бива, по Хајдегеру дакле, оно подручје од којега нас ескапистички, и техницизмом и виртуелизмом, отклања савремена наука, а управо је то подручје оно из којега се суштина метафизике, и као заборављени темељ сваке науке, успоставља као воља за животом. Метафизика се, према томе, и као заснивајући темељ науке, коријени у поетичком мишљењу, у њему проналази своје исходиште којим се обнавља, па тако своје заборављено стајалиште и открива у живљењу. Бивствовање, битно је истаћи, овдје се интерпретативно отклањајући од Хајдегерове позиције, а имајући у виду Ничеову обнову Хераклитове онтологије, неће бити апстраховано у појам који је могуће мислити изван живљења. Бивствовање, дакле, јесте или може бити мишљено и исказано једино као живљење. Однос је зато између суштине поезије и метафизике препознат као пут језика и начин је успостављања свијета. Људско је ово успостављање: њиме се јавља позив живљења на истрајавање и основ је времена. Опстајање се људско успоставља над безданом, над празнином и растемељеношћу, па се темељ јавља из свега онога пред чиме чуђење, уколико се у отворености и слободном наивитету није кадро радовати и дивити се, стријепи и овољује на моћ. Успостављање свијета и поетичко догађање говора јесу једновременити и собом показују у разлици успостављени однос мишљења и пјевања. Успостављање свијета, то ће значити, нема карактер техничког опредмећења. Човјеково опстајање јесте постојање које истрајава на темељу унутарсвјетског временитог збивања којим се из бездана успоставља мјера или однос између неба и земље. Људски начин бивствовања је, према томе, неодвојив од своје фактичности, претходи свакој објективизацији и живом се егзистенцијом опире неутрализацији, па пјесма онда, јасно је, припада смртницима... Пјесма припада онима који се њоме одважују на опстајање. Може се рећи, дакле, да је поетичко мишљење најадекватнија хеременеутика фактицитета. Истраживање, као конститутивни хоризонт сваке науке, превасходно представља потрагу за темељом и увијек носи у себи специфичну јединицу мјере која, како припада смртницима, увијек има људски, поетич-

ки, а не технички карактер. Зато Хајдегер, враћајући се Хелдерлиновом пјесништву, настоји обновити искуство пјесника који пјева ка суштини поезије, или, изван песимизма и оптимизма, обнавља, ничеански говорећи, исувише људско које пјева из фактицитета *бивствовања при смрти*. Пјевање, из реченог слиједи, није вокација него је начин на који језик, про-налазећи се у бивствовању при смрти, на одсутним мјестима и у пресудном моменту почиње да пјева. Пјевање је – утолико и јесте то што јесте – судбоносно!

Пјесмом се, у пресудном моменту значи, доказује пјесник, а то чини конститутивни елемент поезије. Поезија, а не само наука, у себи конститутивно носи своју доказивачку процедуру: пјесник је смртник који умије пјевати спрам онога пред чиме је оно што је битно људско у страху и сажаљењу склоно да заћути. И метафизика се, као, истакнуто је, заснивајући темељ науке, нужно избављати мора на мјесту својега досадашњег пропадања или на оним мјестима на којима је до сада мањкала храбрости, у сазнајном захтјеву за истином мањкала истинољубивости, у моралистичком захтјеву за врлином мањкала добре воље. Мјесто пропадања, намјера је овдје апострофирати, јесте и мјесто успињања, мјесто успостављања бића преко ријечи, мјесто поријекла значења и смисла – јер се увијек непорециво *тиче* никад индиферентног људског постојања које произлази из откривеног јединства љубави, бола и смрти. Људско се постојање, дакле, пјесмом одважује на опстајање, разиграва и на могућем мјесту својега пропадања и над оним најсветијим у себи, па је ту, у очаравајућем поетичком дејству игре, истинити почетак и умјетности и науке. Ту се назире јединствено тројство Херакла, Диониса и Христоса (в. Хајдегер 2000: 209). Почетак краја дана богова је, како то већ Хелдерлин види, означен жртвеном смрћу Христа и заборавом јединства поменутога тројства, јединства снаге (Херакле), живота (Дионис) и љубави (Христос). Човјек, ослоњен искључиво на моћ технологије, заборавља смисао пјесме, јер заборавља да пјевајући учи пут живљења који снагу потврђује у љубави. Зато се може рећи да је пјесник човјек који из

бездана пјева, а то значи да опстајући у бивствовању при смрти, опстајући у времену, не уздиже своје, људско, постојање... Пјесник је смртник који ту, између неба и земље, не пјева да би пркосио него да би истрајавао у постојању и тиме нас одваживао на опстајање. Пјесник тако *у времену* ствара суштину поезије којом човјек задобија своју суштину, тајна бола излази из скривености, учи се љубав: снага не генерише силу и пркос, бијес се исцјељује у милост.

Приповједачка структура субјекта је, читана из цјелине или разумјевана из поменутога јединства, израз у разлици успостављенога односа лирске, епске и трагичке конституције бића. У природи је тога односа конституисана ситуација субјекта која се никада не може онтолошки неутралисати нити ескапистички испразнити. Епско произлази из лирског а исходи у трагичком – онако како се свако себе-уздизање човјека довршава у приземљењу. Поетичко мишљење посредује трагичност сваког покушаја да се метафизиком овлада живљењем у цјелини. Из не-свеобухватности, а у нераздвојивој кружној спрези лирског, епског и трагичког, човјек проналази своју мјеру. Након свега изгубљеног и потрошеног, након трагичког довршења, субјект се, и у повратку лирском као искуству непосредног јединства са свијетом, избављује у разумијевању отворене цјелине бића. Приповиједање је исказивање које се налази на путу тога разумијевања, а јесте, како је индицирано, начин којим се преко човјека, из његова пјесничког становања, премјерава однос између неба и земље, вјечности и коначности, слободе и нужности. Овај принцип премјеравања не води у моћ суђења чијом се досљедношћу губи битно људско: доживљавање, суосјећање, интуирање... Исказ „пјеснички станује човјек на овој земљи...” (Хајдегер 1982: 149–169) подсјећа, дакле, на неопходност обнављања добре воље разумијевања, односно нетехнизованог, некакикулативног, начина расуђивања у чијем се поетском пребивању премјерава у отворености очуваван свијет. У том осјећају за мјеру пјесма проналази свој метар и ритам чиме се изражава расположење, емотивно стање бића. Основна је

јединица те мјере *стопа*, оно, наиме, чиме човјек *стоји* на земљи и прелази свој пут гледајући ка небу (не само погледом наде него и поређења... У поређењу са небесницима смртник задобија своју суштину, премјерава се однос неба и земље, вјечности и времена). Пјевање је, поновићу, начин *опстајања* који не пркоси него овољује... Стил је његов субјективни квалитет, људско у дјелу које човјека чини себи подношљивим проналазећи у свакодневици другачији смисао говора. Догађање другачијег смисла говора потврђује да се субјект не може консолидовати у различитим облицима себе-неутралисања: непризнавања и потискивања. Субјект је тај који, у свом сталном настајању, на себи носи драму властита нестајања, односно, драматизујући нестајање, субјект допире до *pathosa* и ту се утемељујући изговара битне ријечи. Изговарати, а не потрошити ријеч: не преувеличати је, нити банализовати, у *pathos-y* субјекта представља непобитни принцип мјере. Резимирајмо: у увијек настајућем смислу говора јавља се хеременеутика субјекта као могуће поетичко очитавање приповједачке структуре субјекта.

Херменеутичко отварање ситуације субјекта, у контексту његова гносеолошког и епистемолошког проблема, оформљује круг из кога се, упркос захтјевима формалне логике, не успијева изаћи. Опстајати у кругу значи учити живјети без рјешења, учити у времену живјети и од неразумијевања. Проблем сазнања, наиме, тиче се превасходно херменеутичког проблема (не) могућности посредовања, иманентно, темпоралног карактера искуства, воље да се каже и да се (не)исказано саслуша, доживљаја и вјере као вјеровања којим се превазилази дистанцираност и скептицизам као методска процедура успостављања стварности. Доживљај у себи сабире вријеме и простор којим се руководи сазнање, те је херменеутика субјекта увијек једна херменутика фактицитета која евидентира да је кашњење природа сазнања које тражи одмарање од императива формалне логике и захтјева за комплетним сазнањем. У кашњењу, сазнање се испољава као коректив који слутњом отвара субјект за будућност. Отуд, још од Аристотела, поезија

прије но историографија, отуд, од Ничеа посебице, интерпретација прије но фактографија. Посредовање се, на основу изложеног се може констатовати, омогућава приповједачким суодношењем искуства, воље, доживљаја и вјеровања или добром вољом као основом херменеутичке ситуације и могућег опстајања у кругу. Овдје сам у намјери, не враћајући се приоритету активности свијести, актуелизовати повратак субјекту у смислу нужности његовог сталног приповједачког реконституисања. Дакле: приповиједање није прича ради приче, нити пуко препричавање, него недовршиво сазнавање субјекта у питању о смислу живљења. Без дистанце, приповиједање укључује субјект у свједочење, (себе)посматрање, исповиједање, саслушавање... Ово укључивање субјекта не искључује другог. Недовршиво сазнавање субјекта није когнитивни експеримент, него хеременеутички хоризонт који у себи носи очекивање увијек могућег опраштања. Разумијевање, у отворености добре воље, поновимо, превазилази формално-логичке принципе суђења што треба узети као битни квалитет поетичког мишљења или битни поетички квалитет приповједачког (ре)структурирања субјекта.

Имајући у виду херменеутички кружну природу приповједачке структуре субјекта тешко је оправдати инсистирање на апсолутној хомологији писања, читања и говора. У настојању да писање задобије функцију говора, дејствује субјект који наративном структуром тражи избављење као изновно откривање једне могућности живљења. Језик утолико није оруђе, није предмет употребе, него пут истине... Приповиједање, у својој суштини, јесте *poiesis,* тиче се истине у смислу про-изводења скривености у нескривеност – *aletheia*. Како је истина процес који у нескривености носи скривеност, суштина истине је тајна, а приповиједање, про-изводећи услове опстајања у неразрјешености, очувава истину у њеној суштини. Немогућност успостављања хомологије писања, читања и говора, и као вавилонски синдром, није хендикеп, него, у пукотини метајезика, спасоносно до-пуштање догађања суштине истине. Улазак апсолутне истине у свијет, њена ексклузивна објективација, би,

како Дерида истиче у тексту *О апокалиптичком тону усвојеном недавно у филозофији*, значила безусловну укоченост смрти. Истина, то значи, никада није у стању да присуствује у цјелини, већ мора представљати неку расутост. Пут истине се, зато, из никад индиферентне ситуације субјекта, у времену, а преко језика, креће ка увијек изновном откривању могућности живљења.

2.

У разлици разабрано јединство пјевања и мишљења јесте, *језиком ослобођеним од владавине граматике*,[2] подручје истинског догађања бића, односно филозофије изван метафизике као појма који је, посебице од Аристотела, судбоносно одређује. Наизглед парадоксално, могло би се онда рећи: два кључна, није неопходно потенцирати највећа, пјесника Запада су Платон и Ниче... – јер доводе пјевање до метафизике и метафизику до пјевања. Први пориче себе као пјесника преко метафизике, други пориче себе као метафизичара преко пјесништва. Обојица, извјесно је, мисле ка (и из) суштини(е) поезије. Већ је изложено: суштина поезије се успоставља из бездана искуством јединства љубави, бола и смрти. Нико се није, у времену, више приближио Платоновој филозофији од Ничеа, то ће значити да се нико у времену није више приближио суштини хришћанства од Ничеа! У тој превиђеној первертирајућој блискости одвија се судбина Запада. Њени наративни протагонисти су Сократ и Христ/Заратустра. Ничеове ријечи *Бог је мртав* (в. Ниче 1984: 146–147), својим диогеновским

[2] „...Насупрот томе, мишљење допушта да од стране бивствовања буде захтевано како би казало истину бивствовања. Мишљење извршава то допушање. Мишљење је *l'engagement par l'Être pour l'Être*. Не знам да ли је језички могуће да се то двоје (*par* и *pour*) каже одједном на овај начин: *penser, c'est l'engagement de l'Être*. Облик генитива '*de l'...*' треба ту да изрази како је генитив истовремено *genitivus subiectivus* и *obiectivus*. У том погледу 'субјект' и 'објект' јесу непримерени термини метафизике, која је врло рано у облику западне 'логике' и 'граматике' овладала интерпретацијом језика. Ми данас можемо само да наслутимо шта се тада десило. Ослобађање језика од граматике за изворнији суштински склоп јесте задатак мишљења и песничког стварања" (Хајдегер 2003: 280).

мотивом бивају, у већ материјалистички опредијељеном 19. вијеку, не само обрат платонизма и евидентирање краја метафизичког идеализма, већ истовремено, у својој потрази за човјеком, бивају и једна од посљедњих потрага за богом. У тој потрази стоје јединствени Заратустра и Христ, односно Исток и Запад. У овој се увијек трагајућој религиозности крије заборављена суштина религије. Дионискa мудрост се посредује и тим трагањем преко умјетности као принципа превредновања доминантних вриједности – превасходно, истине и морала – које су узроковале пропадање човјека, декаденцију, обољевање западне културе... Писање као начин говора, дакле приповиједање, налази свој смисао у самоизљечењу, а Заратустра као посљедњи човјек и први натчовјек је конститутивни елемент приче (/и/сторије), протагонист, који је неодвојив од судбине субјекта (онога који приповиједа). Субјект фабулирањем, драматично дакле, тежи живљењу. У истој тежњи Платон учи о најстварнијем у стварности: о поријеклу бола, природи љубави и начину умирања. Искључиво тематизирање Платонове метафизике као идеализма у смислу академског спорења јаза између свијета идеја и појавног свијета, редукује једну онтологију која хоће, свједочећи Сократов пут, посредовати оно што у свакодневном не видимо као стварно: бригу о души.[3] На ово-

[3] О смислу приповиједања као посредовања у времену можда најбоље илуструје завршни параграф Платонове *Државе*: „И тако је, Глауконе, прича (*mŷthos*) сачувана и није изгубљена. А она ће и нас сачувати, ако јој будемо веровали, и сигурни у себе пребродићемо Лету, реку заборава, и душу своју нећемо укаљати. Но ако мени будете веровали држаћемо се установљеног: душа је бесмртна и може у себе примити сва зла, једнако као и сва добра; ићи ћемо увек оним путем који води према горе, и увек и свуда ћемо уз помоћ разборитости упражњавати правичност. Тако ћемо и себи самима и боговима бити пријатељи, и у овоземаљском животу добијати награде које правичност заслужује, као што побједници у играма иду около по стадиону прикупљајући их. Тако ћемо ваљано делати и у овоземаљском животу и на оном хиљадугодишњем путу, о којем смо у причи говорили" (Платон 1993: 325). Приповиједачка конституција Ничеовог *Заратустре* у себи носи исту херменеутичку интенционалност. Наиме, на дјелу је прича која у приповиједачком свом очувавању обликује један начин живота којему је читалац свједок. Из свједочанства се преузима искуство могућности вођења једног испуњеног живота, живота који се живи ка старости и правовременој смрти. Заратустрино, Христо-

ме мјесту Кант прави разлику између Платона учитеља и Платона академичара. Теоријска класификација Платонове онтологије производи заклоњеност њена учења. Старање за знање ради знања је наука, а философ је онај који се умије старати о својој души. Музика, геометрија, гимнастика... – припадају једној старајућој космологији. Третирати бол значи разумјети која љубав души недостаје, или: ко не разумије природу љубави, не зна се о души старати, па онда и не живи ка својој старости. Данашњи психологизам и фармацеутско третирање бола јесте израз очувавања овога неразумијевања. Припремити се за старост, међутим, значи припремити се за самоћу, за један вид само-довољности – да се себи буде подношљив. Тако се учи и један начин умирања. Истина, и као цјелина проживљеног живота, долази са смрћу, а посљедњи суд, како Платон казује у *Горгији* (в. Платон 1968: 187–188), не долази као казна, као извршење неке правости, него се успоставља у крајњој блискости душа. Онај који одлази посредује свједоку истину свога живота, а у име једне могућности живљења.

3.

Како је Хајдегер у пјесништву Фридриха Хердерлина препознао јединство истине, језика и бивствовања или услове за отклањање метафизички наметнутог спора између философије и поезије, тако се, у српскоме језику, драма нестајања субјекта у име поетичког избављења бића најнепосредније помаља кроз поезију Бранка

во или Сократово учење се не може посредовати без присуства или свједочења једног начина живљења. У њему се открива смисао сваке људске потраге, сваког истраживања: „Зар онда, бранећи га, нећемо поступити добро ако кажемо да је онај ко је жељан знања (*philomathēs*), природно склон да се бори за *оно што јест* (*tò on*), а не да остаје при многим појединим стварима за које се само помишља да јесу? Рећи ћемо да он не остаје притом, него иде напред, не слабећи свој напор и не одбацујући своју жудњу (*érōs*), све док природу оног, што свака ствар по себи јест, својом душом не схвати и у њој као таквој суделује као у оном што је њој сродно. Постижући тако блискост и здруженост са стварним бићем (*tò ón óntos*), истовремено постиже да се роди ум (*noûs*) и истина, доспева до сазнања, истинског живљења и уздизања, па ће тек тада његов бол престати, никако пре" (Платон 1993: 181).

Миљковића. Драма нестајања субјекта се овдје распознаје у супротстављености пјесника и поезије. Сама је (и) сторија кретање које произилази из борбе супротности, измјештености бића из мирне, статичне, положености у апсолутни идентитет. Потрага за смислом је, утолико, потрага за примирењем, а ипак једна истрајавајућа несмиреност којом субјект докучује свијет. Пјесничко становање човјеково је, у овом докучивању свијета, у свом унутар-свјетском пребивању, по Миљковићу, архетипски изражено разликом између Орфеја и Нарциса. Нарцис је, вели Миљковић, „несносни лиричар који није ни себе досегао, а ако јесте, то би био његов крај" (Миљковић 1972: 263). Орфеј је онај који је знао да „певајући о себи и својој љубави, пева о стварима", то је пјесник „у чијој песми жива и нежива природа, биље и камење, звери и птице, препознају своју властиту законитост која се ослободила од своје слепе и немуште озбиљности и запевала слободно у правцу судбине" (Миљковић 1972: 263). Смисао бивствовања, односно живљења и временовања, открива се у нестајању субјекта и поетичком избављењу бића. Метафора тако и тиме прелази у симбол. Избављење бића чини потпуно остварење поезије, а оно, Миљковић експлицира, пролази у самореализацији своја три ступња: 1. У моменту свога настајања, поезија све уводи у питање: и себе, и ријеч, и стварност. Постоји само пјесник и његов живот. Пјесма постоји ради пјесника и доказује постојање његове егзистенције. 2. Други ступањ је онтолошко-егзистенцијални. Пјесма почиње да вјерује у ријеч, иако је пјесников живот још увијек гаранција за пјесму. Ријеч тако постаје јача од пјесника и језика, долази до своје апсолутне стварности. 3. У трећем стадију, пјесма се ослободила пјесника. Она, објективно-онтолошки, постоји независно од њега.

Апсолутна стварност језика се успоставља, дакле, поетички; њоме се догађа истина бића или излазак у нескривеност. А основно је својство *physis-a,* сјетимо ли се Хераклитова запажања, да воли да се прикрива... Све су умјетности зато, по Хајдегеру, у својој суштини поезија... Измичући се овом тезом ка претходно из-

веденој интерпретацији, ријеч је о томе да биће, кроз суштину поезије, излази у нескривеност којом се субјект у признавању прикрива. То признавање, неопходно је, да би било спасоносно, мора бити у пренесеном значењу, мора бити дескриптивно и шифрирано. На тим основама се конституише перспективистичка онтологија и херменеутичка феноменологија. Епистемолошки постав истине и формално-логичко конструисање стварности, овиме се, у диктату живљења, показују као превазиђени, а онда, посљедично, и научна објективизација свијета и ексклузивно онтолошка неутрализација субјекта. Нови почетак се, уколико је и даље у историјском позиву метафизике, могуће је одазива једино субјектом који се признаје, а тиме се у сваком својем довршењу, изгледа нужно и, ма колико то звучало парадоксално, изнова реконституише. Ово је признавање онда, у истини живљења, и препознавање које нас враћа личном, каткад исувише људском, које се не може категорично стерилисати или од живота и времена прочистити и неутралисати. Поезију ће зато, ослушкујући Миљковићеву слутњу, сви писати. По Платону би тај свијет огрезао у не-истини, а Миљковић, упућујући на Аристотела, истиче: „Једино што нам још остаје од истине јесте – истинољубивост. У томе смислу истинитост би најпре била, како је то било познато још Аристотелу, својство ума да самога себе мисли тј. поражава и побеђује. Поезију која опева те поразе ума могли бисмо валеријевски назвати патетиком ума" (Миљковић 1991: 158).

Историја, из перспективе Миљковићева пјесништва као својеврсне негативне онтологије, бива историја ватре која се патетиком ума очитава у односу између сагоријевања субјекта и избављења бића, а пролази сљедеће циклусе: 1. *Патетика ватре, Проповедање ватре*; 2. Осјећање свијета: *Прошлост ватре, Будућност ватре, Земља и ватра*; 3. *Црна ватра, Похвала ватри*; 4. *Почетак трагања за бићем, Поистовећивање бића и речи*.

Сагоријевање субјекта се овдје евидентира као етапа у темпоралном откривању свијета и као пут ка избавље-

њу бића. Тај ће пут трасирати прелаз из лирске интиме у отворене предјеле онтолошки-објективизоване поезије, а исказује се симболички. Пјесник је, чак и кад га пјесма не признаје, протагониста, субјект, никад индиферентно тубивствовање, чак и када не пристаје на то. Ватра, стална борба супротности, узрок кретања, дакле времена и историје, обухвата и егзистенцију и космос. Ватра као симбол тако увијек изнова успоставља нарушени однос између субјекта, живота и универзума. Ствари се јављају да би саме себе порекле, живљење увијек јесте бивствовање смртоносности у којему крајњег помирења супротности као разрјешења или климакса историје нема... Супротности и крајности улазе у ток вјечног кретања којим се учи опстајање у неразрјешености... И пјесма је сама онда симбол, код Миљковића, један хераклитовски вјечно живи огањ у коме све постаје, настаје и опет нестаје: Феникс, жар-птица која се рађа из свога сопственог пепела. У тој онтологији свијет тек треба показати шта јесте човјек. „Поезија је један узвишени напор да се изађе из себе. У том смислу она је тражење симбола. Симбол повезује оно што ми нисмо и оно што ми јесмо, наш субјективни свет са објективним светом око нас. Песничка реч може да буде симболична само ако је репрезентативна за оба света... Потпуно прожимање стварности и њеног суштинског израза, есенцијално повезивање хуманог са оним што је битно у стварима остварује се симболичним речима поезије" (Миљковић 1991: 154).

На крају, философија се, у препознатом онтолошком јединству са поезијом (као суштином свих умјетности), јавља као својеврсна хеременеутика којом се, превазилазећи моћ суђења ка доброј вољи разумијевања, у времену учи пут исцјељења бијеса у милост. Откривање смисла приповиједања и поетског смисла говора у философији, зато, представља повратак човјековом пјесничком становању што се, у добу владавине технологије, показује и као нова, боље рећи, у традицији једна другачија задаћа мишљења.

ЛИТЕРАТУРА

Дерида, Жак (1995). *О апокалиптичком тону усвојеном недавно у философији*. Подгорица: Октоих.
Миљковић, Бранко (1991). *Изабране песме*. „О поезији". Београд: БИГЗ.
Миљковић, Бранко (1972). *Песме*. „О поезији". Београд: Просвета.
Ниче, Фридрих (1992). *Тако је говорио Заратустра*. Београд: БИГЗ.
Ниче, Фридрих (1984). *Весела наука*. Београд: Графос.
Платон (1993). *Држава*. Београд: БИГЗ.
Платон (1968). *Протагора. Горгија*. Београд: Култура.
Рикер, Пол (2004). *Сопство као други*. Никшић – Београд: Јасен.
Хајдегер, Мартин (1982). *Мишљење и певање*. Београд: Нолит.
Хајдегер, Мартин (2003). *Путни знакови*. Београд: Плато.
Хајдегер, Мартин (2000). *Шумски путеви*. Београд: Плато.
Хелдерлин, Фридрих (1990). *Нацрти из поетике*. Нови Сад: Братство-Јединство.

Želimir Vukašinović

TIME, LIVING AND *POIESIS*
On the meaning of story-telling and the human poetical dwelling

Summary

This paper explores a relation between time, the meaning of story-telling and the human, poetical (but not technical), way of being. The basic intention is to demonstrate that the existence of the world and the poetical realisation of speech are simultaneous, as well as philosophy, in its ontological unity with poetry (as the essence of all arts), should be understood as a specific hermeneutics by which the judgmental power of formal logics has been overcome toward teaching of the way of healing which transforms rage into grace. The meaning of story-telling, thus, has been constituted by, and within, the will itself which historically persists in a search for a possibility of living.

Ивана Н. АНТОНИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
ivantoni@sezampro.rs

СИНТАКСИЧКО-СЕМАНТИЧКА ФОРМАЛИЗАЦИЈА РЕЛАТИВНОГ ВРЕМЕНА У ЈЕЗИКУ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА[1]

Апстракт: Рад се бави синтаксичко-семантичком формализацијом релативног времена у језику Меше Селимовића. Анализи је подвргнут језички узорак овога писца укупног обима две стотине страна романа *Дервиш и смрт* и *Krug*. У уводу се дају опште карактеристике темпоралне детерминације, која се испољава као темпорална идентификација и као темпорална квантификација, и која се, с обзиром на то у односу на коју референтну тачку се врши, остварује као апсолутна и као релативна темпорална детерминација. Надаље је пажња усмерена на релативну темпоралну детерминацију исказану сентенцијалном формом – екстензивном зависном клаузом. Посматрају се основни релевантни синтаксичко-семантички параметри одговорни за појединачне семантичке типове, утврђује се схема семантичког поља релативне темпоралне детерминације и добијени резултати се пореде са системском схемом тог семантичког поља, која је раније утврђена на основу знатно обимнијег функционално поливалентног корпуса. Износе се квалитативни и квантитативни резултати. У анализу је укључено и позиционирање темпоралне клаузе у односу на матричну реченицу, као и модели вишеструке релативне темпоралне детерминације у којима је бар један детерминатор темпорална клауза.

Кључне речи: време, релативна темпорална детерминација, темпорална клауза, темпорални везници, глаголски вид, аспект, језик Меше Селимовића

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања стандардног српског језика" (бр. 178004), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Време као једна од основних димензија човековог битисања поима се, у западној цивилизацији, као објективни, једнодимензионални, хомогени ентитет линеарне природе са особином неограниченог, непрекидног трајања (без представе о почетку или могућем предвидљивом крају), али и са податношћу сегментирању на неограничени број одсечака различите величине (од оних који имплицирају само тренутак до оних који имплицирају период неограниченог трајања), и представом о сталном кретању и промени. Време се схвата, и уобичајено представља у виду временске осе на којој се догађаји распоређују у уређени, сукцесивни низ, па је њихово одређивање, с обзиром на временску димензију, условљено управо представом о таквој њиховој организацији. Веза између времена и језика испољава се у два основна вида: (1) време се различитим формалним средствима изражава у језику, језик, притом, формализује различите аспекте времена и тиме одражава говорникову концептуализацију времена; и (2) сам језик као формално-семантички систем испољава се у времену, и сагласно томе, подложан је сталном кретању и промени (Antonić 2001, 42).

Темпорална детерминација, као један од типова **околносне** детерминације реченичне предикације,[2] јесте одређивање реченичне предикације с обзиром на базичну околност типа време. Основни облик темпоралне детерминације јесте **темпорална идентификација** – *издвајање* одсека на временској оси и *смештање* реченичне предикације унутар његових оквира (интериоризација) или ван његових оквира (екстериоризација). Пошто се, међутим, објективно време нужно испољава у трајању, протицању, и промени, реченична предикација може бити одређена и с обзиром на квантитативну димензију времена, па се **темпорална**

[2] *Предикација* = технички термин којим се упућује на различите видове глаголске радње/ситуације: радња, стање, збивање, процес, догађај, активност, остварење, достигнуће и сл., а истовремено и на одговарајућу формалну јединицу – једночлану или двочлану/вишечлану (копулативну, семикопулативну, декомпоновану) предикатску финитну глаголску структуру.

квантификација – *одмеравање* реченичне предикације у времену, у најширем смислу, исто тако, може сматрати обликом темпоралне детерминације. Тим пре што темпорална идентификација, врло често, може бити комбинована с темпоралном квантификацијом.

У зависности од тога коју тачку у времену говорник одабере као референтну за догађај о којем саопштава, и који смешта у време и/или одмерава у времену, темпорална детерминација може бити остварена као **апсолутна** темпорална детерминација, и као **релативна** темпорална детерминација.

Апсолутна темпорална детерминација. У зависности од тога како се постави у односу на моменат говора, реченична предикација, као формално-језички репрезентант фокусираног догађаја, бива смештена у *сферу садашњости* – одређује се као симултана са моментом говора T(0), у *сферу прошлости* – одређује се као антериорна моменту говора T(+) или у *сферу будућности* – одређује се као постериорна моменту говора T(–). Реченична предикација, у овом случају, заправо бива детерминисана с обзиром на говорника и његово временско лоцирање предикације о којој саопштава у односу на време када о њој саопштава. Наиме, говорник нам, упућујући на једну реченичну предикацију, даје и своје виђење те предикације у времену као *спективне*, *ретроспективне* или *проспективне*: саопштава о предикацији чија је реализација у току, о предикацији чија је реализација окончана, или о предикацији чија се реализација очекује. Притом, осведоченост говорника формално-семантички није релевантно обележје.

Релативна темпорална детерминација. Реченична предикација, с друге стране, може бити темпорално детерминисана и с обзиром на неку другу идентификовану референтну тачку у времену, различиту од момента говора. Реченична предикација се у том случају одређује као *симултана* – истовремена са датом референтном тачком у целом току свог трајања или само у једном сегменту, или као *сукцесивна* у односу на дату референтну тачку, и то: *антериорна* – претходи референтној тачки, или *постериорна* – следи референтној тачки.

Притом, време реченичне предикације може бити одређено само према моменту говора, или истовремено, и према моменту говора и према некој другој референтној тачки. Оба типа темпоралне детерминације, и апсолутна и релативна, исказују се у стандардном српском језику различитим формалним јединицама:

(1) *временским глаголским обликом* у којем стоји реченична предикација:

$S = \{V_{VGO\ [\leftarrow PR/PF/F1]}\}$[3]

(2) *адвербијалном, номиналном, или сентенцијалном* формом – екстензивном или кондензованом, која, у функцији темпоралног детерминатора, прати реченичну предикацију:

$S = \{V + Det_{Temp}\ [\leftarrow Adv]\}$

$S = \{V + Det_{Temp}\ [\leftarrow N_{N\ Padež}]\}$

$S = \{V + Det_{Temp}\ [\leftarrow Cl\ \{Conj + V_{Sub}\}]\}/$

$S = \{V + Det_{Temp}\ [\leftarrow N_{DeV\ Padež}/Adv_{DeV}1/Adv_{DeV}2 = Cl\ \{Conj + V_{Sub}\}]\}$

Систем временских глаголских облика у српском језику омогућује смештање реченичне предикације у време у односу на моменат говора: нпр. презентом имперфективног глагола, перфектом, футуром 1, али истовремено и у односу на неку другу референтну тачку у времену: плусквамперфектом у сфери прошлости или футуром 2 у сфери будућности. Када се ради о апсолутној темпоралној детерминацији временским глаголским обликом, онда се примарно остварује темпорална идентификација. Често се, међутим, губи из вида да у одређеним случајевима и овде долази до комбиновања

[3] Симболи и скраћенице: Adv – адверб; $Adv_{DeV}1$ = глаголски прилог садашњи; $Adv_{DeV}2$ = глаголски прилог прошли; Cl – клауза/сентенцијална форма; Conj – везник; Det – детерминатор; Det_{Temp} – детерминатор темпорални; F1 – футур 1; $N_{N\ Padež}$ – (примарна/недевербативна) номинална форма у падежу; $N_{DeV\ Padež}$ – девербативна номинална форма у падежу; PF – перфекат; PO – потенцијал; PR – презент; S – реченица; V – предикација реченична; V_{Sub} – предикација субординирана; $V_{ImPerf}/V_{Sub\ ImPerf}$ – предикација имперфективна; $V_{Perf}/V_{Sub\ Perf}$ – предикација перфективна; VGO – временски глаголски облик; {} – скуп нужних елемената који изграђују једну реченичну структуру; + – повезује се; = – једнако је (једнакост формалних јединица); ≡ – еквивалентно је; [← X] – реализује се у форми X;/– или, односно.

идентификације са квантификацијом. То значи да истовремено са смештањем у временску сферу прошлости или будућности, бива одмеравана и удаљеност предикације у односу на моменат говора (сфера садашњости овде, разуме се, не долази у обзир јер подразумева истовременост са моментом говора, па, по природи ствари, не постоји могућност било каквог одмеравања). У српском језику, глаголски систем на основу својих инхерентних системских обележја омогућује исказивање таквог типа квантификације само унутар сфере прошлости: аорист је глаголско време којим се може упутити на *непосредну* прошлост, чак са реперкусијама на садашњост, а имперфекат је глаголско време којим се упућује на *даљу* прошлост. Што се тиче сфере будућности, могуће је исказати *непосредну* будућност, која је истовремено готово повезана са моментом говора, али не неким посебним глаголским обликом већ постојећим глаголским облицима чија примарна функција није упућивање на будућност, а који су способни да контекстуално стекну такву улогу: презент имперфективног и перфективног глагола (нпр. *Идем, Одлазим* [а још се налазим у просторији]), перфекат перфективног глагола (нпр. *Отишао сам*) и аорист (нпр. *Одох*).

Темпорална детерминација адвербијалном формом може, поред релације према некој другој референтној тачки, подразумевати и релацију према моменту говора (нпр. *данас, јуче, сутра*). У том случају, реченична предикација је апсолутно темпорално детерминисана временским глаголским обликом и адвербијалним темпоралним детерминатором, с тим да је улога прилога да сузи временску сферу, тј. да унутар идентификоване временске сфере спецификује временски одсек. Темпорална детерминација номиналном и сентенцијалном формом подразумева релацију према некој другој референтној тачки у времену. На тај начин, реченична предикација истовремено бива одређена према моменту говора (временским глаголским обликом, алтернативно у комбинацији с временским прилогом) и према некој другој референтној тачки у времену (темпорални детерминатор: неки временски или невременски појам исказан именицом у

одговарајућем падежу, или друга предикација у конгруентном глаголском облику и у комбинацији са одговарајућим везником). Према томе, реченична предикација задржава релацију према моменту говора и онда када је темпорално детерминисана у односу на неку другу референтну тачку у времену. Притом важи правило да се реченична предикација и референтна тачка налазе у истом односу према моменту говора: да припадају сфери садашњости, прошлости или будућности. Није, дакле, могуће реченичну предикацију, у односу на моменат говора, сместити у једну временску сферу, а референтну тачку у другу. Однос реченичне предикације према моменту говора, тачније временска сфера у коју се смешта реченична предикација представља шири временски оквир унутар којег се остварује прецизнија темпорална детерминација. Темпорална детерминација адвербијалном, номиналном и сентенцијалном формом остварује се и као темпорална идентификација и као темпорална квантификација. Реченична предикација може бити темпорално детерминисана само једном од наведених форми, или, истовремено са две или више истих или различитих форми: нпр. адвербијалном и номиналном, адвербијалном и сентенцијалном, номиналном и сентенцијалном или двема сентенцијалним формама, с напоменом да њихов редослед по правилу није произвољан. Свака од ових форми, када се оне појаве у низу, самостално темпорално детерминише реченичну предикацију. Притом, није обавезно да свака од њих то чини на идентичан начин. Сентенцијална форма, у зависности од везника којим је уведена у матричну реченицу, може бити у обавезном споју са кореферентом (= адвербијалном или номиналном формом у функцији деиксе) који у конкретној реализацији реченице може бити присутан или из ње изостати, али који није самостална синтаксичко-семантичка јединица, и са којим она функционише као јединствени темпорални детерминатор. Функција кореферента јесте само да упути на временски одсек = демонстративна идентификација, а функција сентенцијалне форме/клаузе јесте да стварно идентификује тај временски одсек = дескриптивна идентификација.

Да би реченична предикација могла бити темпорално детерминисана другом предикацијом нужно је да буде испуњен основни семантичко-прагматички услов: две предикације морају бити *такве природе* да се могу довести у темпорални однос. Притом је, у начелу, могућ временски однос две предикације које се везују за исти агенс (/псеудоагенс) или се приписују различитим агенсима (/псеудоагенсима), с тим што идентичност/неидентичност агенсâ може утицати на могућност постављања две предикације у одређени тип временског односа.

За успостављање релативног темпоралног односа између две предикације релевантна су два основна граматичко-семантичка елемента. Први је *везник,* посредством којег се у структуру матричне реченице интегрише зависна предикација, са којим она изграђује сентенцијалну форму – темпоралну клаузу. Притом је степен семантизованости појединих везника различит. Други је *глаголски вид* обе корелативне предикације у четири могуће аспекатске конфигурације: *обе имперфективне* предикације, *имперфективна* реченична предикација и *перфективна* зависна предикација, *перфективна* реченична предикација и *имперфективна* предикација, *обе перфективне* предикације. Појава одговарајућег везника (степен семантизованости) и аспекатска конфигурација две предикације условљени су. Семантички неспецификовани везник КАД(А) *дозвољава* све аспекатске комбинације, а семантички спецификовани везници (сви остали) *захтевају* одређене аспекатске комбинације (Antonić 2001, 45–48).[4]

Моја пажња у овом раду биће усмерена на релативну темпоралну детерминацију формализовану сентенцијалном формом – екстензивном субординираном

[4] О свему подробно (укључујући детаљни осврт на литературу и комплетни аналитички поступак темпоралне детерминације сентенцијалном формом са презентацијом обимне језичке грађе из којег је произашла схема темпоралног семантичког поља) видети у Antonić 2001, 5–405. На крају рада дајем један могући, врло селективан, избор основне литературе, већином оне која је објављена последњих десетак година, а која се бави како теоријским аспектима времена, тако и језичком формализацијом, пре свега релативног времена, претежно у српском језику.

клаузом, као синтаксичко-семантичким елементом матричне реченице, у функцији темпоралног детерминатора у језику Меше Селимовића. Језички узорак овога писца својевремено (у: Antonić 2001) није био укључен у корпус анализиране грађе. Будући да је тада структура корпуса била постављена дијахроно, избор извора језичке грађе захтевао је одговарајући временски распон, па је нужно морао бити селективан за поједина временска раздобља. Поред тога, тада су бирани претежно они језички извори који по тематици и наративној структури фокусирају реалну догађајност да би се обезбедила што разноврснија заступљеност формално-семантичких сентенцијалних структура. Селимовићева проза је психолошка, интроспективна, аналитичка проза са дубоким филозофским реминисценцијама, те стога са становишта продуктивности синтаксичко-семантичке формализације релативног времена, условно речено, мање погодна као извор грађе за лингвистичку анализу која је усмерена ка томе да сагледа целину датога система. Али као појединачни извор грађе, како из перспективе типа и структуре прозног текста тако и из перспективе пишчевог језика као својеврсног наративног идиолекта, Селимовићева проза може бити занимљив предмет лингвистичке анализе. Тим пре, што добијене резултате на тако селектованој грађи сада могу поредити са резултатима који су проистекли из обимнијег корпуса. Разуме се, овога пута, због ограниченог простора који ми стоји на располагању, анализи је подвргнут само мањи узорак Селимовићевог прозног језика, али добијени резултати, иако парцијалног карактера, ипак су индикативни.

Грађа је ексцерпирана са првих сто страна Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* (Београд: Слобода, 1976, 41–141 [ћирилично издање, ијекавица])[5] и са првих сто страна његовог последњег, незавршеног романа *Krug* (Beograd: BIGZ, 1983, 7–107 [латинично издање, екавица]).[6] Дакле, укупан обим извора износи 200 страна штампаног текста стандардног формата из

[5] У даљем тексту се води под ознаком 1.

[6] У даљем тексту се води под ознаком 2.

којег је произашао корпус од 185 примера синтаксичко-семантичких структура са екстензивном темпоралном клаузом, при чему је у извору 1 таквих примера готово двоструко више (120) у односу на извор 2 (65),[7] што је супротно очекиваном (наиме, очекивала би се бар приближно једнака заступљеност). Просечна заступљеност ових структура у укупном обиму извора износи 0,93 по страници штампаног текста (1,2 у извору 1, а 0,65 у извору 2), што се може сматрати ниском заступљеношћу за белетристички, наративни тип текста, али што, с друге стране, може сугерисати особину прозног текста својственог Селимовићевом тематско-наративном проседеу.

У одабраном узорку Селимовићевог језика нису заступљени сви темпорални везници који чине овај лексички микросистем у савременом стандардном српском језику. Регистровани су следећи везници: КАД (127), КАД ГОД (1), УВ(ИЈ)ЕК КАД (2), САМО КАД (3), ТЕК КАД (3), ОД ВРЕМЕНА КАД (3), ДОК$_1$ (17), ДОК$_2$ (10), СВЕ ДОК (3), ПР(ИЈ)Е НЕГО ШТО (6), ЧИМ (9), ТЕК ШТО (1). Заступљеност семантички најнеутралнијег везника КАД(А) очекивано је највиша и износи 68,65% у укупном корпусу, али је заступљеност свих осталих регистрованих везника појединачно неочекивано веома ниска: ДОК$_1$ = 9,19%, ДОК$_2$ = 5,41%, ЧИМ = 4,86%, ПРЕ НЕГО ШТО = 3,24%, заступљеност осталих креће се од 1,62% до 0,54%. Везник КАД(А) појављује се готово искључиво у краћем облику, без покретног (А): од 127 примера само у два се појављује дужи облик овога везника. Исти је случај и када је овај везник елемент вишечланог везника. Везник ДОК$_2$ искључиво се комбинује са негираном перфективном предикацијом без обзира на обавезност/необавезност негације у зависности од релевантних обележја структуре глаголске ситуације (то значи уз пунктуалне глаголе, уз које је и системски обавезан, али и уз непунктуалне глаголе, уз које систем-

[7] Примери са вербидском структуром као кондензатором темпоралне клаузе (= глаголски прилог садашњи и глаголски прилог прошли) заступљени су у корпусу у занемарљивом броју (забележена су свега четири примера), па они нису обухваћени анализом.

ски није обавезан). Везник УВ(ИЈ)ЕК КАД, регистрован истина само у два примера, у оба се остварује са дистантном позицијом елемената, тј. у варијанти УВ(ИЈ) ЕК V КАД V_{Sub}. У овом језичком узорку не појављују се везници: ПОШТО, НАКОН ШТО, САМО ШТО, ОД КАД(А), ОТКАКО, КАКО, ДОК ГОД, ДОКЛЕ$_2$, ДОКЛЕ ГОД, РЕТКО КАД, ПОНЕКАД КАД, ЧЕСТО КАД који данас припадају овом лексичком микросистему. Нису, исто тако, евидентиране ни структуре типа: n је времена КАКО V_{Sub}, n је времена ДА V_{Sub}, КАКО V ТАКО V_{Sub}. Није регистрован ниједан архаични временски везник од оних који су се нашли у корпусу који је, поред савремених извора, обухватао и грађу друге половине 19. и прве половине 20. века: ДОКЛЕ$_1$, ТЕК, А, НЕТОМ, НЕТОМ ШТО, ИСТОМ, ШТО, ГДЕ.

Кореференција, деиктичког заменичко-прилошког типа (ОНДА, САДА, ТАДА), пре свега уз клаузу с везником КАД, потпуно изостаје. Није забележен ниједан пример са најфреквентнијим заменичко-прилошким кореферентом ОНДА, а у два/три примера заменички прилог САД(А) пре има функцију правог прилога, тј. другог темпоралног детерминатора: Сада, *КАД није био у моме домашају, КАД није било опасности мени од њега ни њему од мене*, мислио сам о том непознатом човјеку веома чудновато, (...) (1, 95); Evo sad, *KAD mirno misli* siguran je da je partija važnija od pojedinca. (2, 106). Кореференција, деиктичког номиналног типа, такође уз везник КАД, регистрована је у свега неколико примера: Наишао је *управо у часу КАД је могао да буде језичац на кантару моје колебљивости.* (1, 90); (...) и помислио сам с чуђењем, први пут, како у њему живи нешто веома зрело и пуно, што се открива само *у часовима КАД се не чува*. (...) *У тренуцима КАД је тешко*. (1, 139).

Аспекатска конфигурација посматрана у укупном корпусу (независно од везника) појављује се у очекиваном односу: најзаступљенија је комбинација две перфективне предикације (38,92%) с обзиром на то да је то аспекатска конфигурација која је могућа у комбинацији са већином везника и у већини семантичких типова. Следи по заступљености комбинација две имперфек-

тивне предикације (29,19%) и комбинација реченична имперфективна – зависна перфективна предикација (24,86%), а најмање је заступљена комбинација реченична перфективна – зависна имперфективна предикација с обзиром на то да се ова аспекатска конфигурација везује практично једино за везник КАД и ДОК$_1$, па и за најмањи број семантичких типова релативне темпоралне детерминације. Будући да су све четири аспекатске конфигурације могуће једино у комбинацији с везником КАД, међусобни однос четири аспекатске комбинације у случају овога везника идентичан је ономе у укупном корпусу (V_{Perf} $V_{Sub\ Perf}$ = 43,31%, V_{ImPerf} $V_{Sub\ ImPerf}$ = 28,35%, V_{ImPerf} $V_{Sub\ Perf}$ = 21,26%, V_{Perf} $V_{Sub\ ImPerf}$ = 7,09%).

У анализираном узорку Селимовићевог језика остварују се оба типа релативне темпоралне детерминације: темпорална идентификација (= *издвајање* одсека на временској оси и *смештање* реченичне предикације у његове оквире или ван његових оквира) и темпорална квантификација (= *одмеравање* реченичне предикације у погледу неког од могућих аспеката – трајање, учесталост, брзина – њеног појављивања у времену). Процентна заступљеност ова два семантичка поља у посматраном корпусу износи 89,19% према 10,81% у корист темпоралне идентификације.

Темпорална идентификација. Заступљена су сва три типа темпоралне идентификације: темпорална идентификација локационог типа (= смештање реченичне предикације *унутар* издвојеног одсека на временској оси = интериоризација), темпорална идентификација локационо-оријентационог типа (= смештање реченичне предикације, најпре, *унутар* издвојеног одсека на временској оси, а потом постављање две предикације у *сукцесивни однос*, тј. сукцесивни однос две предикације смештене у исти временски одсек = интериоризација) и темпорална идентификација оријентационог типа (= смештање реченичне предикације *ван* оквира издвојеног временског одсека – сукцесивни однос две предикације, тј. сукцесивност две предикације смештене у различите, сукцесивне, временске одсеке = екстериоризација), али не и сви семантички типови у оквиру сваке од

њих. Од ова три субпоља темпоралне идентификације најзаступљеније је локационо-оријентационо субпоље: 49,09%, следи потом локационо субпоље: 41,21%, и оријентационо субпоље: 9,70%.

Темпорална идентификација **локационог типа** готово је у потпуности заступљена: симултаност линеарна потпуна процесуалност (–/+) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) у свим својим сегментима, а необележене у погледу статичке/динамичке концептуализације времена), симултаност линеарна потпуна процесуалност (–) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) у свим својим сегментима, и обележјем статичке концептуализације времена), симултаност линеарна потпуна процесуалност (+) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) у свим својим сегментима, и обележјем динамичке концептуализације времена); симултаност линеарна делимична процесуалност (–) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) само у једном сегменту при чему је зависна предикација истовремена само са једним сегментом реченичне предикације, и са обележјем статичке концептуализације времена), симултаност линеарна делимична процесуалност (–/+) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) само у једном сегменту при чему је зависна предикација истовремена само са једним сегментом реченичне предикације, и необележена у погледу статичке/динамичке концептуализације времена), симултаност линеарна делимична процесуалност (+) (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (+) само у једном сегменту при чему је зависна предикација истовремена само са једним сегментом реченичне предикације, и обележјем динамичке концептуализације времена); симултаност пунктуална (= две предикације су истовремене са обележјем трајање (–)).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Потпуна Процесуалност (–/+)** ≡ V_{ImPerf}
КАД $V_{Sub\ ImPerf}$ КАД=ДОК$_1$

А ја тек чиним што је требало учинити давно, у бујном цвјетању тијела, *КАД су сви безбројни путеви добри*, а све заблуде корисне колико и истине. (1, 42); (...) и дочекивали смо људе лијепом ријечју *КАД су долазили*, (...) (1, 44); (...) волим што сам заштићен миром мојих двију соба, у којима могу да будем сам *КАД се одмарам од људи*. (1, 45); На дан моје смрти, *КАД буде ношен мој табут*, не мислим да ћу осјећати бол за овим свијетом. (1, 49); Њихове зреле очи су слободне, и *КАД се обарају*, неугодно отворене и КАД се скривају трепавицама. (1, 51); Њихове зреле очи су слободне, и КАД се обарају, неугодно отворене и *КАД се скривају трепавицама*. (1, 51); Њихова необманута радозналост, што зрачи и *КАД се скрива*, заштићена је њихом неприкосновеношћу (...) (1, 51); Та луда самоувјереност толико је убједљива да дјелује и *КАД је презиремо*. (1, 51); Најљепши су били прсти, дуги, гибљиви, свијетле коже саливене у правилне чуњеве са сјенкама прегиба, зачудно живи *КАД су се полако ширили или скупљали у прозирну чашку,* као латице. (1, 57); (...) нисам их примјећивао саме, ни у почетку ДОК сам највише у њих гледао, ни послије *КАД сам је откривао као непознату земљу*. (1, 57); Али зашто се буди *КАД ми је највише потребно*? (1, 58); (...) и морамо помоћи да не падне љага на оно што је међу нама најбоље, да спријечимо злураде подсмијехе *КАД се угледнима дешавају несреће*. (1, 61); Али *КАД сам наслућивао макар и наговјештај узбурканости*, стјешњавао сам се у четири зида своје собе, и присиљавао се да идем познатом тврдом стазом молитве. (1, 68); Глух је, и у његовом пустом свијету без звукова и одјека бука је само жеља, и *КАД смо понекад успијевали да му кажемо како сувише лупа* (...) он се чудио што некоме уме чак и то да смета. (1, 91); Бојаћемо се један другога и говорићемо за оне који нису присутни, и *КАДА је најприхватљивије оно што је најстроже*. (1, 92); Сада, *КАД није био у моме домашају*, КАД није било опасности мени од њега ни њему од мене, мислио сам о том непознатом човјеку веома чудновато, (...) (1, 95); Сада, КАД није био у моме домашају, *КАД није било опасности мени од њега ни њему од мене*, мислио сам о том непознатом човјеку веома чудновато,

(...) (1, 95); (...) човјек мора да има неко мјесто које му је драго зато што је његово, и што је заштићено, свијет је пун замки *КАД си без ослонца*. (1, 99); Мислили смо на њега и *КАД смо говорили о свему другоме*. (1, 107); (...) најбоље би било отићи за њеном водом далеко изван касабе, у поље између брда, знам да не ваља КАД човјек жели да побјегне, али се мисао сама ослобађа *КАД јој је тешко*. (1, 110); Рекао је неколико обичних реченица о свом путовању, (...), а ОНДА предложио да хафиз Мухамед настави своје излагање (...) о постанку и развитку живих бића, питање од значаја СВЕ ДОК има живих бића и погодно за спорење, нарочито у времену *КАД спорења нема* и КАД сви умиремо од досаде, слажући се у свему. (1, 127–128); Рекао је неколико обичних реченица о свом путовању, (...), а ОНДА предложио да хафиз Мухамед настави своје излагање (...) о постанку и развитку живих бића, питање од значаја СВЕ ДОК има живих бића и погодно за спорење, нарочито у времену КАД спорења нема и *КАД сви умиремо од досаде*, слажући се у свему. (1, 127–128); (...) и помислио сам с чуђењем, први пут, како у њему живи нешто веома зрело и пуно, што се открива само у часовима *КАД се не чува*. (1, 139); (...) и помислио сам с чуђењем, први пут, како у њему живи нешто веома зрело и пуно, што се открива само у часовима КАД се не чува. (...) У тренуцима *КАД је тешко*. (1, 139); Voleo je što nema nikoga u kupeu, biće sam u kupeu, mada je znao da se udubi u svoje sećanje i *KAD su drugi ljudi bili prisutni* (...) (2,7); Šta li ovaj čovek radi *KAD je sam*? (2, 40); (...) uvek spreman na šalu i šegu, uzdržljiv *KAD je u toku ozbiljan razgovor* (...) (2, 71); Evo sad, *KAD mirno misli siguran je* da je partija važnija od pojedinca. (2, 106).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Потпуна Процесуалност (–)** ≡ V_{ImPerf} КАД $V_{Sub\ ImPerf}$ КАД≠ДОК$_1$

(...) најбоље би било отићи за њеном водом далеко изван касабе, у поље између брда, знам да не ваља *КАД човјек жели да побјегне*, али се мисао сама ослобађа КАД јој је тешко. (1, 110); (...) ponekad је ишао s majkom *KAD su mu nosili užinu u poštu*, (...) (2, 19); Ali *KAD je hteo da*

proveri taj osmeh, njeno lice je opet mirno bleštalo belinom puti i blagim osmehom poverljive dobrote. (2, 42); A *KAD je imao više vremena i strpljenja*, Vladimir je objašnjavao ujaku (...) (2, 49); *KAD se menjalo vreme*, ili ko zna iz kojih razloga, bolovi su bivali neizdrživi, (...) (2, 54); (...) zašto mu je toliko teško da donese odluku *KAD je stvar jednostavna* (...) (2, 56); Slušam sva tvoja izlaganja od početka do kraja, i *KAD se ne slažem*. (2, 66); Drži do njegovog mišljenja i *KAD se s njim ne slaže*. (2, 104).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Потпуна Процесуалност (+)** ≡ V_{ImPerf} ДОК$_1$ $V_{Sub\ ImPerf}$

Ишао сам, као и обично, *ДОК су ме водили кроз авлију* (...) (1, 47); *ДОК је придржавала јашмак*, присилном кретњом, која је одређена, без много могућности, биле су (руке) раздвојене и неизразите, једва су се примјећивале. (1, 56); (...) нисам их примјећивао саме, ни у почетку *ДОК сам највише у њих гледао*, ни послије КАД сам је откривао као непознату земљу. (1, 57); Али *ДОК сам се саглашавао с оним што је говорила*, гледала ме благонаклоно (...) (1, 61); (...), и *ДОК је она чекала*, у кратком размаку времена, колико да се одахне, бјеснила је у мени олуја. (1, 63); Послије, *ДОК сам разговарао са Мула-Јусуфом*, драго ми је било што се нису отеле, али сам жалио што нисам видео какве су. (1, 70); Прије десет дана, *ДОК брат није затворен*, било би ми свеједно, (...) (1, 90); И још *ДОК сам говорио*, знао сам да је то ружно (...) (1, 116); Знаш ли шта сам мислио *ДОК си говорио*? (1, 133); Provala! - pomislila je i sigurno nije znala šta da učini, *DOK joj je uzbunjena misao predlagala* čas da otvori vrata, (...), čas da obavesti Mladena (...) (2, 11); San o sinovljevoj sreći postao je smisao njegova života (...) misao o suncu *DOK pada kiša*. (2, 21); Okrečena, (...) izgledala je lepša, veća i gospodstvenija, nego ranije *DOK je stajala stara, ranjava, neokrečena* (...) (2, 61); I još *DOK misli o njemu*, uživajući u slasti koju bi mu pružila ta opravdana demonstracija, zna da neće ništa učiniti. (2, 96).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Делимична Процесуалност (–)** ≡ V_{ImPerf} КАД $V_{Sub\ Perf}$

Или ће из црних подрума моје крви сикнути непознате жеље, и биће касно *КАД изађу* (...) (1, 69); Стајао сам усред широког поља *КАД је отац узјахао коња* и зашао за стијену (...) (1, 126).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Делимична Процесуалност (–)** ≡ V_{Perf} КАД $V_{Sub\ ImPerf}$

(...), али да не помињем оно што ће доћи *КАД буде потребно*. (1, 45); Доћи ћу једном на разговор, *КАД не буде опасно*. (1, 88); (...) jer joj je mahnuo rukom kao *KAD je ulazila u autobus*, a ona ga nije videla kao ni sad. (2, 58).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Делимична Процесуалност (–/+)** ≡ V_{Perf} КАД $V_{Sub\ ImPerf}$

(...) јер случај не би могао бити тако тачан, тако израчунато предусретљив, да дође баш у оном неухватљиво малом дјелићу времена *КАД су непознате снаге, још необасјане мојим унутрашњим видјелом*, али нагомилане и упола ослобођене. (1, 70); Наишао је управо у часу *КАД је могао да буде језичац на кантару моје колебљивости*. (1, 90); Побјегао је испред стражара, кроз прозор своје куће *КАД су га тражили*, из затвора проваливши зид (...) (1, 95); И ето, *КАДА сам имао довољно разлога* да скренем с пута, да не извршим оно што сам наумио, одлучио сам да не одгађам. (1, 112–113); U običnim časovima, *KAD je o bratu mislio bez te bolesne potrebe da traži pukotine u njegovu činu* (...) video ga je uvek patetično (...) (2, 27); U tom času, *KAD se grčio u naporu nedoumice*, pala mu je na um misao (...) (2, 35).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Линеарна Делимична Процесуалност (+)** ≡ V_{Perf} ДОК$_1$ $V_{Sub\ ImPerf}$

И још *ДОК сам мислио о томе*, тражећи погодну ријеч да се извучем, рекао сам ненадано: (...) (1, 87); Трајало је то само тренутак, и још *ДОК сузе нису почеле*

ни да се суше [⇒ ДОК је још било суза], застидио сам се тог смијешног дјетињег поступка (...) (1,105); У једном трену, *ДОК сам гледао његове одбојне очи*, што су чекале да ми пресуде, осјетио сам се као кривац. (1, 115); И *ДОК сам тако исписивао у свом срцу лијепе особине потпуно непознатог одметника*, нисам ни примјетио колики сам пут прешао од синоћ. (1, 122).

Темпорална Идентификација Локациона **Симултаност Пунктуална** ≡ V_{Perf} КАД $V_{Sub\ Perf}$

Pogled mu neodređeno vidi rasutu sliku dvoje ljudi, prema njemu je devojka, ime joj je Hana, čuo je *KAD je odgovorila radoznalom čoveku*, (...) (2, 41); *KAD se oprostio od Misite*, gotovo zamoren od poštovanja i pažnje (...) zahvalio je jednorukom čoveku (...) (2, 65); *KAD, žena što je vodi za ruku posrnu,* nespretno udari u šaht što je virio iz asfalta zadrža se da ne padne (...) (2, 77).

У субпољу темпоралне идентификације локационог типа највишу учесталост има значење симултаност линеарна потпуна процесуалност (–/+): 41,18%, потом симултаност линеарна потпуна процесуалност (+): 19,12% и симултаност линеарна потпуна процесуалност (–): 11,76%. Остала значења заступљена су са мање од десет процената.

У овом субпољу нису регистровани једино примери са додатним обележјем изненадног појављивања (везује се за зависну предикацију) које се иначе у овом субпољу може појавити само код значења темпоралне идентификације локационог типа симултаност линеарна делимична процесуалност (–), што је сасвим очекивано будући да се ово обележје може остварити уз сасвим специфичне синтаксичко-семантичке услове који се тичу пре свега обележја динамичности које се везује за одређене глаголске облике и одлика је нарације која тежи да дочара брзу динамику догађаја и експресивност, што није одлика Селимовићеве прозе.

У субпољу темпоралне идентификације **локационо-оријентационог типа** регистровано је само значење постериорности (= унутар издвојеног временског одсека, две предикације су сукцесивне а реченична предикација

следи после зависне предикације) са две могуће аспекатске конфигурације:

Темпорална Идентификација Локационо-Оријентациона **Постериорност** ≡ V_{ImPerf} КАД $V_{Sub\ Perf}$

Криво ми је било *КАД су је загатили [рјечицу]испод текије* и јарком натјерали да буде послушна и корисна, да кроз бадањ тјера воденични точак (...) (1, 46); (...), а радовао се *КАД је, набујала, разрушила уставу и потекла слободно*. (1, 46); *КАДА се млијеко поквари*, већа је штета. (1, 49); Ништа нисам ријешио, *КАД су ме увели у једну од соба*, млада дјевојка ме водила, ишао сам спуштених очију, да јој не видим лице, да смислим ма шта. (1, 50); *КАД сам одлучио да све кажем некоме у текији*, КАД сам изабрао баш њега, унапријед одбацивши све остале, КАД сам рекао да би било најбоље да се не мијешамо, био сам сигуран да ће позвати стражаре. (1, 98); КАД сам одлучио да све кажем некоме у текији, *КАД сам изабрао баш њега*, унапријед одбацивши све остале, КАД сам рекао да би било најбоље да се не мијешамо, био сам сигуран да ће позвати стражаре. (1, 98); КАД сам одлучио да све кажем некоме у текији, КАД сам изабрао баш њега, унапријед одбацивши све остале, *КАД сам рекао да би било најбоље да се не мијешамо*, био сам сигуран да ће позвати стражаре. (1, 98); Незадовољство је као звијер, немоћна *КАД се роди*, страшна КАД ојача. (1, 99); Незадовољство је као звијер, немоћна КАД се роди, страшна *КАД ојача*. (1, 99); Убиство не може бити узор и подстрек, изазива осуду и гађење, а дешава се изненада, *КАД се заборави страх и савјест*, непријатно је као ружно подсећање (...) (1, 103); Било ми је чудно и нелагодно *КАД сам осјетио клијешта његових шака на својим раменима* (...) (1, 110); Нисам био свјестан у том часу да је вијек забораву кратак, али *КАД се јавила мисао о Исхаку*, знао сам да се мој мир опет мути (...) (1, 121); Али нисам подносио ни своју ни туђу грубост, стидио сам се *КАД би ме побиједила*, дуго памтио КАД би ме погодила. (1, 133); Али нисам подносио ни своју ни туђу грубост, стидио сам се КАД би ме побиједила, дуго памтио *КАД би ме погодила*. (1, 133); *KAD odbaci*

туђу логику и наметнути начин мишљења, svi su mu razlozi dostupni i svaki čin je moguć. (2, 9); Mnogo godina nakon te pogibije, *KAD je doznao sve što se moglo doznati*, (...) ponekad je bio gotovo opsednut njime. (2, 19); Moja dužnost je bila da nestanem *KAD je moje postojanje postalo opasno za partiju* (...) (2, 25); Zato ga je bolela gorka sumnja *KAD bi se javila* (...) (2, 27); A šta li se dešava *KAD se nađe sa drugim pričalom*? (2, 40); I ponovo je osetio da crveni *KAD je pomislio* da je devojka s njim pokušavala da započne razgovor. (2, 44); Ostala je utisnuta u koru njegova mozga i *KAD su je mimoišli i ostavili u gužvi bulevara* (...) (2, 57); *KAD su došli do stare kuće*, Vladimir nije mogao da je prepozna. (2, 61); *KAD se rodi*, svaki čovek je nemoćan (...) (2, 85); A šta se dešava *KAD čovek umre*? (2, 88).

Темпорална Идентификација Локационо-Оријентациона **Постериорност** ≡ V_{Perf} КАД $V_{Sub\ Perf}$

Почињем ову своју причу (...) с далеком надом да ће се наћи неко рјешење *КАД буде рачун сведен*, ако буде, КАД оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов. (1, 41); Почињем ову своју причу (...) с далеком надом да ће се наћи неко рјешење КАД буде рачун сведен, ако буде, *КАД оставим траг мастила на овој хартији* што чека као изазов. (1, 41); (...), а зло је ако не послушамо савјест *КАД се јави*. (1, 43); *КАД дође вријеме, и жеља да се кажу друге*, и оне ће доћи на ред. (1, 45); Као што прсне љуска јајета *КАД се пиле потпуно развије*, тако дође вријеме да се раставе душа и тијело. (1, 48); *КАД видиш да ме положе у гроб*, ја нећу нестати. (1, 49); Зар мјесец и сунце нестану *КАД зађу*? (1, 49); Које то зрно не никне *КАД се стави у земљу*? (1, 49); *КАД сам погледао*, потраживши дуготрајног болесника што не мирише на смрт, угледао сам на сећији лијепу жену што је подсјећала на живот више него што може бити добро. (1, 50); (...) показаћемо се *КАД кренемо у напад* (...) (1, 53); А *КАД је скинула са себе опчињеност*, КАД сам се ушанчио у сигурност тобожњег слушања, повукла ме је да видим очима а не стрепњом. (1, 55); А КАД је скинула са себе опчињеност, *КАД сам се ушанчио у сигурност тобожњег слушања*, повукла ме је да

видим очима а не стрепњом. (1, 55); Али *КАД је пустила тканину и саставила руке*, оне су одједном оживјеле, поставши цјелина. (1, 56); (...), али *КАД сам рекао оно што није могло да јој се допадне*, лук њених обрва почео је да се грчи, поглед јој се заоштрио. (1, 61); Скинула је јашмак давно, још *КАД су свијеће донесене* и КАД је почела своју ружну причу. (1, 62); Скинула је јашмак давно, још КАД су свијеће донесене и *КАД је почела своју ружну причу*. (1, 62); Немир ме стрпљиво чекао, као да сам га оставио пред овом кућом, и опет га узео *КАД сам изашао*. (1, 65); А *КАД сам се већ предао*, осјетио сам да ме утишала. (1, 69); *КАД сам се вратио из џамије*, несмирен јутарњом молитвом, затекао сам у текијској башчи стражаре с Мула-Јусуфом. (1, 95); Јеси ли их ти позвао? - упитао сам Јусуфа послије *КАД су стражари отишли*. (1, 95); Зачудио сам се *КАД сам први пут видио ту младићеву непоновљиву вјештину,* а ево и послије толико времена гледао сам као у чудо. (1, 96); Знао сам, а ипак сам осјетио гађење и презир према њему *КАД је то учинио*. (1, 98); А *КАД сам дошао до мјеста гдје смо се пред зору растали*, опет сам видио бјегунца: (...) (1, 99); Али *КАД сам осјетио његове руке*, још јаке, на мојима, КАД сам из близине видио његове сиве влажне очи, КАД сам препознао његов крепки мирис, драг ми од дјетињства, заборавио сам на своју и његову збуњеност (...) (1, 104); Али КАД сам осјетио његове руке, још јаке, на мојима, *КАД сам из близине видио његове сиве влажне очи*, КАД сам препознао његов крепки мирис, драг ми од дјетињства, заборавио сам на своју и његову збуњеност (...) (1, 104); Али КАД сам осјетио његове руке, још јаке, на мојима, КАД сам из близине видио његове сиве влажне очи, *КАД сам препознао његов крепки мирис*, драг ми од дјетињства, заборавио сам на своју и његову збуњеност (...) (1, 104); Али *КАД је њежност минула*, брзо као бљесак муње, видио сам пред собом старог човјека (...) (1,105); Одмахнуо је руком *КАД сам упитао* да ли зна за убиство у хану. (1, 106); Али *КАД ме стражар, с руком на јабуци пушке, дрско упитао* оно што га се не тиче, букнула је у мени љутина (...) (1, 113); Муселим је стајао крај прозора, гледао пожар. *КАД се окренуо*, видио сам

да је несабран, у његову погледу нисам угледао себе, као да ме није познао. (1, 115); Али *КАД је бич власти погодио мога брата*, и мене је расјекао, до крви. (1, 123); (...) окрећући се, непрестано, лакнуло ми је *КАД смо се растали* (...) (1, 126); (...) тужио суду неког далеког рођака који је присвојио његово имање и одустао од тужбе *КАД је видио* колико дјеце тај несрећни рођак храни (...) (1, 129); (...) а *КАД је видио чиме су га усрећили*, побјегао је главом без обзира (...) (1, 129); Али *КАД сам се умјешао у разговор*, нисам му приговорио због тих огрешења (...) (1, 131); А *КАД сам изрекао сву ту неразумност*, уплашио сам се да сам разголитио све што сам хтио да сакријем. (1, 131–132); Испратио сам га до капије. А *КАД је зашао за ћошак*, пошао сам за њим. (1, 140); Zadrhtao je *KAD su šef i visoki policajac uperili revolverske cevi u podrumsku tamu* (...) (2, 15); Visokog policajca ranio je u ruku *KAD je pokušao da opali iz revolvera*, tražeći žrtvu u mraku podruma. (2, 17); (...) biće profesor u gimnaziji *KAD završi* (...) (2, 20); (...) a možda je i sam pristao na smrt *KAD je video da sinu nema spasa*. (2, 21); (...) savladan nevidljivom moćnom energijom nakupljenom među ljudima, raspoznavši je *KAD je sve bilo učinjeno*. (2, 35); Spustio je pogled i slučajno ga zaustavio na dva nežna obla kolena, i brzo se okrenuo prema prozoru kao opečen, *KAD je primetio* kako je ona povukla suknju naniže, (...) (2, 41); (...) i sigurno se zacrveneo *KAD se devojka osmehnula* (...) (2, 41); Zbunila ga je, dvaput. I *KAD je zamolila da joj zapali cigaretu*. Zašto je rekao da žali što ne puši! (2, 44); Sišao je *KAD je čuo Misitinu trubu*. (2, 52); Začudio se *KAD su se našli pred kapijom bolnice*. (2, 82); Ali posle, *KAD se ohladilo njegovo lako zapaljivo oduševljenje*, javila su mu se mnoga pitanja. (2, 86); Novine pišu o mladiću koji je izvršio provalu i ubio milicionera *KAD je ovaj došao da ga uhapsi* (...) (2, 95); *KAD se sve završilo*, prišao mu je Misita, zamišljen. (2, 99); Šta da kaže Gortanu *KAD mu priđe?* (2, 104).

Нема примера са значењем темпоралне идентификације локационо-оријентационог типа: антериорност која прелази у симултаност (= унутар издвојеног временског одсека, две предикације су сукцесивне при

чему реченична предикација у једном делу свог трајања претходи, а у другом делу је истовремена са зависном предикацијом), антериорност која прелази у симултаност са обележјем изненадности (= уз основно значење, зависна предикација је обележена као изненадна, неочекивана), антериорност (= унутар издвојеног временског одсека, две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у читавом свом трајању претходи зависној предикацији без податка о временској квантификацији), антериорност са обележјем изненадности (= уз основно значење, зависна предикација је обележена као изненадна, неочекивана), антериорност непосредност (= унутар издвојеног временског одсека, две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у читавом свом трајању претходи зависној предикацији са податком о временској квантификацији: непосредно претхођење), антериорност непосредност са обележјем изненадности (= уз основно значење, зависна предикација је обележена као изненадна, неочекивана) и постериорност имедијатност (= унутар издвојеног временског одсека, две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација следи после зависне предикације са податком о временској квантификацији: непосредно слеђење).

У субпољу темпоралне идентификације **оријентационог типа** од четири могућа значења, у овом корпусу регистрована су само два (оба са врло ниском фреквенцијом у укупном корпусу – испод пет процената): антериорност (= две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у целом току свог трајања претходи зависној, без податка о временској квантификацији) са две могуће аспекатске конфигурације (обе перфективне предикације и имперфективна реченична – перфективна зависна предикација), при чему је она са обе перфективне предикације очекивано бројнија, и постериорност имедијатност (= две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у целом току свог трајања следи после зависне предикације са податком о временској квантификацији: непосредно слеђење) са две могуће аспекатске конфигурације (обе перфективне

предикације и имперфективна реченична – перфективна зависна предикација), при чему је она са обе перфективне предикације и овде очекивано бројнија:

Темпорална Идентификација Оријентациона **Антериорност** ≡ V_{ImPerf} ПР(ИЈ)Е НЕГО ШТО $V_{Sub\ Perf}$

Никаква посла нисам имао, а желио сам да одем, одлажући све *ПРИЈЕ НЕГО ШТО сам ишта покушао*. (1, 112).

Темпорална Идентификација Оријентациона **Антериорност** ≡ V_{Perf} ПР(ИЈ)Е НЕГО ШТО $V_{Sub\ Perf}$

На што је наишао? – На саслушање кривца, написано *ПРИЈЕ НЕГО ШТО је човјек саслушан*, ПРИЈЕ НЕГО ШТО је затворен, и у томе је његова коб и опасност. (1, 135); На што је наишао? – На саслушање кривца, написано ПРИЈЕ НЕГО ШТО је човјек саслушан, *ПРИЈЕ НЕГО ШТО је затворен*, и у томе је његова коб и опасност. (1, 135); (...) prezreti strah i pristati na smrt davno *PRE NEGO ŠTO je prirodno da dođe* (...) (2, 23); To je onda Mladen svojim čudesnim zanosom i njega uvukao u igru *PRE NEGO ŠTO je on mogao išta da odluči*. (2, 63); Otići će *PRE NEGO ŠTO počne daća*. (2, 101).

Темпорална Идентификација Оријентациона **Постериорност Имедијатност** ≡ V_{ImPerf} ЧИМ $V_{Sub\ Perf}$

Изузетка нема, ни изненађења, сви путеви воде до ње, све што чинимо то је припрема за њу, припрема [коју спроводимо] *ЧИМ закмечимо* ударивши о под (...) (1, 48).

Темпорална Идентификација Оријентациона **Постериорност Имедијатност** ≡ V_{Perf} ЧИМ $V_{Sub\ Perf}$

Напамет сам знао ту причу, одавно нам је већ причају, и моје занимање је одмах спласнуло *ЧИМ сам је чуо* (...) (1, 54); Неудубљен, неувучен у њену причу, којој сам знао крај *ЧИМ сам чуо почетак*, нисам био нимало ганут њеним жаљењем (...) (1, 55); Јавићу ти – рекао сам, утирући пут за поновно виђење. – Када? – *ЧИМ Хасан дође*. (1, 64); Čovek je otvorio torbu i počeo da jede, sendviče sa šunkom i sirom, *ČIM je voz pošao*. (2, 39); *ČIM je došao kući*, telefonirao je u Konferenciji, (...) (2, 47); Ali

ČIM je to odgovorio, upitao je sam sebe zašto je to rekao. (2, 58); *ČIM počnu da se naslućuju razlike u odnosu na osnovnu personalnu ili konceptualnu os*, nastupa neminovno ujednačavanje (...) (2, 68); Prićute se ako im klima ne odgovara, a jave se *ČIM dune malo povoljniji vetar*. (2, 72).

Темпорална Идентификација Оријентациона **Постериорност Имедијатност** ≡ V_{Perf} ТЕК ШТО $V_{Sub\ Perf}$

Готово три мјесеца је ходао по туђим земљама, хиљаде миља је прешао тргујући, и *ТЕК ШТО је стигао*, све је чуо. (1, 111).

У субпољу темпоралне идентификације оријентационог типа нема значења: антериорност непосредност (= две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у целом току свог трајања претходи зависној, са податком о временској квантификацији: непосредно претхођење) и постериорност (= две предикације су сукцесивне при чему реченична предикација у целом току свог трајања следи после зависне предикације без податка о временској квантификацији). Неочекиван је податак да се на две стотине страна Селимовићеве прозе није нашао ни један пример са значењем оријентационе постериорности, што значи да није забележен везник ПОШТО са перфективном предикацијом и временским значењем, као ни везник НАКОН ШТО који се управо у време настанка и објављивања његових дела ширио у савременом језику. Од два значења која су регистрована у корпусу већа је заступљеност имедијатне постериорности (62,50%) него антериорности (37,50%).

Темпорална квантификација. У пољу темпоралне квантификације у ширем смислу заступљено је субпоље темпоралне квантификације (= одмеравање *дужине трајања* реченичне предикације у времену) и темпоралне фреквенције (= одмеравање *учесталости појављивања* реченичне предикације у времену), а изостаје субпоље брзине (= одмеравање *брзине одвијања* реченичне предикације у времену).

У субпољу темпоралне квантификације регистрована су сва значења. Темпорална квантификација линеарног

типа лонгитудиналност (= одмеравање дужине трајања реченичне предикације у времену у смислу *колико дуго?*) у систему се у начелу преклапа са значењем темпоралне идентификације локационог типа симултаност линеарна потпуна процесуалност (+), која се исказује клаузом с везником ДОК$_1$ и две имперфективне предикације, и то је потврђено и на овом корпусу, с тим да је забележен и пример са истом синтаксичко-семантичком конфигурацијом елемената, али са двоструком негацијом, уз реченичну и уз зависну предикацију, којим се исказује првенствено лонгитудиналност:

Темпорална Квантификација Линеарна **Лонгитудиналност** ≡ Neg V_{ImPerf} ДОК Neg $V_{Sub\ ImPerf}$
ДОК ништа не знам, (...) нећу да се мијешам. (1, 80).

У субпољу темпоралне квантификације пунктуално-линеарног типа (= одмеравање дужине трајања реченичне предикације у времену у смислу колико дуго уз *идентификацију почетне или крајње тачке*) регистрована су оба могућа значења: ингресивност (= идентификација *почетне тачке: од када?*) и терминативност (= идентификација *крајње тачке: до када?*).

Темпорална Квантификација Пунктуално-Линеарна **Ингресивност** ≡ V_{ImPerf} ОД ВРЕМЕНА КАД $V_{Sub\ Perf}$
ОД ЧАСА KAD је муж добровољно сишао под земљу, nerazumno je čekala da se desi nešto (...) (2, 16); Prilagodio se toj misli, postala mu je svakodnevna, iako je to prilagođavanje trajalo dugo, možda još *od onog dana KAD je sve doznao o bratu i njegovoj žrtvi*, KAD se zabezeknuo nad njegovim činom. (2, 7); Prilagodio se toj misli, postala mu je svakodnevna, iako je to prilagođavanje trajalo dugo, možda još *од онога дана* KAD je sve doznao o bratu i njegovoj žrtvi, *KAD se zabezeknuo nad njegovim činom*. (2, 7).

Темпорална Квантификација Пунктуално-Линеарна **Терминативност** ≡ V_{ImPerf} ДОК$_2$ Neg $V_{Sub\ Perf}$
Али нисам могао, нисам хтио ништа да јој кажем *ДОК с њим не разговарам*. (1, 64); Склони се *ДОК не оду*. (1, 87); То је немогуће. Ствари не постоје *ДОК се не кажу*. (1, 137); Ствари не могу да се кажу *ДОК не постоје*. (1,

137); (...) желим да спасем вјеру и свијет, а то је немогуће *ДОК се овај страшни, убилачки неспоразум не отклони*. (1, 138); Претресан је на ситно касабијско сито, згодан предмет за стотине радозналих нагађања, нарочито у почетку, *ДОК се нису навикли*, (...) (1, 129); Posle је почео da se javlja i mrtvi čovek, sa svojim likom, karakterom, mišlju, sa svojom celokupnom ličnošću, [i javljao se] *DOK nije nastala složena tvorevina* koju su stvorili njegova ljubav i začuđenost. (2, 7); Grdna usta podrumskog otvora progutala su mu noge do članaka, pa do kolena, pa kukova, а ONDA su ga uzimala i skraćivala sporije, *DOK nije nestao sav, s povijenim ramenima i šiljatom glavom*. (2, 16); Zar se ne bi mogli uzdržati *DOK se radnici malo ne pothrane*. (2, 81).

Темпоралнa Квантификација Пунктуално-Линеарна **Терминативност** ≡ V_{ImPerf} СВЕ ДОК $V_{Sub\ Perf}$

(...) тужба на судбину отимала се сама од себе, *СВЕ ДОК пријекор из мене није постао толико јак и гласан*, да ми се огадио тај слатки плач над собом (...) (1, 116); Рекао је неколико обичних реченица о свом путовању, (...), а ОНДА предложио да хафиз Мухамед настави своје излагање (...) о постанку и развитку живих бића, питање од значаја *СВЕ ДОК има живих бића* и погодно за спорење, нарочито у времену КАД спорења нема и КАД сви умиремо од досаде, слажући се у свему. (1, 127–128); Mučiće ga da oda drugove *SVE DOK ne izdahne u mukama*. (2, 15).

У субпољу пунктуално-линеарне квантификације значење терминативности је знатно фреквентније од значења ингресивности (80% према 20%).

У субпољу темпоралне фреквенције регистровано је значење регуларног понављања исказано клаузом с везником КАД ГОД и УВ(ИЈ)ЕК КАД (у дистантној позицији елемената), и везником КАД и потенцијалом у обе корелативне предикације:

Темпоралнa Фреквенција **Регуларност** ≡ V_{ImPerf} КАД ГОД $V_{Sub\ ImPerf}$

(...) знао сам КАД то смијем, [то смијем] *КАД ГОД је у мени ведри мир који не пријети бурама*. (1, 68).

Темпорална Фреквенција **Регуларност** ≡ УВ(ИЈ)ЕК V_{ImPerf} КАД $V_{Sub\ ImPerf/Perf}$

Хтио сам да му испричам како сам синоћ јурио махалама уплашен грижешном узбуђеношћу људи, и сам отрован чудним мислима, УВИЈЕК је тако *КАД сам сметен и несрећан* (...) (1, 105); UVEK se oseća nelagodno *KAD ostavi nedovršen film* koji vrti pred svojim unutrašnjim okom. (2, 43).

Темпорална Фреквенција **Регуларност** ≡ V_{PO} КАД $V_{Sub\ PO}$

Kako bih postupio? – pitao bih mrtvog brata *KAD bi zastajao* zbunjen životom (...) (2, 8).

У субпољу темпоралне фреквенције нема примера повременог понављања, тј. клаузе с везницима: РЕТКО КАД(А), ПОНЕКАД КАД(А), ЧЕСТО КАД(А).

У посматраном узорку Селимовићевог језика забележени су и примери комбиновања релативне темпоралности са другим типовима категоријалних значења: ексцептивна темпоралност и кондиционална темпоралност.

Ексцептивна темпоралност потврђена је у три примере: у два се остварује као ексцептивна локационо-оријентациона постериорност, а у једном као ексцептивна локациона симултаност:

Ексцептивна Локационо-Оријентациона **Постериорност** ≡ $V_{Perf/ImPerf}$ САМО КАД $V_{Sub\ Perf}$

Brojali su ispaljene metke, iako nisu znali koliko metaka mladić ima, ali je on pucao uretko, *SAMO KAD bi video nešto u okviru podrumskog otvora*. (2, 17); Ljudi su spremni da izvrše izuzetan čin *SAMO KAD nadrastu svoju prizemnost* (...) (2, 49).

Ексцептивна Локациона **Симултаност** ≡ V_{ImPerf} САМО КАД $V_{Sub\ ImPerf}$

Kvesić (...) sa željom da bude ugodan svakome, neugodan *SAMO KAD je u pitanju interes partije* (...) (2, 70).

Кондиционална темпоралност потврђена је у три примера, и у сва три примера остварује се као кондиционална локационо-оријентациона постериорност:

Кондиционална Локационо-Оријентациона **Постериорност** ≡ V_{Perf} ТЕК КАД $V_{Sub\ Perf}$

Пришао је тихо, чуо сам га *ТЕК КАД је зашкрипао пијесак под ногама*, и (ТЕК) КАД ме опрљио његов стишани дах. (1, 70); Пришао је тихо, чуо сам га ТЕК КАД је зашкрипао пијесак под ногама, и *(ТЕК) КАД ме опрљио његов стишани дах*. (1, 70); Мислио сам да и он пише историју нашег доба, али сам посумњао, јер су у њему догађаји и људи добијали размјере величине и значаја *ТЕК КАД су били мртви*. (1, 93).

Од свих регистрованих семантичких типова релативне темпоралне детерминације, у укупном корпусу, најзаступљеније је значење темпоралне идентификације локационо-оријентационог типа постериорност: 40,54%, са две могуће аспекатске конфигурације – имперфективна реченична – перфективна зависна предикација: 12,97%, и обе перфективне предикације 27,57%. Следи темпорална идентификација локационог типа симултаност линеарна потпуна процесуалност (–/+): 15,14%, и темпорална идентификација локационог типа симултаност линеарна потпуна процесуалност (+): 7,03%. Сва остала појединачна значења заступљена су са мање од пет процената.

Позиција релативног темпоралног детерминатора у форми клаузе у односу на матричну реченицу системски може бити: препозиција (= сви елементи темпоралне клаузе позиционирају се испред свих елемената матричне реченице), постпозиција (= сви елементи темпоралне клаузе позиционирају се иза свих елемената матричне реченице) и интерпозиција (= сви елементи темпоралне клаузе позиционирају се између елемената матричне реченице). Код већине семантичких типова, системски, позиционирање је слободно, с тим што се код неких типова уочава превага препозиције или постпозиције, а само код појединачних типова на снази је обавезност одређене позиције.

У посматраном узорку Селимовићевог језика нема примера интерполирања клаузе у матричну реченицу, а у укупном корпусу, независно од семантичког типа, у бли-

зу две трећине примера (64,32%) клауза је у постпозицији, а у нешто више од једне трећине примера (35,68%) клауза је у препозицији у односу на матричну реченицу. Од семантичких типова у којима је редослед предикација слободан, у овом узорку Селимовићевог језика уочљива је превага постпозиције код значења темпоралне идентификације локационог типа симултаност линеарна потпуна процесуалност (–/+) исказана клаузом с везником КАД. Код значења постериорности у субпољу темпоралне идентификације локационо-оријентационог типа (које је и најзаступљеније значење у корпусу) остварује се превага постпозиције клаузе (54,66%) од скоро десет процената у односу на препозицију клаузе (45,33%; сличан однос је и код малобројних примера имедијатне постериорности у субпољу темпоралне идентификације оријентационог типа), што сугерише закључак да је, барем у овом узорку Селимовићевог језика, чешћа регресивна концептуализација релативног времена, тј. синтаксичка формализација одражава редослед предикација обрнут у односу на редослед предикација у времену.

Од темпоралних значења код којих је системски на снази обавезност позиције, у овом корпусу појављује се само значење терминативности у субпољу темпоралне квантификације пунктуално-линеарног типа, где је клауза обавезно у постпозицији, што представља синтаксичку формализацију која потврђује, да је у случају одмеравања дужине трајања реченичне предикације у времену према десној граничној тачки, могућа само прогресивна концептуализација релативног времена. И у овом корпусу то је потврђено.

И коначно, вишеструка релативна темпорална детерминација различитим формалним јединицама такође је заступљена у овом корпусу. Од укупног броја клауза, 26,49% појављује се са бар још једним темпоралним детерминатором. Регистроване су следеће комбинације (илустроваћу их само са по једним примером) – Adv + Cl (13): Послије, *ДОК сам разговарао са Мула-Јусуфом,* драго ми је било што се нису отеле, али сам жалио што нисам видео какве су. (1, 70); $N_{Padež}$ + Cl (6): На дан моје смрти, *КАД буде ношен мој табут*, не мислим да

ћу осјећати бол за овим свијетом. (1, 49); Adv + $N_{Padež}$ + Cl (1): А ја тек чиним што је требало учинити давно, у бујном цвјетању тијела, *КАД су сви безбројни путеви добри, а све заблуде корисне колико и истине*. (1, 42); Cl + Cl (6): А *КАД је скинула са себе опчињеност, КАД сам се ушанчио у сигурност тобожњег слушања*, повукла ме је да видим очима а не стрепњом. (1, 55); Adv + Cl + Cl (1): Сада, *КАД није био у моме домашају, КАД није било опасности мени од њега ни њему од мене*, мислио сам о том непознатом човјеку веома чудновато, (...) (1, 95), Cl + Cl + Cl (3): Али *КАД сам осјетио његове руке, још јаке, на мојима, КАД сам из близине видио његове сиве влажне очи, КАД сам препознао његов крепки мирис, драг ми од дјетињства*, заборавио сам на своју и његову збуњеност (...) (1, 104). И у овом корпусу је потврђено: да редослед формалних јединица у функцији релативног темпоралног детерминатора није слободан, да је клауза увек крајњи детерминатор у низу, да се адвербијалном формом идентификује најшири временски одсек, номиналном формом у падежу ужи временски одсек, а сентенцијалном најужи временски одсек. У овом корпусу, у случајевима када се појављују две или три клаузе у низу, остварује се истоветно темпорално одређивање реченичне предикације.

Да закључим. Резултати анализе синтаксичко-семантичке формализације релативног времена екстензивном зависном клаузом у узорку Селимовићевог језика потврђују претпоставку да се у овом сегменту језичке реализације, кроз квалитативне и квантитативне показатеље, одражавају нарочите особености Селимовићевог тематско-прозног проседеа карактеристичног за романе *Дервиш и смрт* и *Krug*.

ЛИТЕРАТУРА

Antonić, Ivana (1995). *Vremenska rečenica u standardnom srpskom jeziku*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet. Novi Sad. Oktobar 1995. i-iii + 398 (odbranjena aprila 1996).

Антонић, Ивана (1998). „Систем темпоралних везника у стандардном српском језику". *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), 27/2. 205–213.

Antonić, Ivana (1999). „Neke promene u sistemu sentencijalnih formi za iskazivanje vremena u standardnom srpskom jeziku". *Aktuelni problemi gramatike srpskog jezika.* Зборник радова са другог, међународног, научног скупа Актуелни проблеми граматике српског језика, Градска библиотека, Суботица, 22–24. X 1997. Суботица – Београд. 133–138.

Antonić, Ivana (1999a). „Temporalni genitiv s predlogom *USRED*". *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику* (Нови Сад), XLII [Посвећено сећању на академика Павла Ивића]. 133–139.

Antonić, Ivana (2000). „Aspekatska vrednost predikacije s faznim/modalnim glagolom na primeru rečenice s temporalnom klauzom". *Јужнословенски филолог* (Београд), LVI/1–2 [Посвећено Павлу Ивићу]. 93–101.

Antonić, Ivana (2001). *Vremenska rečenica.* Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Антонић, Ивана (2003). „Предлоги *УСРЕД, НАСРЕД, ПОСРЕД* в современном сербском стандартном языке". *Международная конференция «Грамматика славянского предлога».* Московский государственний университет им. М.В. Ломоносова, Филологический факультет, Лабортория общей и компьютерной лексикологии и лексикографии, Москва, 28–30. октября 2003-его года.

Antonić, Ivana (2004). „Temporalna determinacija nominalnom formom u genitivu u standardnom srpskom jeziku". *Slavia Meridionalis, Studia Linguistica, Slavica et Balcanica* (Warszawa: Instytut slawistyki Polskiej akademii nauk), 4. 65–80.

Антонић, Ивана (2004а). „Темпорална клауза стандардног српског језика у дијахроној перспективи". *Живот и дело академика Павла Ивића*. Зборник радова са трећег међународног научног скупа «Живот и дело академика Павла Ивића» (Српска академија наука и уметности, Београд, Матица српска и Филозофски факултет, Нови Сад, Градска библиотека, Суботица, Институт за српски језик Српске академије наука и уметности, Београд – Нови Сад – Суботица, 17–19. септембра 2001). Суботица – Нови Сад – Београд. 413–420.

Антонић, Ивана (2005). *Синтакса и семантика падежа.* У: Пипер, П., И. Антонић, В. Ружић, Људ. Поповић, С. Танасић, Б. Тошовић 2005. 119–300.

Антонић, Ивана (2005а). „Предлози *УСРЕД, НАСРЕД, ПОСРЕД* у савременом стандардном српском језику". *Зборник Матице српске за славистику* (Нови Сад), 67. 129–136.

Антонић, Ивана (2006). „Темпорална детерминација номиналном формом у инструменталу у стандардном српском језику". *Slavia Meridionalis, Studia Linguistica, Slavica et Balcanica*, (Warszawa: Instytut slawistyki Polskiej akademii nauk), 6. 91–105.

Антонић, Ивана (2006а). „Темпорална детерминација номиналном формом у акузативу у стандардном српском језику". *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика.* Београд: САНУ [Одељење језика и књижевности, Српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија, књига 1]. 47–70.

Антонић, Ивана (2007). „Темпорални генитив: непосредна временска локализација у стандардном српском језику". *Књижевност и језик* (Београд), LIV/1–2. 29–40.

Arsenijević, Miloš (2003). *Vreme i vremena.* Beograd: Dereta [Filozofske studije] – Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Arsenijević, Miloš (2007). *Prostor, vreme, Zenon.* Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića (II, izmenjeno izdanje).

Vendler, Zeno (1957). „Verbs and Times". *The Philosophical Review*, LXVI. 143–160.

Vendler, Zeno (1967). *Linguistics in Philosophy.* Ithaca: Cornell University Press.

Dickey, Stephen (2000). *Parameters of Slavic Aspect: A Cognitive Approach.* Stanford, California: CSLI Publications.

Ивић, Милка (1955–1956). „Из проблематике падежних временских конструкција". *Јужнословенски филолог* (Београд), XXI. 165–214.

Piper, Predrag (1983). *Zamenički prilozi, Gramatički status i semantički tipovi.* Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu – Filozofski fakultet – Institut za strane jezike i književnosti (Jezičke studije, Radovi Instituta za strane jezike i književnosti, sv. 5).

Пипер, Предраг (1985). „Временске транспозиције и заменичке речи у српскохрватском и другим словенским језицима". *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), 14/2. 51–58.

Пипер, Предраг (1988). *Заменички прилози у српскохрватском, руском и пољском језику (семантичка студија).* Београд: Институт за српскохрватски језик (Библиотека Јужнословенског филолога, Нова серија, књ. 8).

Piper, Predrag (1989). „Priloška temporalna lokalizacija u srpsko-hrvatskom jeziku". *Studia z filologii polskiej i słowiańskiej* (Warszawa). 215–225.

Пипер, Предраг (1993). „Категориальная ситуация временной локализации и семантика темпоральных прилагательных в русском и сербском языках». *Зборник Матице српске за славистику* (Нови Сад), 43. 97–103.

Piper, Predrag (1997[1]/2001[2]). „Kategorija vremena u predloškim adverbijalima". U: *Jezik i prostor*. Beograd: Biblioteka XX vek. 100–117.

Пипер, Предраг (2005). *Синтаксичке категорије у простој реченици: синтаксичка семантика. Темпоралност*. У: Пипер, П., И. Антонић, В. Ружић, Људ. Поповић, С. Танасић, Б. Тошовић 2005. 745–786.

Пипер, П., И. Антонић, В. Ружић, Људ. Поповић, С. Танасић, Б. Тошовић 2005. *Синтакса савременога српског језика. Проста реченица*. У редакцији Милке Ивић. Београд: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига – Матица српска.

The Language of Time – A Reader (2005). Ed. by Inderjeet Mani, James Pustejovsky, Robert Gaizauskas. Oxford University Press.

Hlebec, Boris (1990). *Aspects, Phases and Tenses in English and Serbo-Croatian.* Graz (Grazer Linguistische Monographie 8).

Holford-Strevens, Leofranc (2005). *The History of Time. A Very Short Introduction.* Oxford Unuversity Press.

Comrie, Bernard (1976). *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems.* Cambridge: Cambridge University Press.

Comrie, Bernard (1985). *Tense.* Cambridge: Cambridge University Press.

ИЗВОРИ

Селимовић, Меша (1976). *Дервиш и смрт*. Београд: Слобода [ћирилично издање, ијекавица].

Selimović, Meša (1983). *Krug.* Beograd: BIGZ [latinično izdanje, ekavica].

Ivana Antonić

SYNTACTIC-SEMANTIC FORMALIZATION OF RELATIVE TIME IN MEŠA SELIMOVIĆ'S LANGUAGE

Summary

In this paper, the authoress deals with the relative temporal determination by the formalized sentential form – extensive subordinated clause, as a syntactic-semantic element of the matrix sentence, in the function of temporal determiner in Meša Selimović's language. The material was excerpted from the total of 200 pages from Selimović's novels *Derviš i smrt* (*Dervish and Death*) and *Krug* (*Circle*). The total acquired corpus includes 185 examples of the syntactic-semantic structures with the extensive temporal clause. Average presence of these structures in the total range of the source is 0,93 per page of the printed text, which could be treated as a low presence for the literary, narrative type of text; but this, on the other hand, indicates a feature of the prose text characteristic for Selimović's thematic-narrative procedure. The selected sample of Selimović's language does not include all temporal conjunctions making this lexical microsystem in contemporary standard Serbian language. The following conjunctions were registered: KAD (127, only in two examples the longer form KADA), KAD GOD (1), UV(IJ)EK KAD (2), SAMO KAD (3), TEK KAD (3) OD VREMENA KAD (3), DOK_1 (17), DOK_2 (10), SVE DOK (3), PR(IJE)E NEGO ŠTO (6), ČIM (9), TEK ŠTO (1). This language sample does not include the conjunctions: POŠTO, NAKON ŠTO, SAMO ŠTO, OD KAD(A), OTKAKO, KAKO, DOK GOD, $DOKLE_2$, DOKLE GOD, RETKO KAD(A), PONEKAD KAD(A), ČESTO KAD(A) which today belong to this lexical microsystem. Moreover, the sample does not contain the structures of the type: it is n time KAKO V_{Sub}, it is n time DA V_{Sub}, KAKO V TAKO V_{Sub}. Not one archaic temporal conjunction was registered either. Coreference of the deictic pronominal-adverbial type (ONDA, SADA, TADA), primarily with the clause with the conjunction KAD, is completely missing, and the coreference of the deictic nominal type, also with the conjunction KAD, is registered in only several examples. In the analyzed sample of Selimović's language both types of relative temporal determination are realized: temporal identification and temporal quantification. The subfield of the locative identification includes all meanings. Only the feature of sudden appearance in time was not registered. In the subfield locative-orientational identification there appears only the meaning of posteriority with two possible aspectual configurations, and in the subfield of orientational identification we noticed the meaning of anteriority and the meaning of immediate posteriority. In the field of

temporal quantification in the broader sense, we registered the meaning of temporal quantification with all specific meanings (quantification of the linear type longitudinality and punctual-linear type ingressiveness and terminativeness) and the meaning of temporal frequency (regularity). Out of all registered semantic types of relative temporal determination, in the total corpus the most frequently present meaning is the meaning of temporal identification of the locative-orientational type posteriority: 40,54%, with two possible aspectual configurations – imperfective sentential – perfective dependent predication: 12,97%, and both perfective predications 27,57%. There follows the temporal identification of the locative type simultaneity linear complete processuality (-/+): 15,14% and temporal identification of the locative type simultaneity linear complete processuality (+): 7,03%. All other specific meanings are present in less than five percent. In the analyzed sample of Selimović's language, there are no examples of interpolation of a clause into a matrix sentence, and in the total corpus, independently of the semantic type, in almost two thirds of the examples (64,32%) the clause is in postposition, and in slightly more than one third of the examples (35,68%) the clause is in preposition in relation to the matrix sentence. Positioning of the clause points to the conclusion that, at least in this sample of Selimović's language, regressive conceptualization of relative time is more frequent, that is the syntactic formalization reflects the regressive order of predications in relation to the order of predications in time. Multiple relative temporal determination by different formal units is also present in this corpus. Out of the total number of clauses, 26,49% of them appear with at least one more temporal determiner.

Марија Р. ИЛИЋ
Балканолошки институт САНУ
Београд
marija.ilic@bi.sanu.ac.rs

ВРЕМЕНСКА ОРИЈЕНТАЦИЈА И ИДЕОЛОГИЈА: ПРИМЕР НАРАТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА СРБА ИЗ МАЂАРСКЕ[1]

Апстракт: Предмет анализе у овом раду је временска оријентација у наративном идентитету мале говорне заједнице Срба из Чипа у Мађарској, која пролази кроз значајне промене, као нпр. значајан пораст међуетничких бракова и процес замене српског мађарским језиком. Чипски саговорници су у интервјуима, обављеним током теренских истраживања, као временске маркере користили деиктике *некад/сад*, при чему *некад* реферише на период од досељавања заједнице у Мађарску до Другог светског рата, тј. период од преко пет векова, а *сад* реферише на период од Другог светског рата до тренутка говорења, тј. период од шездесет, седамдесет година. Ови деиктици заправо денотирају колективно време, у коме је заједница главни актер, и истовремено су индекси двају међусобно супротстављених социјалних поредака. Оно што уједињује и супротставља хетерогене социјалне процесе у поредак *некад* односно *сад* заправо је идеологија: *некад* се везује за ауторитарну идеологију традиције, а *сад* за доба модернизације и нарушавање традицијских норми.

Кључне речи: антрополошка лингвистика, српска мањина у Мађарској, теренско истраживање, дискурс, наративни идентитет, идеологија, деиктици *некад*/*сад*

[1] Рад је настао у оквиру пројекта Балканолошког института САНУ „Језик, фолклор, миграције на Балкану" (бр. 178010), који финансира Министарство за образовање и науку Републике Србије.

1. Временска оријентација као компонента наративног идентитета

Почев од друге половине XX века наративна анализа доспева у фокус истраживања друштвених наука и хуманистике, узрокујући тзв. наративни преокрет (енгл. *narrative turn*). Неколико деценија потом долази до приближавања и фузионисања студија наратива и идентитета. Тај концепт се може наћи у теоријама како личног тако и колективног идентитета – етничког, националног, социјалног и др. (исп. Рикер 2004 [1992]; Linde 1993; Polanyi 1984, 1985; Kołakowski 1995; Hall 1996; de Fina 2003; Wodak et al. 2009). У фузионисаним концептима идентитет не постоји ван наратива, тј. суштински је везан за наративну форму и њен хронолошки поредак. На основу тих увида настаје појам „наративни идентитет".

Културна теорија и критичка дискурс анализа показале су да колективни етнички (и национални) наративни идентитети нису униформни, него да се, пре свега, ради о дијалошком пољу које је повезано с односима моћи у друштву. Група аустријских аналитичара издваја следеће компоненте наративног идентитета нације: (1) лингвистичка конструкција *homo nationalis* и *homo externus*; (2) нарација и конфабулација заједничке политичке прошлости; (3) лингвистичка конструкција заједничке културе; (4) лингвистичка конструкција заједничке политичке садашњости и будућности; (5) лингвистичка конструкција „националног тела" (Wodak et al. 2009: 30). Модел јасно показује да концепт времена има значајну улогу у колективном наративном идентитету. Предмет анализе у овом раду је однос између временске оријентације и колективне идеологије у наративном идентитету мале говорне заједнице Срба из Чипа у Мађарској, чији је опстанак доведен у питање након значајних промена кроз које је заједница прошла.

2. Промена друштвеног поретка и дихотомија времена

У новијим антрополошким и лингвистичким истраживањима традицијских заједница које пролазе дубоке структурне и модернизацијске промене истакнуто је да њихови припадници оштро контрастирају прошлост и садашњост (исп. Hill 1998; Tsitstipis 1998, 2004). Истраживања у југоисточној Европи скренула су пажњу на то да говорници референшу углавном на Други светски рат као на временски период драматичне промене друштвеног оквира и поретка унутар заједница (Прелић 1995: 145; Златановић 2003: 8; Крел 2004: 93; Vučković 2004: 204; Petrović 2009: 89). Референце на Други светски рат као на границу која дихотомијски дели друштвени поредак на доба *некад* и *сад*, врше сличну улогу као и други временски маркери уосталом, тј. „the marker denotes the abstract concept, part of the participant's time map, the idea of expressing time and creating time categories" (Ćirković 2008: 205). Оштро контрастирање прошлости и садашњости, особеност је и наративног идентитета Срба из Чипа.

2.1. Срби из Чипа: факти и антрополингвистичка проучавања

Место Чип (мађ. Szigetcsép) налази се на дунавском острву Чепел (мађ. Csepel-sziget), 30 км јужно од Будимпеште. Досељавање српске заједнице у околину Чипа се везује за XV век, а у Чип за крај XVI века (исп. Pesty [1864] 1984). Средином XVIII века у Чипу су колонизовани Немци. Простор села је био подељен по етно-конфесионалном принципу на „православни" и „католички" односно *српски* и *швапски*, са православном и католичком црквом, гробљем и школом у једном, односно у другом делу. Српска заједница у Чипу је, дакле, вековима живела као мала енклава, али ипак не без контакта с околним немачким, мађарским и српским заједницама. Релативна географска изолација, заједно са „самодовољним" друштвено-економским начином живо-

та, имала је одлучујућу улогу у одржању чипске заједнице и српског језика у периоду дужем од пет векова.

Након Првог и Другог светског рата драстично се мења етничка структура Чипа. У периоду 1918–1930. долази до масовне оптације српског становништва из Мађарске у Краљевину СХС, а чипска заједница Срба се након тога смањује за 18% (исп. Маловић 2006). Затим, након Другог светског рата из Чипа је протерано две трећине Немаца, а у немачке куће су колонизовани Мађари из сиромашнијих мађарских крајева и из Словачке.[2] У послератном периоду најбројнија је мађарска заједница, док је српска заједница у сталном опадању, и од 1980. године нема више од 150 припадника, што је 5% укупног становништва (исп. Nepszámlálás 2001 [Попис становништва]).

До Другог светског рата, тачније, до 50-их година XX века, припадници српске заједнице били су повезани затвореном и густом друштвеном мрежом, која је способна да наметне одређене нормативне консензусе својим члановима. Подаци из Матичних црквених књига показују да у чипској заједници доминира сеоска ендогамија све до раних 50-их година (1896–1952), тј. у 70% свих бракова оба супружника су српског етницитета и рођени у Чипу. Након Другог светског рата, мења се етничка структура села, нарушава се просторна сепарација (Мађари се насељавају у *српски* део, Срби у *швапски*), укидају се вероисповедне школе и деца крећу у државне школе, долази до колективизације земље, Чипљани се запошљавају у задругама или фабрикама. Корените промене друштвене мреже одразиле су се у великој мери и на употребу језика, тако да заједница улази у процес замене српског језика мађарским.[3] Српска заједница се

[2] Протеривање је вршено у целој централној и југоисточној Европи, када је на основу одлука Потсдамске конференције (1945), немачко становништво проглашено колективним кривцем (исп. Арог 2004; Ilić 2008).

[3] Замена језика се дефинише као процес у коме хабитуална употреба једног језика бива замењена хабитуалном употребом другог језика, при чему неколико наредних генерација наставља да користи оба језика (Weinreich 1953). Узроци за замену језика су разноврсни и сложени, а често се као главни истичу субординација којој је мањинска заједница подвргнута у већинском друштву, као и губитак лојалности говорника према свом мањинском језику.

отвара ка егзогамији, која постаје већинска у млађим генерацијама (исп. *Матица венчаних*).

Антрополингвистичка теренска истраживања српске заједнице у Чипу обавио је тим Балканолошког института САНУ 2001. и 2008. године. Истраживачима из Србије је приписана улога ауторитета из „матице", а саговорницима коетника из „дијаспоре". Ове комуникативне улоге су утицале на активирање посебних стратегија аутоцензуре и поверења. Велики део саговорника (80%) чинили су припадници најстарије генерације, рођени између два светска рата (1919–1940).[4] Припадници старије генерације искусили су, дакле, драстичну промену друштвене мреже и интрагрупних норми: сви су билингвални, завршили су српску основну вероисповедну школу, скоро 95% припадника старије генерације склопило је ендогамне бракове; њихова деца се пак могу одредити као терминални (ограничени) говорници српског (енгл. *semi-speakers*, Dorian 1981; *terminal speakers*, Tsitsipis 1998) и махом су склопили егзогамне бракове.

3. Временска оријентација

Мала говорна заједница Срба из Чипа, како је у претходном опису показано, суочена је са демографским падом и заменом језика у тој мери да је њен опстанак доведен у питање. Зато се у овом случају једино може говорити о лингвистичкој конструкцији заједничке прошлости, док је однос према садашњости и будућности нестабилан и изразито зависан од говорног контекста. Стога сам се определила да користим концепт „временске оријентације", која представља перцепцију времена и обезбеђује људима осећај њиховог „места" у времену; она може бити и врло одређена, али и нејасна, несигурна, имплицирана итд. (исп. Haviland et al. 2007: 130).

[4] Теренска истраживања је финансијски помогла Српска самоуправа Будимпешта. У истраживањима су учествовале сараднице Балканолошког института САНУ: Биљана Сикимић, Марија Вучковић и Марија Илић. Посебну захвалност на ангажовању и подршци дугујемо Катици и Бориславу Русу.

Временска оријентација Чипљана према прошлости заправо се поклапа с концептом „колективног памћења", који је увео француски социолог Морис Албваш (фр. *mémoire collective*, Halbwachs [1925] 1950, 1999). Она укључује селекцију и евалуацију прошлих догађаја, конструкцију историјског континуитета заједнице у времену и простору – почев од митске „прапостојбине" у Србији или Црној Гори – и конструкцију јасне симболичке границе у односу на „друге" (о томе делимично у Ilić 2010).

С друге стране, оријентација према садашњости је увек изражена преко контраста с прошлошћу, и то употребом антонимичних деиктика[5] *некад/сад* који референшу на период „пре/после Другог светског рата". Наглашен и скоро непомирљив контраст између прошлости и садашњости у идеолошком дискурсу Чипљана – укида оријентацију ка будућности. Таква временска оријентација има своје пандане у заједницама које пролазе кроз корените промене, као што је, поред осталог, замена језика.

3.1. Односи моћи и временска оријентација

Истражујући заједнице Арванита у Грчкој, које пролазе процес замене мањинског „арванита"[6] (албанског варијетета) грчким, Лукас Циципис је истакао да се основна идеолошка језгра њиховог дискурса заснивају на супротстављању прошлости и садашњости.[7] Циципис издваја четири основна идеолошка језгра дискурса Арванита:

„Основне нуклеарне форме у којима је изражен контраст могле би се сажети уз помоћ неких прототипских исказа и идеја:

[5] Термин *деиктик* именује језичке знаке који су лишени референцијалног значења у правом смислу, а чије значење се разумева на основу контекста говорења (Verschueren 1999).

[6] Наводници у овом случају служе да укажу на то да варијетет није званично признат као посебан језик.

[7] Циципис сматра идеолошким онај сегмент дискурса који експлицитно или имплицитно реферише на односе моћи у друштву; сходно томе, сегмент дискурса се може сматрати идеолошким језгром (енгл. *ideological nuclei*) уколико индексира структуре моћи на мање-више систематичан и кохерентан начин (исп. Tsitsipis 1998: 119, 132).

1. У ранијим временима људи су патили због тешких животних услова који су преовладавали тада, али су веома држали до моралних начела; формулаични изрази који рекапитулирају ово језгро јесу 'људи су патили', 'некада док сада', 'људи су оставили бога'.

2. Календарски поредак друштвено-верског живота се строго пазио, док напротив данас то није случај.

3. Друштвене улоге су биле унапред одређене нормама, тако да ништа није било препуштено превртљивим животним преокретима, док смо напротив данас сведоци лабављења моралних норми у људском понашању.

4. Језик Арванита је некада био чист и људи су говорили свој језик без мешања с грчким, док је данас језик Арванита помешан; израз који рекапитулира ово језгро јесте 'језик је покварен'" (Tsitsipis 1998: 132 – превод М. И.).[8]

У дискурсу Арванита у Грчкој прошлост је представљена као идеолошки и индексијални тоталитет, садашњост је представљена као фрагментисана а њен друштвени поредак као урушен (Tsitsipis 2004: 581). Како закључује Циципис, фрагментација садашњости заправо је индекс социјалног процеса субординације који је прошла мањинска заједница током формирања модерне грчке нације-државе и замене језика (Tsitsipis 2003: 550).

Уочавајући сличну појаву у дискурсу припадника заједнице Мексикано, који пролазе замену „мексикано"[9] (науатл) језика шпанским, Џејн Хил (Hill 1998) указује на

[8] „The fundamental nuclear forms that the contrast can take can be summarized with the help of some prototypical statements and ideas: 1. In earlier times people suffered due to the harsh material conditions prevailing then, but moral principles were kept in high esteem; formulaic expressions recapitulating the nucleus are 'people suffered', 'at that time whereas today', 'people abandoned god'; 2. The calendrical order of socio-religious life was strictly observed then as against today when it is not; 3. Social roles were predetermined by the norm so that the things were not left to chancy turns of life as against today when we are witnessing a moral loosening of human conduct; a formulaic expression recapitulating the nucleus is: 'what is the purpose of a match in the straws?' [*sic*] 4. The Arvanítika language was once pure and people spoke without mixing their language with Greek whereas today A has become a bastard language, an expression recapitulating the nucleus is 'the language is bastardised'" (Tsitsipis 1998: 132).

[9] Види напомену 6.

то да су различити идеолошки дискурси повезани с интересним групама и имају своју прагматичку функцију. Тако Хил назива *носталгичним* (енгл. *discourse of nostalgia*) оне дискурсе у којима се прошлост евалуира позитивно а садашњост негативно. Њих производе људи који на тај начин штите свој интерес, као на пример: релативно успешни и богати мушкарци који имају корист од пракси које, како верују, легитимише традиција (*н. д.* 68, 76).[10] За разлику од њих, мање успешни мушкарци и готово све жене развијају, како Хил назива, *опозитне дискурсе* (енгл. *counter discourses*), који критички вреднују прошлост и позитивно се одређују према садашњости, коју повезују са прогресом и модернизацијом. Чини се, како истиче Хил (*н. д.* 79), да је дискурс носталгије прагматичка оцена садашњости, и то употребом прошлости као натурализирајуће идеолошке стратегије, док опозитни дискурси представљају прагматичку оцену будућности, када ће, како верују његови заговорници, свако имати подједнаку шансу за образовање и пристојан живот.

3.2. Временска оријентација у наративном идентитету старијих Чипљана

Наративни идентитет Срба из Чипа има велике сличности с претходно поменутим заједницама. Супротстављање контекста који се везују за прошлост и садашњост, на које се реферише путем временских мар-

[10] Како Хил наводи: „Дискурс носталгије састоји се од формулаичних исказа на ограничену листу тема: *in achto*, језик је био непомешан; нико није знао нити је требало да зна *кастиљански* 'шпански', него је уместо тога говорио *чисти мексикано*. Ритуални сродници су поздрављали једни друге на језику мексикано када би се срели, родитељи су наређивали деци на том језику, а суседи су говорили једни другима на језику мексикано о древним пословима земљоради ње. Рад је био тежак, али роба је била јефтина ... Људи су јели традиционална јела ... 'У тим данима било је поштовања'; „The discourse of nostalgia consists of formulaic pronouncements on a restricted list of themes: *in achto*, language was unmixed; no one knew, or needed to know, *castilla* 'Spanish' but instead spoke *pure mexicano*. In Mexicano, ritual kinsmen greeted each other on the village paths, parents commanded children, and neighbors spoke to each other of the ancient tasks of cultivation. Work was hard, but goods were cheap … People ate traditional foods … 'In those days, there was respect'" (Hill 1998: 68 – превод М. И.).

кера *некад* и *сад*, омогућава говорнику да уводи различите *гласове* који се, следећи Бахтина (Bakhtin 1981), могу схватити као семантичка позиција говорника у односу на свет, као идеолошка тачка гледишта. У дискурсу Чипљана, контекст везан за *некад* – тј. период пре Другог светског рата – повезује се с ауторитарним гласом традиције и стабилном симболичком границом у односу на „друге", а *сад* – период након Другог светског рата – повезује се с модернизацијским процесима, урушавањем традиције и симболичке границе према „другима". Сходно томе, могу се издвојити следеће пропозиције, тј. тематске јединице, и контексти:

контекст везан за *некад*	контекст везан за *сада*
– већа српска заједница	– мања српска заједница
– доминација немачке заједнице	– протеривање немачке заједнице
– мала мађарска заједница	– насељавање и доминација мађарске заједнице
– српско-немачка двојезичност	– српско-мађарска двојезичност
– етно-територијална сепарација села	– укидање етно-територијалне сепарације села
– обрађивање свог имања, већина друштвених активности у *српском* делу села, школовање у српским верисповедним школама	– колективизација земље, запошљавање у фабрикама, школовање у мађарским школама
– етно-конфесионална ендогамија	– доминација егзогамије
– очување српског језика	– замена и губитак српског језика
– држање обичаја	– напуштање обичаја
– конфликтни међуетнички односи	– хармонични међуетнички односи

Говорници повезују ове пропозиције на основу аналогије, уколико су из исте групе (нпр. све *сад* пропозиције или све *некад* пропозиције), или на основу супротности. Пропозиције се уланчавају било којим редом, засноване су на импликатури и помињање бар једне имплицира све остале – и аналошке и супротне.

Како је истраживање било усмерено углавном ка најстаријим припадницима чипске заједнице, јасно је да

су доминирали дискурси носталгије. Управо сегмент [1], који бележи дијалог двојице Чипљана и истраживача, може послужити као један такав пример:

сад „мешани" језик [1.1–19] – *некад* (*пре*) бројна српска заједница [1.20], *сад* мала српска заједница [1.21–26] – *сад* међуетнички бракови [1.24–33] – *некад* етнотериторијална сепарација [1.34] – *сад* задруге, фабрике, расејање, међуетнички бракови, колективизација земље, напуштање пољопривреде, комунизам, затварање српске школе, укидање веронауке [1.34–46].

Саговорници из Чипа у овом случају социјални контекст који везују за прошлост вреднују позитивно, док контекст који везују за садашњост оцењују негативно и деконструишу га. Тако они егзогамне бракове повезују с опадањем заједнице и одричу им аутентичност, тј. сматрају само оне Србе из *чистих* бракова правим припадницима заједнице (исп. 1.20–27). На овај начин, саговорници легитимишу *глас* ауторитарне традиције која је бранила бракове с Мађарима и Немцима све до Другог светског рата. Даље у дијалогу, глас ауторитарне традиције се доводи у контрадикцију с аутобиографским референцама и „ја" гласом (исп. СГ$_1$: Још и мој .. син узео Мађарицу! Онда ја не знам казати на другога", 1.29–32). Конфликт између прошлости и садашњости, решен је тако што СГ$_1$ делегитимише самог себе, што имплицира и негативну оцену садашњости.

[1] (С 31, 2001; СГ$_1$ мушко, (1924), СГ$_2$ мушко (1933); обојица саговорника рођени и ожењени у Чипу, основна вероисповедна школа, пољопривредници)

[1.1] ИС: Је л то било у у соби? Где се то радило?

[1.2] СГ$_1$: У комори. [Комора.]

[1.3] СГ$_2$: [Комора,] натраг комора.

[1.4] ИС: Шта је комора? Је се то то није ложило у комори? Било хладно?

[1.5] СГ$_1$: Тамо се не ложи. Тамо се држало вино, ко није имо подрум, крумпле++, тамо горе, након што се оцеди воће, леквар.

[1.6] ИС: Шта је леквар?

[1.7] СГ$_1$: Ејно!

[1.8] ИС: (смех)
[1.9] СГ$_2$: Леквар=
[1.10] ИС: Да
[1.11] СГ$_2$: =то се једе.
[1.12] СГ$_1$: Чекај, ДОЂЕ мени на овај! ... <Пекмез> .
[1.13] ИС: Пекмез, аха.
[1.14] СГ$_2$: Но, дошло ми, дошло ми (смех) у главу!
[1.15] ИС: Добро, добро, добро. А јесте некад говорили пекмез или сте увек говорили леквар?
[1.16] СГ$_1$: Па, леквар, леквар, леквар! Кад ми дође у главу, онда.
[1.17] ИС: Аха, аха
[1.18] СГ$_1$: Па знам ја, само српски само треба здраво мислити да шта ћеш да кажеш.
[1.19] ИС: Добро, добро, хвала.
[1.20] СГ$_2$: Прије нас било бар. Било нас три стотине шездесет и пет душа.
[1.21] ИС: А колко вас сад има?
[1.22] СГ$_2$: А сад, шездесет, ако има.
[1.23] ИС: Јесте сигурни?
[1.24] СГ$_1$: Чисто, чисто! Само, не они што је Мад'арица, ил Мад'ар.
[1.25] СГ$_2$: [Мешано.]
[1.26] ИС: [Мешано.] Него ово да сте чисти.
[1.27] СГ$_1$: Деведесет процената је све .. мешано.
[1.28] ИС: Аха.
[1.29] СГ$_1$: Још и мој [..] син узео Мађарицу!
[1.30] ИС: [Аха]
[1.31] СГ$_2$: Па све.
[1.32] СГ$_1$: Онда ја не знам казати на другога!
[1.33] ИС: Да, разумем.
[1.34] СГ$_2$: Док није дошла задруга, дотле нисмо ни ишли у њев крај никад, све смо у нашем крају.
[1.35] СГ$_1$: Била два бирцуза.
[1.36] ИС: Имали сте, сад бирцуза нема?
[1.37] СГ$_1$: Нема.
[1.38] СГ$_2$: Сад како је задруга постала, онда ди у фабрике, ди овамо, ди. Расијали=
[1.39] ИС: Аха

[1.40] СГ$_2$: = смо се кад је почео [комунизам.] Онда се поузимало, онда.

[1.41] ИС: [Аха]

[1.42] СГ$_1$: Узели земљу, марву покупили.

[1.43] ИС: Кажите ми.

[1.44] СГ$_2$: Тешко било испрва три четир године. После кад је већ ојач'ала задруга, онда смо већ добили зрна, толико да смо могли држати свиња и.

[1.45] СГ$_1$: И вет' било после да које т'е вели земљу натраг.

[1.46] СГ$_2$: Сад даједу натраг, сад узели смо натраг, а ко ће радити? Млади нет'еду, ни не знаду. Педесет година комунизам био. Нису учили друго. Онда и школе се затвориле, није било веронауке, све је нестало под комунизмом.

Други сегмент [2] представља пример опозитног дискурса, путем којег саговорница негативно вреднује прошлост и њој одговарајући социјални контекст, док садашњост оцењује позитивно. У овом сегменту, наиме, тематизовани су међуетнички односи у селу: за *сад* саговорница везује хармоничне односе у селу, а за *некад* ривалске и конфликтне.

[2] (С 14, 2001; СГ женско, (1940), рођена и удата у Чипу; основна српска вероисповедна и мађарска средња школа, васпитачица)

[2.1] СГ: То је било, кад још, ја сам слушала од моји родитеја да. Ов- овде су живеле нације: Срби, па Немци, Шваби, ми се зовемо, Ш:ваби су они. Мађара није било сила. Ал=

[2.2] ИС: Аха

[2.3] СГ: =је велика мржња била, то сам слушала. Да су наши кад су правили неки бал, неку проводњу, онда Шваби су то т'ели да поквару, да дођу па да се свад'ају ту. А и обратно је било, кад су Шваби правили, кад иде швапска буч'ура онда су наши отишли, ал гледали увек ти Шваби да и, да и потуку. То је велика мржња била. А сад не. Сад је вет' тако нормално стање да да то би требало да се по целим свету шири како се овде=

[2.4] ИС: Аха
[2.5] СГ: =живи, више нација.
[2.6] ИС: Да.
[2.7] СГ: =Врло [врло, врло у слози] смо сад.
[2.8] ИС: [Видела сам.]

Наведене пропозиције представљају идеолошка језгра дискурса старијих Чипљана, која индексирају процес субординације који је прошла чипска заједница током формирања Мађарске као нације-државе. Поред тога, пропозиције које се везују за *некад* и *сад*, могу се посматрати као колективни наративи уз помоћ којих говорници одређују своју перспективу и евалуирају социјалне моделе, процесе и улоге.[11] Уколико се социјални модели евалуирају из ауторитарне позиције традиције, говорник ће заступати дискурс носталгије. И обратно, уколико се прошлост оцењује из позиције која се везује за модернизацију, говорник заступа опозитни дискурс. У идеолошком дискурсу старијих Чипљана, као што сам већ нагласила, доминирају дискурси носталгије, у којима или изостаје оријентација ка будућности или је она изражена употребом метафора одумирања (исп. *Све је нестало под комунизмом*, 1.46).

4. Закључак: временска оријентација и идеологија

Претходно изложени примери су јасно показали да је временска оријентација у наративном идентитету неке заједнице повезана с колективном идеологијом до те мере да основни временски маркери и категорије представљају уједно и индексе одређеног идеолошког става. Наиме, идеолошка перспектива говорника у стању је не само да (пре)обликује перцепцију времена већ и да утиче на креирање временских категорија.

У конфабулацији заједничке прошлости свих колектива, прошлост је заступљена као селекција одређених

[11] Термин *колективни наратив* је уведен у Илић 2010; односи се на стабилне наративне структуре које имају колективни агенс, које понавља већи број припадника говорне заједнице и имају важну идеолошку функцију фундирања колективне припадности.

хронотопа који представљају дискретну серију „јаких" и важних пунктова у колективном памћењу (исп. Ilić 2010). Оцена значаја тих догађаја неће зависити од места које они заузимају у историографији, већ од успостављеног традицијског канона, односа моћи у друштву и заједници и социјалног статуса говорника.

У заједницама које пролазе кроз дубоке структурне и модернизацијске промене, оријентација ка садашњости и будућности је заснована на контрастирању прошлости и садашњости до међусобне искључивости. Интересантно је да и у случају Чипљана, и у случају Арванита и Мексикано заједнице, говорници користе временске маркере – у овом случају деиктике *некад/сад* – као индексе двају социјалних поредака. Дихотомија *некад/сад* је заправо тотализирајућа и есенцијализирајућа: *некад* у случају чипске заједнице реферише на период од досељавања до Другог светског рата – значи период од преко пет векова; *сад* пак реферише на период од Другог светског рата до тренутка говорења – тј. период од шездесет година. Иако су ти периоди међусобно несразмерни и унутар себе неминовно обележени разним фазама које су често контрадикторне, у перцепцији чипских говорника они представљају две упоредиве целине. Контрадикција се одржава упркос евиденцији коју нуде сами говорници, нпр. они истичу да су након Другог светског рата прво створене задруге, одузета је земља власницима, укинуте су вероисповедне школе; потом су 90-их укинуте задруге и враћена је земља. Међутим, ови супротни социјални процеси су смештени у један јединствени друштвени поредак означен као *сада* (исп. [1]). Оно што у перцепцији самих говорника уједињује хетерогене социјалне процесе у једно доба и поредак заправо је јединствена идеологија: *некад* се везује за ауторитарну идеологију традиције, а *сад* за доба модернизације и нарушавања традицијских норми.

На крају, можемо се запитати какве друштвене промене доводе до овако дубоке дихотомије времена. На основу примера Срба из Чипа, чини се да су то такви сукцесивни друштвени пореци којима се у идеолошком дискурсу одриче могућност континуитета и трансформације,

односно то су такве промене које припадници заједнице доживљавају као идеолошки непомирљиве и међусобно искључиве.

Appendix: конвенције транскрипције

У раду је примењена „вербатим" („реч за реч") транскрипција, која представља „један-на-један" однос према изговореним речима, тј. покушај да се забележе сви изговорени искази, укључујући и погрешке, преклапања, уздахе итд. Транскрипти су сегментирани према смени говорних субјеката. Поред уобичајених ортографских знакова: зарез (,), тачка (.), знак узвика (!), знак питања (?), наводници („"), користе се и:

ИС истраживач
СГ саговорник/саговорница из Чипа
$СГ_1$, $СГ_2$ више саговорника/саговорница
.. кратка пауза (до 5 секунди)
... дужа пауза (до 10 секунди)
- цртица се ставља код недовршених речи, нпр. *ре- рекао је*
’ мекоћа консонанта (специфичан изговор консонаната *ћ, ђ*, који се под утицајем мађарског изговарају као палатални плозиви бележим као *т’*, *д’*; такође, бележим и умекашавање африкате *ч* као *ч’*)
КАП велика слова означавају повишен тон при изговору неке речи, фразе итд.
<> тих изговор
= говор се аутоматски надовезује на претходни турнус
++ неразумљиво
: продужени изговор гласа
[] преклапање у говору
() паралингвистичко понашање се уноси у заграду, нпр. (смех), (јецање), (уздах) итд.

ЛИТЕРАТУРА

Apor, B. (2004). „The Expulsion of the German Speaking Population from Hungary". In: Prauser, S., Rees, A. (eds.). *The Expulsion of the „German" Communities from Eastern Europe at the End of the Second World War*. Working Paper HEC No. 2004/1. Florence: European University Institute. 33–45. Available at: www.iue.it/PUB/HEC04-01.pdf.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Holquist, M. (ed.). Austin.

Ćirković, Svetlana (2008). „Expressing Time in the Autobiographical Discourse of Internally Displaced Persons (IDP) from Kosovo and Metohija". *Balcanica* 39. 199–220.

Dorian, Nancy, C. (1981). *Language Death: The Life Cycle of a Scottish Gaelic Dialect.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

de Fina, Anna (2003). *Identity in Narrative: A Study of Immigrant Discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Halbwachs, Maurice ([1925] 1950). *La Mémoire collective : ouvrage posthume publié par Mme Jeanne Alexandre née Halbwachs*. Paris : Presses Universitaires de France.

Halbwachs, Maurice (1999). „Kolektivno i istorijsko pamćenje". *Reč* 56/2. Beograd: Samizdat B92. 63–82.

Hall, Stuart (1996). „The Question of Cultural Identity". In: Hall, Stuart, Held, David, Hubert, Don and Thompson, Kenneth (eds.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Cambridge, Mass. and Oxford. 595–634.

Haviland, William, Prins, Harald, Walrath, Dana, McBride, Bunny (2007). *Cultural Anthropology: The Human Challenge*. Wadsworth Publishing.

Hill, Jane (1998). „Today there is no respect : Nostalgia, 'respect', and oppositional discourse in Mexicano (Nahuatl) language ideology". In: Schieffelin, B., Woolard, K., and Kroskrity, P. (eds.). *Language ideologies: Practice and theory.* New York: Oxford University Press. 68–86.

Ilić, Marija (2008). „Oral History: From Autobiographical to 'Collective' Narrative – Serb Oral Discourse on the Expulsion of Germans from Hungary". In: Dahmen, W., Himstedt-Vaid, P., Ressel, G. (eds.). *Grenzüberschreitungen. Traditionen und Identitäten in Südosteuropa*. Festschrift für Gabriella Schubert. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. 189–203.

Ilić, Marija (2010). „*Those were all Serbian villages by the Danube*: The Concept of Space in Collective Narratives of the Serbs in Hungary". In: Voss, Christian (Ed.). *Ottoman and Habsburg*

Legacies in the Balkans. Language and Religion to the North and to the South of the Danube. München: Verlag Otto Sagner. 265–289.

Kołakowski, Leszek (1995). „Über kollektive Identität". In: Michalski, K. (Hrg.). *Identiät im Wandel. Castalegandolfo-Gespräche 1995.* Stuttgart: Klett-Cotta. 47–60.

Linde, Charlotte (1993). *Life Stories. The Creation of Coherence*. Oxford University Press.

Nepszámlálás [Попис становништва] 2001. http://www.nepszamlalas.hu/index.html.

Pesty, Frigyes ([1864] 1984). *Pesty Frigyes kéziratos helynévtárából Pest-Pilis-Solt vármegye és kiegészítések*. Szentendre.

Petrović, Tanja (2009). *Srbi u Beloj Krajini : Jezička ideologija u procesu zamene jezika.* Beograd: Balkanološki institut SANU – Založba ZRC.

Polanyi, Livia (1984). „Što nam mogu reći priče o svijetu svojih pripovedača". *Revija. Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 2/XXIV „Pričanje u svakodnevnici". Osijek. 79–96.

Polanyi, Livia (1985). *Telling the American Story: A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling.* Norwood, NJ: Ablex.

Tsitsipis, Lukas (1997). „The construction of an 'outsider's voice' by low-proficiency speakers of an Albanian variety (Arvanitika) in Greece: language and ideology". *International Journal of the Sociology of Language* 126. 105–121.

Tsitsipis, Lukas (1998). *A Linguistic Anthropology of Praxis and Language Shift: Arvanítika (Albanian) and Greek in Contact*. Oxford University Press.

Tsitsipis, Lukas (2003). „Implicit linguistic ideology and the erasure of Arvanitika (Greek–Albanian) discourse". *Journal of Pragmatics* 35. 539–558.

Tsitsipis, Lukas (2004). „A sociolinguistic application of Bakhtin's authoritative and internally persuasive discourse". *Journal of Sociolinguistics* 8/4. 569–594.

Verschueren, Jef (1999). *Understanding Pragmatics*. Oxford University Press.

Vučković, Marija (2004). „Kajkavci u Banatu: lingvistička situacija i polna diferencijacija". U: Sikimić, B. (ur.). *Скривене мањине на Балкану*. Београд. 199–215.

Weinreich, Uriel (195). *Languages in contact*. Columbia Unversity Press.

Wodak, Ruth, de Cillia, Rudolf, Reisigl, Martin, Liebhart, Karin (2009). *The Discursive Construnction of National Identity* (second edition [1999]). Edinburgh University Press.

Илић, Марија (2010). *Усмени дискурс Срба из Чипа у Мађарској: између колективног и индивидуалног*. Докторска дисертација. Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Златановић, Сања (2003). *Свадба – прича о идентитету. Врање и околина*. Београд.

Крел, Александар (2004). „Путеви трансформације традиционалних дечијих игара Срба у Темишвару". *Гласник Етнографског института* 52. 91–108.

Маловић, Гојко (2006). *Оптирање Срба у Мађарској : 1920–1931*. Докторска дисертација. Београд.

Матица венчаних. *Протокол венчаних цркве храма св. Великомученика Стевана Дечанског у Чипу, 1806-*.

Прелић, Младена (1995). *Срби у селу Ловри у Мађарској током двадесетог века.* Будимпешта.

Рикер, Пол ([1992] 2004). *Сопство као други*. [Прво издање на француском 1990.] Никшић – Београд: Јасен.

Marija Ilić

TEMPORAL ORIENTATION AND IDEOLOGY: THE CASE OF THE NARRATIVE IDENTITY OF THE SERBS FROM HUNGARY

Summary

The aim of this paper is to shed some light upon collective ideology which influenced the creation of basic temporal categories and temporal orientation among the Serbs from Szigetcsép in Hungary. Namely, the community has undergone profound social changes since the WWII, which called into question its survival, e.g. predominance of inter-ethnic marriages and langauge shift from Serbian to Hungarian. Consequently, the older interlocutors from Szigetcsép use deictics *then/now* as the principal temporal markers, whereby *then* refers to the period from the community settlling in Hungary (XVth C) up to the WWII, i.e. period of five centuries, and *now* refers to the period from the WWII up to the present moment of talking, i.e period of sixty, seventy years. These deictics actually denote collective time – i.e. the time with the Szigetcsép collective as its main actor – and at the same time they serve as indexes of two social social orders which oppose one another. These periods and orders are naturally heterogenous themselves, however ideology bonds and confronts them: *then* indexes the authoritarian ideology of tradition whereas *now* indexes the period of modernisation and fading traditon.

II

Миодраг Б. ЛОМА
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
mloma@open.telekom.rs

РАЈСКО ВРЕМЕ И ИСТОРИЈСКО НЕВРЕМЕ
Схватање времена у *Библији*

Апстракт: Овај рад се бави представом времена у *Библији* и њеним унутарбиблијским схватањем као светог тока божанске живототворне и животодавне енергије у васељени коме се супротставља разорна, десакрализујућа сила историјског невремена да би есхатонски била савладана свеопштим васкрсењем и повратком Божјег Сина у свет, који тиме поново задобија своју рајски свету динамику времена.

Кључне речи: време / невреме; Рај / историја; божанске / демонске (сатанске, богопротивничке) силе (енергије); биће / небиће; свето (сакрално) / десакрализовано; ритам (хармонија) / аритмија; монархија / анархија; седмични / месечни / годишњи празници; прогресија / циклус; литургички (богослужбено), календар, есхатон

Неименовано време. У библијском речнику не постоји јединствено име којим би било означено време као животно кретање свег створеног, као општи покрет свих створених светова. *Библија* своје схватање времена као Божјег оживотворења васељене изграђује кроз приповедно изношење и повезивање одговарајућих представа. У њој се, свакако, монотеистички свесно избегава једнозначно именовање времена, како његово име не би могло бити поистовећивано са једним самосталним бићем као божанством, те злоупотребљавано кроз магијску праксу његовог призивања. Према томе, животно време је нешто са чим се не сме манипулисати, нешто што је превасходно Божје и што се само добија као животни дар и молитвено одржава као такво (*2 Цар*

20, 1–6; *Пс* 7, 1–2; 21, 3–4; 22, 20; 23, 6; 25, 20; 26, 9; 30, 1–3; 31, 9–19; 33, 18–22; 35, 17; 41, 2; 54, 4; 55, 18; 56, 13; 64, 1; 66, 9; 74, 19; 80, 18; 91, 1–16; 97, 10; 103, 1–5; 116, 1–9; 118, 14–18; 119, 17, 93, 154, 175; 121, 7; 133, 3; 138, 7; 141, 8; 142, 5; 143, 11), нешто што се ван молитвеног односа према Дародавцу може изгубити, што Овај може опозвати, ускратити. Дакле, време се не може красти магијском злоупотребом, јер је као и сваки живот искључиво под Божјом живототворном свевлашћу (*Дап* 17, 24–28; *1. Тим* 6, 13)[1].

Време као Божје дело. По унутрашњем, искључиво библијском схватању, време је Божје дело, којим Бог као његов Творац напросто слободно располаже (*Дап* 1, 7), те као што га је створио, тако га може променити или чак укинути (*Јев* 1, 10–12). Утолико оно сасвим зависи од Божје воље за њега. Но оно само по себи не представља егзистенцијалну вредност за себе, него је увек време којим Бог покреће на живот и одржава у животном покрету неко своје створење, те напокон и видљиви и невидљиви универзум у целини (*Кол* 1, 16–17). Он то чини својим нестворeним, а свестваралачким и сведржилачким светодуховним силама, које ни из чега опредмећују и остварују Његову вољу (*Рим* 1, 20). Оне су живототворне силе Створитеља и Животодавца, Бога Живога (*Дап* 14, 15; 17, 25, 28). У Божјем погледу свако Његово створење је живо (*Рим* 4, 17), јер је створено и одржавано у постојању искључиво Његовим божанским биогенетичким енергијама, Његовом славом (*Бр* 14, 21; *Ис* 6, 3). Утолико је време Богом створеног универзума биотичко и енергично. Оно је Божје уједно свестваралачко и сведржилачко, истрајно овострано испољавање. Време је стално драговољно снисхођење божанства из његове апсолутне оностраности у овостраност створења као благодатни и безусловни слив божанских животних сила, Славе Божје, који чини и држи свет у животном покрету и поретку сваког његовог тренутка (*Нем* 9, 6; *Јов* 12, 10; *Пс* 8, 1–3, 9; 19, 1–6; 33, 4–9; 104, 24, 29–31;

[1] Наводи *Светога писма* су начињени према српским преводима: за *Стари завет* према Даничићевом, а за *Нови* према оном синодалном, уз обавезну претходну проверу на јеврејским и грчким изворницима.

119, 64; *Јез* 1, 1, 26–28; *Прем* 11, 25–26; *Јн* 5, 17; *Дап* 17, 25–28; *Кол* 1, 17; *1. Тим* 6, 13; *Јев* 1, 3). Тако је динамика времена како оног духовног, анђеоског света, тако и овог земаљског, човековог света (Јустин 1980: 220–221, 224–225; Августин 1998: 188–189) битно одређена динамиком божанских сила које их творе из небића и трајно чувају у бићу (Дамаскин 2001: 179; Станилоје 1993: 257–259). Време је у библијском смислу превасходно бескрајно време светиње живота (уп: Василије 2001: 62), будући да потиче од Бога као Јединог Светог Оца (*Јн* 17, 11; *Отк* 4, 8; 15, 4; уп: *Лев* 11, 44–45; 19, 1–2; 20, 26; 21, 8; *Ис* 6, 3) и да га Он сведржитељски увек испуњава (*Отк* 4, 8). Дакле, оно пре свега означава бескрајно кретање, континуирано благодатно притицање сакралне биогенетичке енергије Бога Живога у све Његове светове.

Време човека и земље. У назначеној теоцентричној и главној смисаодавној перспективи библијске нарације време се сагледава као Богом дато време за живот васељене коју је Он створио. А ово посматрање се нужно миметички допуњује како оном антропоцентричном, тако и оном геоцентричном визуром сходно степену њихове фокусне функционалности, прозирности и упечатљивости за оно главно приповедно усмерење према Богу као протагонисти и иницијатору богочовечанске повести (Лома 2010а: 14). Управо Божје даривање земаљског света човеку на слободно господарење (*Пост* 1, 28) отвара антропоцентричну перспективу. А како Земља у библијском приказу постања има првенствено својства човековог уједно врта и дома (Лома 2010б: 36), тако се фокусира и геоцентрична перспектива у непосредној вези са антропоцентричном и у подређености овој. Библијско теоцентрично и антропоцентрично виђење сустичу се у сагледавању боголиког човека, првог Адама, односно његовог сасвим оствареног богосиновског праузора у Богочовеку, последњем Адаму (*1. Кор* 15, 45–49), у посматрању Исуса Христа као крајње сврхе божанског стваралаштва, за кога и ради кога је све створено (*Кол* 1, 16; *Јев* 2, 6–18). Сакрална биотичка темпоралност појављује се у библијској повести као време рајског живота првих људи и њихове земље

(*Пост* 1, 14–19; 2, 8). То је време дато човеку да радно и чуварно располаже земаљским светом у Божје име и у Божјем Духу, чијим је непосредним запахнућем створен боголиким, господарски апсолутно духовно слободним да влада собом и другим тварним створењима (*Пост* 1, 26–28; 2, 7, 15–18). Наиме, човек треба да се свесно и савесно самосавлађује, тако што ће се клонити ода зла (*Пост* 2, 17), да би по свом слободном опредељењу спроводио само Божју искључиво добру вољу за тварни свет, а она је да човек буде добри господар-пастир тог света управо по узору на Бога који је то за све створене светове (*Јн* 4, 31–34; 10, 1–18). Човек једино тиме може да осведочи своју изворну боголикост (*Пост* 1, 26–28), односно да се делатно уподоби Богу, који га за милостиви узврат обожује на трајно спасење (*Мт* 6, 10; *1. Тим* 2, 4).

Врхунско Божје створење. Антропоцентрична и геоцентрична перспектива узајамно су непрестано фокусиране једна на другу, тако да се њихове визуре стално узајамно преламају и прожимају, а да се не губи хијерархија њихових визуелних планова, у којој је све усредсређено на човеково божанско осведочење, спасење и прослављење. Човек и Земља у средишту су пажње библијског приказивања. Спољa уобличен од земаљског праха, а изнутра самим Божјим Живототворним Дахом, Његовим Светим Духом (*Пост* 2, 7), човек је у *Библији* приказан управо на основу такве сложености и боголике узвишености свога бића као најважније, врхунско и господарско Божје створење (Лома 2003б: 19–20; Лома 2010б: 41–42), које својим телесно-душевно-духовним саставом и његовим покретима може да спаја видљиви земаљски свет са светом невидљивих духова, анђела (Дамаскин 2001: 179), те тако Богом створени универзум у једну целину, што на савршен начин испуњава очовечени Бог, Богочовек Исус Христос, управо својим животом (*Мт* 4, 1–11; *Јн* 1, 51): својим оваплоћењем, распећем, васкрсењем, вазнесењем и поновним доласком (*Јев* 1, 1–4, 13–14; 2, 5–18; 4, 14–16; 5, 1–10; 7, 21–28; 8, 1–2; 9, 11–17, 24–28; 10, 5–14; 12, 1–2, 22–24; 13, 20–21). Дакле, захваљујући баш овом приказивачком усредсређењу на земљу, адаму (јеврејски ʾᵃdâmâh), и онога створеног

од земље, Земљаног/Адама (јеврејски ’âdâm), да влада њоме – главно миметичко усмерење *Библије* је уједно антропоцентрично и геоцентрично. А како је земља Богом дарована на службу човеку, онда у приповедању преовладава приказивање земаљског времена као Божјег дара човеку. Уосталом, у крајњој библијској перспективи све што је Бог створио, створио је за човека и ради човека, за задовољење његових телесних, душевних и духовних потреба и све то трајно припада човеку под само једним условом, а тај је да истрајно чува своју боголикост. То Првом Земљаном, из земље потеклом, Адаму, не успева, него тек Другом – Богочовеку, Исусу Христу, оземљеном и оваплоћеном Богу лично, потеклом са самог наднебесног, сасвим оностраног Божјег престола, који васкрсењем и вазнесењем свог људског тела на десну страну Оца, на своје савладарско место са Оцем Сведржитељем (*Отк* 17, 3), трајно пропућује пут у обожење за све оне који га следе (*Јн* 3, 13, 31; 6, 27–62; 8, 23, 25–29; 17, 1–24; *Дап* 7, 55–56; *1. Кор* 15, 45–58) и омогућава им као својим сапрестолницима/савладарима да на крају вечно владају над читавим створеним универзумом, у чему се испуњава крајња божанска сврха стварања човека као Божјег универзалног створења (*Дан* 7, 18, 22, 27; *Мт* 25, 34; *Лк* 22, 29–30; *Отк* 3, 21; 20, 4; 22, 4–5).

Обожење човека. За разлику од њене главне приказивачке перспективе, која је антропоцентрична, најважније смисаодавно усмерење библијске нарације је оно ка Богу. Оно се успоставља кроз перманентну теоцентричну параболичност свега што је у *Библији* земаљски и људски наративно конкретизовано (Лома 2010а: 12–13). Регулативна смисаона оријентација *Библије* као *Светог писма*, односно Божје речи човечанству, тако је ексклузивно теоцентрична. У њој се све земаљско време (време свих људских поколења од почетка до краја земаљског света) коначно схвата као време које Бог даје сваком човеку понаособ за његово обожење, за крајњу божанску потврду и васкрсењско опуномоћење човекове боголикости (*Јн* 3,16–21; *1. Тим* 2, 3–4; *Јев* 12, 27–28; *1. Пт* 1, 3–9; *2. Пт* 3, 9). То време људског земаљског уподобљавања,

саображавања наднебесном Богу, односно човековог испуњавања на обесвећеној Земљи елементарне Божје заповести светости по узору на Божју (*Лев* 11, 44; 19, 2; 20, 3), сасвим је испуњено тек Христовим оваплоћењем, васкрсењем и вазнесењем, а окончава се и својствено укида тако што се довршава Његовим Другим Доласком у пуноћи Божје свестваралачке и сведржилачке славе и силе (*Отк* 10, 6–7; 16, 17). Тек у њој је могуће потпуно осведочење човекове сличности Богу као достојне или недостојне вечног Богочовека, Поноводошавшег уједно потпуног Бога и потпуног Човека (*Мт* 22, 1–14; *Кол* 1, 10; *1. Сол* 2, 12; *Отк* 3, 4–5).

Божја надумна логика. Логика библијске параболичне оријентације, оне теоцентричне – није каузална логика хуманог рација, чак ни она аналогијâ људског ума. Библијска теоцентрична логика је надумна, светотајинска (мистична) и промисаона, божанска логичност самог превечног Божјег Логоса, Божје свестваралачке и сведржилачке Речи, којом је све и за коју је све створено (*Јн* 1, 1–5; *Кол* 1, 15–17). Ту божанску логику човек добија прилику да упозна само као персоналну богосиновску и богочовечанску логику, односно тек онолико колико му се она сама јеванђеоски лично открива као повест оваплоћења Јединородног Сина Логоса Божјег (*Јн* 1, 9–14, 18). Оно време које је дато људима да осведочавају своју боголикост није спознатљиво у целини ни узрочнопоследичним следом разума, ни поистовећивањима и разликовањима ума, него искључиво откровењима Божје светодуховне умне воље као Његове Премудрости и Промисли, Његовог Логоса (Јустин 1980: 107, 173) кроз јеванђеоски – Његовим отелотворењем, васкрсењем, вазнесењем и поновним доласком – осмишљена времена људске повести (*Приче* 8, 1, 22–31; *Мт* 24, 36; *1. Кор* 1, 24; 2).

Апокалиптика и мистика. Као перманентно параболичан и теоцентричан текст *Библија* је истрајно апокалиптична и мистична (Лома 2010а: 12–14), а то значи ирационална са становишта људског разума, те се с тог становишта и не може схватити каква је сама по себи. У њено самосхватање је могуће ући једино напуштањем

уских граница природнотварног света, које су повучене ланцима његових разумљивих узрочнопоследичних веза и њихових законитости. Но такође је неопходно напустити и свет пуке људске умне воље и његове етике. *Библија* се може сходно себи схватати искључиво уосећавањем у Божју вољу и Промисао, које су баш њоме откривене кроз сасвим осетно приказана параболична збивања. Једино тим путем је омогућен улазак у свет који открива превечни Божји Логос као свет Његове премудрости, Његове божанске логике која је парадоксална са становишта људског разума, будући да је бескрајно, до самопожртвовања љубавно сентиментална (*Јн* 15, 13). Логосов свет се напросто збива у Његовој промисаоној, наднаравној и надумној агапичној вољи и сили (Дамаскин 2001: 229–232; Јустин 1980: 307–314; Мајендорф 1985: 162–165). Дакле, она суштински чини и одређује време тог света.

Сентименталнu приступ. Уосећавање је основни аутоегзегетски захтев *Библије*. Он тражи жртвовање хуманистичке гносеолошке егоцентричности, односно самољубивости људског разума и ума, који све схватају само сходно себи, и њихово потчињавање и стављање у службу откривене Божје стваралачке воље и очинске сведржилачки промислитељске љубави за човека и за његов свет. *Библија* барем од закључења свог првог дела, Мојсијевог *Петокњижја*, изричито тражи за своје тумачење светотајински (мистички) и богослужбени (литургички) приступ, који води ка потпуној преданости свега људског ономе што оно треба да прими као побожно саопштење (*Понз* 6, 4–6). Утолико библијско самотумачење од својих првих назначења захтева својевољно предано служење непоколебиво чврстој, будући божански откривеној и неопозивој речи *Светог писма* (*Пс* 119, 89, 152; *Ис* 40, 8; *1. Пт* 1, 25; *Мт* 5, 18; 24, 35).

Симпатија. У том смислу најтачније и најпотпуније би требало да схватају *Библију* они који имају поверење у изворност и веродостојност њених речи, те симпатије за њихово значење. Управо на таквим сентименталним основама почива филологија уопште, ако не већ као љубав, односно као љубавно поверење и служење с љубављу

усмено или писмено пренесеној речи, на чему се темељи наша неизбежна персонална идентификација са неком духовном традицијом, онда као симпатичка толеранција према свему егзистенцијално другачијем људском, што је језички традирано до нас и што као посебан знак људскости, односно човекове духовности захтева наше људско саосећање, уважавање, схватање и тумачење, чак и онда када га не можемо у потпуности прихватити и усвојити. У оба случаја филологија представља алтруистичко емотивно самопожртвовање, а никако не може бити егоистичко наметање властите субјективности предатој речи, ма колико та субјективна интерпретација била разумски доследна или идејно усаглашена.

Генетички шестоднев. Из наведених херменеутичких разлога унутрашње библијско схватање времена треба да пође од мистичке узвишености његовог порекла. Време је, по библијском самотумачењу, божанско дело и генетички је превасходно божански одредиво, тј. по оној намени и сврси коју у њега уграђује његов божански Творац. Оно је најпре схватљиво у свом зачетном и основном ритму смене земаљских дана и ноћи (*Пост* 1, 3–5). У првом дневном покрету Божја светодуховна сила и слава, божанска свестваралачка, а нестворена и невидљива светлост уобличава и издваја из таме пратварног хаоса још неразлучених твари који је створила ни из чега – себи најсличнији материјални облик: тварну и видљиву светлост, материјалну светлосну енергију, која је зачињућа и покрећућа сила за читав материјални космос као целовит и јасни, светли тварни поредак – свет. То је створена светлост којом Божја сила потом у шест стваралачких дневних чинова енергично и креативно динамизује и ритмизује пратварни хаос чинећи од њега тварни свет. Тако прво Божје створење – светлост – не потиче од неког небеског тела, будући да им свима претходи и да условљава њихово постање, него непосредно из првог обликотворног дејства божанске енергије у хаосу (Лома 2003б: 8–11).

Биогенеза и празнично опуномоћење. Шест дана настајања материјалног космоса представљају време његовог оживотворавања у свим функцијама као универзалног

живог организма оглављеног у човеку, Божјем врхунском створењу. У седмом дану, у ком Бог отпочине од својих радова, показује се управо у неделатности Његова ничим угрозива, проста свемоћ, у којој је могуће да све што је створено буде искључиво добро и свето сходно своме Творцу. Тако је седми – дан божанског сакралног осведочења и потврде ваљаности егзистенцијалних пуномоћја сваког створења и света који се из њих организује. А тиме седмични ритам постаје основна јединица сакралног времена у *Библији* (Лома 2003б: 21–22). Библијски схваћено време првенствено постоји у том биогенетичком ритму као ритму прогресивне свакоседмичне сакралне афирмације свега што на свети начин настаје у међувремену и након свог произвођења у материјалну стварност живи и опстаје по Божјој вољи. То изворно седмично време тек потом улази у ритмове месеци, годишњих доба и година, који су накнадно одређени кружним покретима свемирских тела (*Пост* 1, 14–19), односно као њихов циклично-динамички поредак (Лома 2003б: 13–14).

Прогресивна и циклична сакралност. Дакле, богожељено и богостворено време примарно је прогресивно сакрално и сакрализујуће време живототворног простирања универзалног Божјег стваралаштва, које никако не зависи од цикличних покрета планета, него само од Божје стваралачке силе и њене динамике. Тек секундарно оно је циклично време узајамно повезаних кружних кретања у земаљској природи и њеној космичкој околини. Време земаљских циклуса који концентрично обухватају једни друге је време човековог свакогодишњег периодичног располагања земљом. Месеци, годишња доба и године су накнадно Богом дати кружни временски токови у служби човековог опстанка у земаљском времену и они се превасходно тичу земљоделачког плодореда и исхране. Темпорални геоцентризам је у својој крајњој сврси антропоцентрична циклична допуна оне теоцентричне линеарне прогресије животне светости која га својим покретом зачиње, производи као свој орган, али и вечно превазилази (*Лев* 11, 44; *1. Кор* 15, 28; *Еф* 1, 10).

Циклична сакралност. Циклично време је оно литургичког сакралног календара, који је антропоцентрично

оријентисан на ритмизовање човековог богослужбеног подсећања на Бога као једини и недосежни извор сваког животног добра и светости, те на предохрану од човековог обесвећења кроз узурпаторско поистовећивање с Богом. У овом апотропајском смислу литургички календар је исконски, односно рајски циклично заснован и Адамово одступање од служења Богу кроз богопротивничко и богоодступничко, сатанско грађење Богом (*Пост* 3, 5) представља самовољни излаз из сакрално хармонизујућег ритма празничног календара. Наиме, празник се појављује као исконска Божја временска установа ради цикличне сакралне литургичке афирмације како протеклог времена до њега, тако и предохране његовог будућег тока од било каквог обесвећења. Утолико је празнични дан од искони испражњен од било које друге људске делатности осим оне која је непосредно богослужбена (*Изл* 20, 8–11; 31, 12–18; *Лев* 23, 1–3), а то суштински значи: захвално посвећена подсећању на неусловљиву Божју љубавну милост за живот света и на Божју недосежност.

Прогресија кроз цикличност. Свакоседмични благдани, који исконски зависе само од динамике божанске стваралачке силе – производе својим прогресивним покретом основни ритам сакралних циклуса, оних месечних, затим оних годишњих доба и године, те улазе у њихово кружно кретање, али их својим изворним усмерењем превазилазе напредујући ка есхатонском вечном благданском освећивању које укида цикличност сакралног календара (*Отк* 21, 1–7, 22–26). Празници који се понављају у кружном току констелација су они који зависе од Земљиног односа према два небеска видела, највећа у погледу са ње и најзначајнија за земаљско осветљење и живот (*Пост* 1, 14–19). Ти благдани су – по накнадној Мојсијевој канонизацији, која у основи одговара изворном стању ствари – месечни (младине) (*Бр* 10, 10; 28, 11–15), затим годишњих доба и година. Свакогодишњи празници почетка, врхунца и краја доба убирања пољских плодова су Пасха као празник почетка жетве (*Изл* 12; 23, 14–15; 34, 18; *Лев* 23, 4–14; *Бр* 28, 16–25) и Педесетница као онај њеног краја (*Изл* 23,

16 а; 34, 22 а; *Лев* 23, 15–22; *Бр* 28, 26–31), а Сеница као благдан завршетка бербе воћа и грожђа (*Изл* 23, 16 б; 34, 22 б; *Лев* 23, 33–43; *Бр* 29, 12–38) (Глумац 1999: 120, 122–124, 128–131). Пролећна прекретница сунчевог дневног времена је у приближној вези са пасхалним слављем, летња са педесетничким, а јесења са оним Сеница. У новозаветном редоследу празника прекретни дани у сунчевој години освећени су непосредно и тачно у благдане: најпре јесења равнодневица зачећем Јована Претече, а пролећна – зачећем Христа, летња дугодневица – рођењем Претечиним, а зимска краткодневица – Христовим (Лома 2010а: 336–337).

Празнична предохрана. Проток времена у сакралном календару тежи празничним почивкама, како оним свакоседмичним, тако и оним након дужих периода. На празник се све оно што је протекло од претходног циклично адекватног благдана – може сакрално проверити, те рајски осведочавати у својој светој ваљаности или уколико се затекне у ванрајском онечишћењу, онда и очистити до светости, односно сакрално динамизовати и ритмизовати, ако је у некој мери у међувремену испало из светог ритма рајског космоса, али може се и предохране ради освештати све оно непосредно предстојеће до следећег циклично адекватног празника. Дакле, сакрални календар је исконска, рајска, Богом установљена изворна космичка установа, тачније речено – она је сама светост животног времена васељене. Но како је њен тварни, видљиви свет подређен људској господарској слободи, кружни годишњи распоред светих дана који организује живот тог света у један живи сакрални организам превасходно служи усмеравању човекове слободе ка добру и светости, па тако предохрани од сваке људске зловоље и злодела, што не може укинути њихову могућност, јер не може укинути слободу која је Божји посебни дар човеку, дар који човека управо чини човеком.

Спирални успон ка есхатону. У геоцентричној перспективи празнична времена од искони, па надаље представљају сакралне временске прекретнице око којих се организују земаљска времена: седмице, месеци (de Vaux 1967: 365–366), годишња доба, године и низови

година (у седмогодишњем циклусу свака седма година је сабатна, а у педесетогодишњем циклусу од седам таквих седмица свака педесета година је такође празнична – јубиларна) (*Лев* 25). Очување пуноважности божанске енергије у човековом тварном свету као делотворне силе њеним потврђивањем и предохраном управо је изворна, темељна и општа функција која повезује све празнике у божанску организацију сакралног календара, ма колико они могли посебно бити посвећени освештавању неких специјалних људских периодичних животних стадијума и њихових потреба. Општом празничном функцијом повезани су седмични, сабатни празници, које непосредно ритмизује изворна креативна и регулативна прогресија саме Божје свестваралачке и сведржилачке енергије, са благданима соларно-лунарног календара, чији свакогодишњи повратак одређује циклично кретање планета, а његова тварна сила је створена оном божанском нестворeном, светодуховном. Свакоседмични празнични покрет ма колико да улази у онај кружни свакогодишњих празника, он га ипак својим бескрајним стремљењем упућује ка есхатону преко сабатних и јубиларних година. Утолико се религиозноисторијски празнични ток у својој основној тенденцији показује као спирално успињање ка новим благданским опуномоћењима и откровењима Божје силе, сходно њеној божанској неисцрпности и бескрајној новини. Историја празника у религиозноемпиријској и апокалиптичној прогресији божанског осиљења понавља тачке кружног тока материјалних календарских кретања, али увек на једној вишој откровењској светодуховној равни која човека као празничног свечара све више приближава крајњем откровењу божанске силе и славе у обећаном трајном повратку отелотвореног, васкрслог и вазнетог Јединородног Сина Божијег у овостраност. Управо Христовим Васкрсом недеља је коначно освештана у нови Сабат, у свакоседмични празник који литургички води у вечни Сабат, у Васељенску Недељу као непрестану светковину трајног Божјег личног присуства (Лома 2003а: 438–443).

Сакрална ретроактивност. Сходно овом теоцентричном исходу историјске и антропоцентричне перспективе у вечном и божански свеобнављајућем благодану (*Отк* 21, 5), може се сакрализујуће дејство празника схватити и као ретроактивно, управо под једним једиником, искључиво људским условом. А тај је да је носилац земаљских збивања, човек, способан да се покаје за своје самовољно искакање из тока божанске сведржилачке енергијске присутности, односно његових светих и освећујућих ритмова у спољашњој, земаљској и у унутрашњој, људској природи (*Рим* 1, 18–20; 2, 14–16, 28–29). Покајање претпоставља преобраћење читавог човековог бића ка Богу као животни преокрет ка Животодавцу од којег потиче и дотиче божанска сила живота (*Понз* 30; *1. Сам* 7, 3–4; *1. Цар* 8, 46–50; *Ис* 55, 6–7; *Јоил* 2, 12–13; *Дап* 3, 19–21). Покајањем човек треба да јој само изађе у сусрет и да по њеној благодати њоме хармонично ритмизује, обнови и поново сакрализује цео свој сопствени живот. Она брише учинке претходних десакрализујућих аритмија само за њихове покајане узрочнике, али никако не рехабилитује оне непокајане. У библијском обухватању свих доба повести спасења могу се разликовати и одвојити времена претежне побожности од оних претежног безбожништва. Притом може се превасходно рачунати на она прва, која су кроз божанско милостиво узвраћање опуномоћена у бићу, а као празан ход могу се изостављати из њиховог светог збира сва времена претежног робовања греху као небићу (*Јн* 8, 34–36), као обесвећењу и поништењу бића (Лома 2010а: 181–186). Но покајањем се и та грехом изгубљена времена накнадно враћају у сведржилачки сакрални континуитет (*Јн* 6, 39). Она се увек путем личног покајања могу сакрално обновити, утолико што их оно као једну јединствену животну целину у којој учествује покајана личност – преобраћа на служење светости. На ту епохалну егзистенцијалну целину може ретроактивно бити пренета освећујућа Божја сила опроштења, очишћења и искупљења од грешности читавог покајниковог историјског бића као живог дела дотичног временског организма. Наиме, Бог не жели да ико пропадне, него

да се сви покају и спасу управо као целовите повесне егзистенције, које живо учествују у животу свог доба, те зато и продужава повест спасења на нове епохе и тиме одлаже њено окончање (*Јез* 18, 23, 32; 33, 11; *Рим* 2, 4–8; 3, 23–26; 9, 22–24; *Еф* 1, 3–10; *Јев* 9, 11–15, 24–28; *2. Пт* 3, 9, 15; *Отк* 1, 4–6).

Континуитет сакралног времена. Тако је историја спасења једно јединствено и цело време Божјег светог залагања за биће, а против небића и његовог поништавања, прождирања животног времена (*Јоил* 2, 25–27). Божја непрекидна историјска борба за човека, за његов живот и за живот читавог људског света, а против његове богопротивничке, дијаболичне дезинтеграције – реално је време тог света, које представља сведржилачки континуиран ток божанске животодавне силе кроз њега, саме Божје спасоносне истине као енергије вечног божанског постојања (*Јн* 5, 1–21; 6, 26–58; 8, 31–47). Утолико у време које је одређено као свето Божје дело, односно као учинак божански енергичне истине, не улази ђаволска игра лажи, односно разорних привида, јер она Богом дато време кривотвори у демона који прождире временски одређена и ограничена бића, те их тако разара до непостојања. Божји противник Сатана краде људе Богу да би поништио њихова животна времена, те тако оповргао људски век и сам живот Божје творевине створене за човека, како би време живота универзума претворио у невреме свеопште смрти, у ништавило (*Јев* 2, 14–15; *1. Пт* 5, 8–9). У том бољу за свог савезника, себи сличног човека, а против његових и својих противника Бог тежи да покајницима надокнади богопротивнички разорено и уништено животно време (*Јоил* 2, 12–32). Будући да нема човека да не греши (*Проп* 7, 20), истрајним покајницима, тј. праведницима треба да буде надокнађено време изгубљено у доба искушења (*1. Цар* 8, 46–50; *Јез* 3, 21; *Јн* 8, 11; *Јак* 3, 2, 18; *1. Јн* 3, 1–6; 5, 18–20). Штавише, божанска сакрализација целине покајничко-праведничког живота јемчи и за живот праведниковог доба и својим учешћем у њему га освећује (*Пост* 18, 16–33; 19, 12–29). Ланац сакрализованих егзистенција кроз сва раздобља повезује историју спасења у једну нераскиди-

ву свету временску целину, чије делове стално накнадно освећују њима припадајући свеци тек по свом светачком осведочењу у сакрализујућој Божјој сили (*Рим* 8, 28–39; *Еф* 1, 4–10; *Отк* 6, 9–11; 8, 3–4; 20, 4). Библијско свето време је, с Божје стране, Његова непрекидна борба за човеково спасење, а са људске стране – и истрајни богосавезнички подвиг праведника ради Божјег спасоносног освештавања не само његовог, него и живота његовог доба за бескрајно продужење, за вечност. Сакрална темпоралност је учинак из следа заједничких Божјих и праведничких победа кроз људско истрајно покајничко преумљење и превољење, те целовито предавање Божјој вољи за свето и њеној освећујућој сили (*Мт* 6, 9–13; 22, 31–32; *Јн* 4, 34; 6, 38–40; 10, 30; *Дап* 1, 8; *Рим* 1, 1–7, 16–20; 12, 2–3; *1. Кор* 1, 23–29; 2, 1–16; 4, 19–20; 6, 12–20; *2. Кор* 4, 7; 12, 9; *Еф* 1, 19–23; 3, 16–19; 6, 6–7, 10–18; *Кол* 1, 8–14; *1. Сол* 1, 5; 4, 3–8; *2. Сол* 1, 11–12; *2. Тим* 1, 7–11; *Јев* 7, 16; 10, 36; 11, 1–40; *1. Пт* 1, 3–16; 4, 1–2, 12–14; *2. Пт* 1, 1–12; *1. Јн* 1, 1–3; 2, 12–17). Са Христовог становишта као Господара вечног сакралног времена, односно као јединог вечног првосвештеничког Спаситеља свих времена (Лома 2003а: 497–500), који их једном заувек освештава својом личном жртвом и уводи у свету вечност (*Јев* 7, 24–28; 8, 1–2; 9 ,24–28; *Отк* 1, 4–8; 4, 8–11; 11, 17–18; 16, 5) – сва та времена имају свој стварни след једног након другог, али се и сустичу у освећењу за вечност које им даје Христос, те у вечној светости теку напоредо и заједно као струје једног јединственог тока Божје сакрализујуће и овековечујуће животодавне силе, једног јединог вечног светог времена (*Еф* 4, 1–16, 20–25; *1. Пт* 1, 4–6).

Аутохтоност и иманентност времена у свету. Време у библијском *Постању* појављује се као живототворно испољавање Божје стваралачке и сведржилачке силе. И у људском првом, рајском добу Бог ради човековог истрајавања у детињој безазлености и светости (*Мт* 18, 1–10) периодично празнички осведочава и потврђује време управо као Његово, Божје дело, те добро и свето. Дакле, Он то чини ради предохране од човекове слободе за зло опредељење и злодело, односно за

обесвећење датог му животног времена, које стога периодично унапред освећује (*Пост* 1, 31; 2, 1–3; 3, 5–7; 6, 5; 8, 21). Но важна је управо Богом дата аутохтоност и иманентност сакралног темпоралног процеса у простору материјалног космоса у чијем је средишту земља, односно Рај и човек у њему. Утолико Бог од почетка успоставља светост времена као суштинску димензију светог космичког простора који ствара. Тачније речено: оно је димензија космичког унутрашњег, органског кретања, самог његовог живота и виталног развоја. Бог, напросто, све што ствара, ствара као темељно свето у својој стваралачкој светодуховној сили. Рајски космос је свети, не само у свом синхроном протезању, него и у својој дијахроној динамици. У њему су иманентне, апсолутно доминантне и законодавне – стваралачке и сведржилачке силе божанске светости, дакле, њихова власт у њему још никако није доведена у питање. Апотропајска празнична сакрализација будућности рајског света није њена сакрална детерминација, те укидање слободе у њој, него само свето назначавање боговољене оријентације у предстојећем периоду.

Слобода за добро време. Свети рајски космос и његово сакрално време су творевине божанске делотворне силе, која у њима и након стваралачког чина наставља да непосредно и трајно сведржилачки делује. Они уживају у слободи за добро а од зла као у сили Божје воље, у сили којом су створени и одржавани. Но они заједно чине само једно Божје створење које има тварну егзистенцију подупрту у бићу божанском енергијом, како се не би расуло у небиће и самопоништило. Оно се не може идентификовати са Богом који је сасвим оностран, напросто слободан и непроменљив у својој вољи за добро, те ниједном свом створењу није иманентан. Светско-временски створ није ни створена личност коју Бог према себи уобличава за словесно, свесно и савесно, те владарско учешће у Његовој слободи (Мајендорф 1985: 170–173; Јустин 1980: 249–260). Утолико је слобода за добро светог космоса и његовог времена подложна промени већ сходно мењању слободне воље личности, која једино може бити самосвесно слободна и у тој мери савесно и владарски одго-

ворна. Безлично светско-временско створење стављено је на слободно располагање и под власт прве људске личности, Адама, у чијој неприкосновеној духовној слободи за добро и оно најпре ужива.

Слобода за зло време. Проблематизовање сакралности рајског простора и времена дешава се са профанацијом оног првог и секуларизацијом овог другог кроз продор дијаболичног, противничког и клеветничког, те кривотворећег и обесвећујућег елемента, који захтева потпуну аутономију људског и земаљског у односу на оно божанско и свето, истински стваралачко и заиста сведржилачки дејствено и животодавно (*Пост* 3, 1–5). Код првог човека је поремећај слободне воље (*Пост* 4, 6–7) а са њим и светодуховно образоване слободне владарске личности омогућио улазак у рајски свет и његово време противника Божје воље (*Пост* 3, 1–5) и њене благодатне слободе за све божански стваралачко и држилачко, односно за оно вечно живототворно, добро и свето. Утолико се богопротивничка воља јавља као деструктивна и смртоносна, као воља за раздвајање, разарање и смрт (*Пост* 4, 8; *Јн* 8, 44), односно – за краткотрајну самосталност и усамљеничку смрт (*Пост* 4, 13–16) уместо богожељене људске воље за бескрајни живот у захвалном савезништву са Богом и у заједничарењу са његовим вечно дејственим биогенетичким енергијама у земаљској и човековој унутрашњој природи (*Пост* 3, 8–9, 16–17). Ова непријатељска воља је мржња према свему што Бог хоће и воли (*Мт* 6, 43–48; *Јн* 3, 19–21; 7, 7; 15, 18–25; *1. Јн* 2, 9–11; 3, 4–16; 4, 19–21), те порицање Божје воље за вечни живот човека онаквог каквог га је Он створио – као себи подобног, боголиког савезника (*Пост* 1, 26–27). Човекова духовна слобода представља врата за улазак злодуховног најпре у његов унутрашњи, па затим и у његов спољашњи свет. Но човек остаје до краја неприкосновени и ничим присиљиви господар тог улаза: унутра може проћи само онај кога или оно што он жели да пусти (*Пост* 4, 7). Први људи својевољно примају, прихватају и усвајају, те оделотворавају у злочињењу противдуховно, злодуховно дејство. Оно искључиво истиче пуку, десакрализовану вредност материјалног као

секуларног и профаног, привременог и земаљског по себи и за себе (*Пост* 3, 5–6; *Мт* 4, 1–11). Тиме почиње да се реализује човекова слобода за зло време.

Рајска слобода за добру вечност. Први људски зли, противбожни чин уноси аритмију десакрализације у сакралну ритмичку хармонију рајског света. Злочинци морају бити избачени из рајске вечности постојања, да не би својим присуством и дејством трајно дестабилизовали њен енергијски светодуховни склад, на коме је утемељен и у коме на крају треба да буде обновљен универзум. Утолико овај мора у својој рајској суштини трајно остати божански усклађен, те неугрозиво слободан за свако светодуховно складно стваралаштво и за свако живототворно добро у којима опстаје до своје коначне и непоколебиве обнове, и то напросто насупрот свакој могућој привременој злодуховној пометњи, насупрот сваком разорном и смртоносном злу.

Историјско невреме. Адам непослушношћу према свом божанском Оцу и Владару пориче Његову власт и одриче се од испуњавања Његове воље на Земљи, али притом уједно разара и своју земаљску власт која је пуномоћна једино као изворно Богом дана и у савезништву са Његовим сведржилаштвом. Тиме се Адам одриче светог ритма вечности у рајском Царству Божјем, у Божјој монархији, и у материјални свет као његов властодржац уводи профану и секуларну аритимију анархије, која га истовремно развлашћује, будући да је по себи усмерена искључиво ка све већој и све широј аутономији других бића дотле потчињених човеку. Тако први човек постаје зачетник свог историјског времена као аритмичног и анархичног невремена, као повесне олује и пометње у којој се стално сукобљавају најразличитије воље и снаге, но без могућности трајне преваге. Изворно боголики и праведни Адам постаје грешни Адам, својевољни носилац греха, његових сила анархије, које су деструктивно усмерене превасходно против Божје универзалне монархије, али и ретроактивно и аутодеструктивно против овој потчињене, савезничке, људске земаљске, његове властите, Адамове монархије. Адам одбацује за свој свет савезнички праузор божанске

монархијске одговорности доброг пастира (*Јн* 10, 1–18, 25–30). Од тог тренутка динамика анархичних, револуционарних и деструктивних енергија зачиње ванрајско историјско невреме, које пориче и покушава да поништи рајски вечно свето време као сакрални ритам Царства Божјег, тако што га поремећује и обесвећује својим присуством у земаљском свету. И покајани Адам као већ једном злом заведени и у својој боголикости поколебани човек потенцијално представља поновног носиоца нечистих сила. А као такав он оскрњављује искључиво свету вечност рајског времена претећи да се овековечи у супротстављању њој. Због тога он мора да напусти Рај и да уђе у привременост своје егзистенције у ванрајском историјском невремену.

Краткотрајност искушења. Ограничени људски век је кратки рок током којег човек добија мучну прилику да слободно одоли историјској анархији и аритмији, обезбоживању и обесвећивању које доноси својевољни излазак из свете динамичко-ритмичке хармоније живота у Царству Божјем. Притом се човекова земаљска краткотрајност показује као Божја милост (*1. Кор* 10, 13; *Јак* 1, 12). Испадање из божанског животодавног ритма представља удаљавање од стално оживљујућих и окрепљујућих токова вечних божанских енергија, што узрокује човекову смртност на критичној раздаљини. Човек мора да умре јер је самовољно изабрао грех, смрт и историјску привременост, а одбацио невиност, живот и вечност (*Пост* 2, 16–17). Историја је прилика човеку да се управо упркос смртности и греху, на који ова подстиче – поново непоколебиво определи за праведност, васкрсење и вечни живот (*Понз* 30, 19–20; *Рим* 5, 10–12, 17–21). То може само делом, тако што ће се истрајно супротстављати смртоносној демонизацији свог земаљског света и његовог времена, те ће тако осведочити сталност свога покајања и чврстину свога пребивања у изворној чистоти боголикости (*Еф* 6, 10–18; *1. Пт* 1, 6–7; 5, 8–10). Утолико се човеков ограничени земаљски век показује као животодавни дар Божје очинске љубави према свом заблуделом чеду (*Лк* 15), а историја као Божје допуштење ради човековог мучног самоопредељења за

поновно повезивање са светим током вечности Божјег Царства и за вечни живот у њему, што је највиши и коначни Божји дар човеку (*Јн* 4, 10, 14).

Историја спасења. Адам, господар Раја и свештеник рајског светог времена постаје Адам у ванрајском историјском невремену и кроз покајање његов једини земаљски опонент, али и потенцијални роб његових анархичних тварних стихија, демонски разуларених без изворне адамске монархијске власти над њима (*Рим* 1, 25; *Гал* 4, 1–3). Рајска вечност се показује искључиво као време слободе за добро и живот, а ванрајска историја као невреме, које је у својој слободи претежно опредељено за зло и смрт (*1. Јн* 5, 19). Ово невреме чини низ сукцесивних негативних прогресија, од којих је свака наредна већа. То су деструктивни и деградативни процеси који се окончавају у својим епохалним кулминацијама. Управо готово свеобухватна демонска деструктивност на овим привремено крајњим тачкама захтева радикалну ретроактивну обнову сакралности кроз покајање носиоца и преносиоца греха – човека. Ова метаноична ретроактивност сакрализације је неопходна, зато што време света мора бити у континуитету освећено да би као такво опстајало у бићу које је свето. У томе је функција праведника који самом својом егзистенцијом свештенички непрестано чинодејствују и стално одржавају свет у светости бића (*Пост* 18, 23–33) кроз своју повезаност са божанским животодавним силама и њиховим вечним сакралним ритмовима. Управо тако они утемељују своје време и свој свет у светој вечности бића насупрот обесвећености историјских непогода и њихових раздобља којима су захваћени мимо своје воље. Штавише, самим супротстављањем злодуховима повесних невремена они се светодуховно опредељују и улазе у божански благодатну сакрализацију (*Еф* 6, 10–18). Ови свети својим истрајним људским покајањем и одрицањем од греха чувају могућност ретроактивног освештавања људске повести. Радикална ретроактивност сакрализације од укупног историјског невремена, које је ђаволски виртуелно будући неутемељено у бићу, чини реално и континуирано свето време као непрекинут хагиографски низ и историју спасења.

Живот космоса. Грехом обесвећено време као учинак и след повесних невремена представља видно одступање слепих и мртвих рукаваца од невидљивог сведржилачког рајског тока вечно светог живота (*Мт* 6, 22–23; 13, 13–15; *Лк* 11, 34–36; *Јн* 3, 19–21; *Дап* 28, 25–27; *2. Кор* 4, 1–7; *Еф* 4, 17–19; *1. Јн* 2, 11). Тек на позадини тог низа мртваја поколења, који је сегментиран генерацијским смртним казнама, истиче се свето време универзума као организам, као жива организација кретања, те као сам универзални живот, тј. вечно рајско биће васељене. Она као богостворени простор светова настаје и живи покренута богодатим временом и открива се као божански динамично организовано постојање, односно као живо биће које иде у сусрет свом васкрсењском преображају са повратком у њега Свевладара и Господа, Богочовека Исуса Христа (*Рим* 8, 9–23; *1. Сол* 4, 15–17; *2. Пт* 3, 10–13; *1. Кор* 1, 31; 15, 20–28, 35–57; *Отк* 21, 1–3), у којем је сакрални универзум оглављен и животно опуномоћен (*Еф* 1, 19–23; 4, 15–16; *Кол* 1,18–20; 2, 9–10, 19) (Јустин 1978: 792–801; Станилоје 1997: 249–252).

ИЗВОРИ

Библија или Свето писмо Старога и Новога Завјета (1981). Превео *Стари завјет* Ђура Даничић, *Нови завјет* превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и иностранo библијско друштво у Београду.

Свето писмо, Нови завјет Господа нашега Исуса Христа ([1984], 1990). Превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве. Београд: Св. архијерејски синод СПЦ – Британско и иностранo библијско друштво у Београду.

La Bible de Jérusalem, *La Sainte Bible* (1978). Traduite en français sous la direction de l' École biblique de Jérusalem' nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Les Édition du Cerf.

Biblia Hebraica Stuttgartensia (1990). Ed. K. Elliger et W. Rudolph, ed. funditus renovata, ed. 4. Emendata. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

The English Translation of The Septuagint Version of the Old Testament by Sir Lancelot C. L. Brenton (1851). London: Samuel Bagster and Sons.

The English Young's Literal Translation of the Holy Bible by J. N. Young (1898). Grand Rapids (Michigan): Baker Book House.

The Greek New Testament (1994). Ed. Kurt Aland et al., 4th revised edition (1993), 2nd printing. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft; New York: United Bible Societies.

Jeruzalemska Biblija s velikim komentarom, novo, pregledano i prošireno izdanje (2001). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

The New Jerusalem Bible, with Deutero-Canon (1985). General editor Henry Wansbrough. New York: Doubleday.

Le Pentateuque de l'Alexandrie, *La Bible des Septante*, text grec et traduction (2001). Ouvrage collectif sous la direction de Cécile Dognie et Marguerite Harl. Paris: Les Édition du Cerf.

Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes (*LXX*), 2 vol (1935). Edidit Alfred Rahlfs. Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt.

Uporedno jevanđelje (sinopsis) (1985). Izdao Želimir Srnec. Novi Sad: Dobra vest; Beograd: Biblijsko društvo.

ЛИТЕРАТУРА

Августин, Аврелије блажени (1998). „О постању". Превод са латинског Јелена Петровић. У: *Нека буде светлост*, *Шестоднев*, *Тумачење Књиге Постања*. Приредио Јован Србуљ. Београд: Православна мисионарска школа при Храму светог Александра Невског – Библиотека Образ светачки, књ. 18. 185–215.

Василије, Велики свети (2001). *Шестоднев*. Са грчког изворника превео С. Јакшић. Нови Сад: Беседа.

Глумац, Душан (1999). *Библијска археологија*. 3. исправљено изд. у редакцији протођакона Радомира Ракића. Београд: Богословски факултет у Београду; Србиње: Академија Св. Василија Острошког у Србињу.

Дамаскин, Јован свети (2001). *Источник знања*, *Философска поглавља* и *Тачно изложење православне вере* (без дела *О јересима*). Превео са јелинског изворника С. Јакшић. 3. изд. Београд: Агенција Јасен; Никшић: Бијели Павле.

Јустин, Поповић архимандрит (1978). *Догматика Православне цркве*, *Православна философија истине*, *3. књ.*: *Еклисиологија*, *Учење о Цркви*. Београд: Манастир Ћелије код Ваљева.

Јустин, Поповић јеромонах (1980). *Догматика Православне цркве*, 1. књ: *Православна философија истине*. Фототипско издање са првог издања из 1932. г. Уредио др Атанасије Јефтић. Београд: Манастир Ћелије код Ваљева.

Лома, Миодраг (2003а): *Слика Христа у Хелдерлиновом песништву*. Ваљево: Центрекс.

Лома, Миодраг (2003б). „Прва библијска прича о стварању земаљског света". *Књижевна историја*, 35. год., бр. 119. 5–24.

Лома, Миодраг (2010а). *Тумачење времена у Библији*, *Библијска хронологија*. Библиотека Свечаник, књ. 61. Београд: Хришћанска мисао.

Лома, Миодраг (2010б). „Библијска прича о постању човека и Раја (*Пост* 2, 4б–24)". *Филолошки преглед*, *Часопис за страну филологију*, 37. год., бр. 1 (2010). 33–69.

Мајендорф, Џон (1985). *Византијско богословље*, *Историјски токови и теме*. Наслов оригинала: *Byzantine Theology, Historical Trends and Doctrinal Themes*. John Meyendorff, 2. ed., 2. printing with revisions, Fordham University Press, New York 1983. Превео са енглеског Јован Ђ. Олбина. Крагујевац: Каленић – Издавачка установа Епархије шумадијске.

Станилоје, Димитрије протојерej-ставрофор (1993). *Православна догматика* [*I*]. Са румунског превео епископ источноамерички Митрофан (Кодић). Edgeworth, USA: Епархија источноамеричка; Београд – Сремски Карловци: Епархија сремска.

Станилоје, Димитрије протојерej-ставрофор (1997). *Православна догматика III*. Са румунског превео епископ источноамерички Митрофан [Кодић]. Edgeworth, USA: Епархија источноамеричка; Сремски Карловци.

de Vaux, Roland (1967). o. p., *Les institutions de l'Ancien testament*, vol. 2, 2e édition revue. Paris: Les éditions du Cerf.

Miodrag Loma

THE PARADISE TIME AND THE STORM OF HISTORY THE SENSE OF TIME IN THE BIBLE

Summary

Time in the *Bible* does not have a unique name which could indicate the live movement of all creation. The biblical sense of time builds itself through narrative representation. Hence its name cannot be identified with one independent being, a deity, and consequently abused by invocation in the magical practice.

The time is God's work, which is at its Creator's free disposal (*Acts* 1, 7), and He can change it or even abolish it (*Heb.* 1, 10–12). Time depends solely on God's will for it. But that time alone does

not represent an existential value in itself – it is always that through which God gives life to all His creatures, to the visible and invisible universe as a whole (*Col.* 1, 16–17). The temporal dynamics of the spiritual, angels' world and of the earthly, human world is essentially defined by the dynamics of the divine energies that create both worlds from non-being and permanently keep them in being. The sacral biotic temporality appears in the *Bible* as the paradisiacal life time of the first people and their world (*Gen.* 1, 14–19; 2, 8).

That time exists primarily in the biogenetic rhythm of its weekly progressive religious affirmation (*Gen.* 2, 1–3). Originally a time of weeks, it only later enters the rhythms of months, seasons and years as determined by the circular motion of heavenly bodies (*Gen.* 1, 14–19). Time as wished and created by God is primarily a progressive sacred time, during which He sacralises the life-forming propagation of His universal creation, and that time does not depend on the cyclical movements of planets, but on God's creative power and its dynamics alone.

Only secondarily does it become a cyclical time of interconnected circular movements in Earth's nature and its cosmic environment. The time of terrestrial cycles, which concentrically include each other, is the time of human periodical, yearly free use of the fertil land. Months, seasons and years are time cycles in the service of human survival in the Earth time, and they primarily concern the agricultural crop rotation and nutrition. The cyclic time being that of the liturgical religious calendar, it is oriented on the rhythmisation of the human liturgical memory of God as the sole and unattainable source of goodness and holiness in life, and on preventing the human desacralization through identification with God. In this apotropaic sense the liturgical calendar is primal and cyclical ever since its paradisiacal beginnings and Adam's departure from serving God through his hostility to Him and satanic pretending to be God (*Gen.* 3, 5) is a self-willed abandoning of the sacral harmonizing rhythm of the festival calendar.

Weekly holidays, which depend solely on true dynamics of the divine creative energy, produce with their progressive movement the fundamental rhythm of sacred cycles of months, seasons and year thus entering a circular movement, but owing to their original orientation they exceed the circular rhythm and advance towards the eschatological eternal festive sacralisation, that abolishes cyclicity of the sacred calendar (*Rev.* 21, 1–7, 22–26). On a holiday all that has elapsed since the previous cyclically corresponding festival day can undergo a sacral verification and reach a paradisiacal affirmation in its holy validity or, if found to be polluted outside of Paradise, cleaned back to holiness and thus returned to the sacred

dynamics, if it meanwhile to some extent fell out of the holy cosmic rhythm. On a holiday all that is imminent until the next cyclically corresponding festival can also be apotropaically consecrated.

Problematizing of the paradisiacal sacral space and time emerges with the profanation of the first and secularization of the latter through the penetration of a diabolical, adversarial and defamatory, falsifying and desacralizing element, which demands a full autonomy of the human and earthly as opposed to the divine and holy, the truly creative and truly effective and life-giving (*Gen.* 3, 1–5). The first human act that was evil and hostile to God brings the arrhythmia of desacralization into the sacral rhythmic harmony of paradise world. The criminals should be thrown out of paradisiacal eternity of existence, lest their presence and influence permanently destabilize its harmony of Holy Spirit's energy, because it is on that harmony that the universe is founded and through that harmony it is to be restored in the end.

Adam renounces the holy rhythm of eternity in the Heavenly Kingdom of God, in God's Monarchy, and in the material world as its ruler he introduces the profane and secular arrhythmia of anarchy, which simultaneously disempowers him, because it is oriented exclusively on the increasing and expanding autonomy of other beings hitherto subordinate to man. So the first man triggers the mankind's historical time as an arrhythmic and anarchic storm, as the confusion and tempest of history, in which there is a constant confrontation between a variety of wills and powers, but with no possibility of a permanent dominance. Even the repentant Adam is a potential re-bearer of evil power and as such he desecrates the paradisiacal eternity of time threatening to perpetuate himself in opposing to it. Therefore he has to leave paradise and join the temporary nature of the out-of-paradise existence in the storm of history.

The limited life expectancy is a short time during which a man gets a painful chance to freely resist the historical anarchy and arrhythmia, the desacralisation and loss of theosis that the wilful abandonment of the holy dynamic-rhythmic harmony of life in The Kingdom of God brought about, causing man's mortality at a critical distance. History is an opportunity for man to choose again unwaveringly righteousness, resurrection and eternal life in spite of his mortality and sin. This he can accomplish only through active, persistent opposition to the mortal demonization of his earthly world and of its time. Thus he proves the constancy of his repentance and the firmness of his residence in the original purity of God-likeness.

Јован Ч. ПОПОВ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jpopovns@eunet.rs

МЕТАФОРЕ ПРОЛАЗНОСТИ: НЕКОЛИКО ПРИМЕРА МЕЛАНХОЛИЧНОГ ДОЖИВЉАЈА ВРЕМЕНА У КЊИЖЕВНОСТИ[1]

Апстракт: У тексту се разматра проблем људске пролазности као књижевни топос. Његово јављање показује се на неким карактеристичним примерима европске и српске поезије, драме и прозе, од античке Грчке (Семонид, Мимнермо, Теогнид, Анакреонт), преко позног средњег века (Бернар из Клинија, Вијон), барока (Ди Беле, Шекспир, Марино, Кеведо, Калдерон, Грасијан, Грифијус, Гримелсхаузен, Паскал) и романтизма (Пушкин), до модерне књижевности (Џојс, Ракић, Раичковић). Међу постојаним метафорама и симболима, као нарочито погодни за изражавање меланхоличног доживљаја времена истичу се: *лишће, ружа*, *снег*, *колевка и гроб*, *свећа*, *трска*, *нити*. У појединим случајавима, као код Шекспира, Џојса или Раичковића, метафоричка виртуозност текста усклађена је са метафизичким аспектом његовог значења.

Кључне речи: пролазност, метафора, меланхолија, време, барок

Међу капиталним темама европске књижевне традиције, дуге већ скоро три миленијума, тема човекове пролазности спада у најстарије и најпостојаније. Обрађивана је практично од самих почетака књижевног изражавања – од *Гилгамеша*, Хомерових епова, египатске *Књиге мртвих*, старозаветних текстова.

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” (бр. 178026), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

„Јер смо ми јучерашњи и не знамо ништа, јер су наши дани на земљи сјен", говори Јову његов пријатељ Вилдад. Суочавајући се са једним од суштинских филозофских питања, песници нису претендовали на изналажење било каквог коначног одговора, јер је питање, у основи, реторско. Уместо тога, они су, варирајући жанрове, форме и фигуре, настојали да га поставе на нов, неочекиван, упечатљив начин. Учесталост његовог јављања у традицији сугерише колико је инвентивности и имагинације било потребно да би се на исту тему певало на другачији начин. Али једна од највећих чари уметности лежи у њеној неисцрпности. Кад је о књижевности реч, та неисцрпност почива на неисцрпности њеног основног средства – језика. Његов метафорички потенцијал компензује релативну ограниченост људског ума. Тако и неизбежна тема пролазности остаје вечно млада захваљујући непресушном обиљу метафора којима је била евоцирана и којима ће то тек бити.

Још у 7. веку пре н. е. грчки јамбограф Семонид констатовао је резигнирано: „ко стока живот проводимо не знајући/скончање какво сваком бог намењује./А уздање у наду свако негује/и узалуд се труди..." (препев М. Н. Ђурић). У једној елегији он евоцира познато место из шестог певања *Илијаде*, где тројански ратник Глауко каже: „Какво је лишће у шуми, и људско племе је такво:/једно лишће по земљи ветар растура, друго/рађа брсната шума кад пролетње осване доба./Тако и људи: једни узрастају, нестају други" (VI, 146–149, препев М. Н. Ђурић).[2] Његова гнома нема, међутим, меланхолични призвук, пошто је изречена у ратничком контексту – пре борбе, јунаци представљају не само себе, него и свој родослов, да би се показали достојним један другог. Семонид истрже наведени стих како би Хомерову мисао развио у другом правцу и обојио је сетним тоновима.[3]

[2] Уп. *Књига проповједникова*, 1, 4: „Наштај један одлази и други долази, а земља стоји увијек" (превод Ђ. Даничић).

[3] „Док год дражесни младости цвијет смртну човјеку цвијета,/несталан његов је дух, пустим се заноси сновим'; не мисли остарјет' да ће, нит' да ће га сустићи смрт;/док год здравље га држи на слабост не мисли тај./Луди су они што такву имају памет, не знају јербо/младости како прохуја вијек, смртницим живот/како је кратак! Због тога живота

На исти начин размишљао је и његов савременик, елегичар Мимнермо из Колофона, такође поредећи људе са лишћем које у пролеће пупи, да би у јесен свело. „Толико мало плодови/младости трају, колико сунце земљу обасја" (препев М. Вишић), вајкао се он. У наредном столећу, Тејанин Анакреонт, познат као песник вина и животне радости, у позним годинама се са сетом сећао прохујале младости, а са зебњом помишљао на смрт: „Дражесне младости неста,/а зуби крезави сасвим./Животу слатком времена/много још ми не оста//Због тог', бојећ се Тартара,/пречесто тугујем тугу" (препев М. Вишић). Сличан дрхтај обузима и Теогнида из Мегаре: „Уживај младост, мило ми срце! Ускоро други живјеће/људи, а ја ћу по смрти црна постати земља" (препев М. Вишић). Оптерећен меланхолијом, али и мучном судбином изгнаника, овај песник доспео је и до најцрње представе о човековој судбини: „Од свег' за поземљаре најбоље јесте не бити/рођен и не угледат' зраке жаркога сунца;/пошто се роди што брже Хаду кроз врата проћи/и лежати дубоко сасвим под црном земљом" (препев М. Вишића). Идеја да је за човека највећа срећа да се уопште не роди, а ако се већ роди да што пре умре, постаће опште место антрополошке скепсе, доприносећи универзалности топоса пролазности.[4]

Метафоре пролазности множиле су се кроз векове, а рекло би се да су им нарочито погодовала она времена у којима је мисао о смрти обузимала људе чешће и снажније него иначе. Једно од таквих било је позно средњовековље. Јохан Хојзинга каже да је опомена *memento mori* била саставни део хришћанске етике и раније, али да су религијски трактати у раном средњем веку читани само у уском кругу оних који су ионако били посвећени

кад спознаш крај/у души добрим' стварај вјечит угођај!" (препев М. Вишић).

[4] Уп. нпр. *Књига проповједникова*, 4, 2–3: „Зато хвалих мртве који већ помријеше више него живе који још живе./Али је бољи и од једнијех и од других онај који још није постао, који није видио зла што бива под сунцем" (превод Ђ. Даничић). Овде ипак постоји битна смисаона разлика: за старозаветног проповедника предност недоласка на свет није у томе што би тиме човек био поштеђен бола *одласка са њега*, него бола *постојања на њему*.

размишљању о смрти. „Тек откако се појавом просјачких калуђерских редова развила проповед за народ, нарасла је ова опомена до претећег хора који је силином фуге одјекивао по свом свету" (Хојзинга 1991: 183). А централно становиште са којег је дух позног средњовековља посматрао смрт било је, према овом историчару, пролазност. О њој, на скоро идентичан начин, певају и монаси и световни песници. Средином 12. века бенедиктинац Бернар из Клинија се пита: „Где је сада сјај Вавилона? Где је страшни/Навукодоносор, и снага Даријева, и онај Кир?/ Као точак који се снагом окреће, тако су нестали:/Остаје њихова слава, она се учвршћује – али они труну" (нав. према Хојзинга 1991: 184). Елегија се завршава познатим стихом који је Умберто Еко позајмио да њиме оконча своје *Име руже*: „Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus" („По имену јучерашња ружа још је ту – а нама остају празна имена"). Ружа је један од најомиљенијих симбола у уметности, а често је коришћена баш као симбол пролазности – данас црвена, дивна и пуна живота, већ сутра безбојна, свела, мртва. Бинарне опозиције типа младо/старо, живо/мртво, (некад) лепо/(данас) ружно, обухватају појмове чија се супротност заснива на међусобној временској удаљености. Колика год била дужина тог времена, оно се, ретроспективно, опажа као трен. Време је човеков непријатељ, оно деградира, убија, поништава – иза њега остају само имена, а и то оних који су се за живота прославили.

Читава плејада књижевника варирала је, после Бернара, овај мотив, да би се врхунац догодио у 15. веку,[5] са појавом песника који данас ужива највећи углед, иако се о његовом животу зна веома мало. У Франсоа Вијону као да је оличена Бернарова метафора о голим именима која остају за нама. Средишњи део његовог *Великог завештања* сав је у знаку пролазности. У 41. октави дат је натуралистички опис мртвог тела, за којим следи питање: „О тако нежно тело жене/гиздаво здраво жељно плеса/зар ће у таквом злу да свене?" (препев К. Мићевић).

[5] „Ниједно доба као петнаести век није тако својски у свакога стално усађивало мисао о смрти. Непрестано у животу одјекује memento mori" (Хојзинга 1991: 183).

На том месту су, као одговор, убачене три познате баладе, свака са карактеристичним рефреном: *Балада о госпама из давних времена* садржи чувени припев „Ал' где су лањски снегови?", *Балада о госпарима из давних времена*: „Ал' где је храбри Шарлемањ?", а *Балада о пролазности света*: „Прохујали с вихором", при чему се мисли на великане овога света, црквене и световне поглаваре. Такође, десет октава (47–56) издвојено је заједничким насловом *Жали лепе Шлемарке*, чије се јадиковање над изгубљеном лепотом, приказано до у детаље, завршава резигнираном констатацијом: „То многе снађе, нисам прва". Највише ведрине садржи *Балада лепе Шлемарке младим цурама*, која следи одмах затим и у којој остарела занатлијка саветује својим младим другарицама да узимају све од живота, нарочито мушкарце, јер ће их, кад њихово проће, посматрати „као ислужени новчић".[6]

Вијон је остао упамћенији од свих својих савременика између осталог и зато што су његове тужбалице, макар на конвенционалне теме, звучале свеже. Њихов језик био је сочан, народски, непосредан, лишен компликоване метафорике. С друге стране, чак и кад говори о смрти, он јој се заправо подсмева, радујући се животу. У његовој поезији назире се долазак ренесансе. Ни у њој, наравно, људи неће заборавити на своју смртност. Тако средином 16. века песник Плејаде Жоашен Ди Беле у једном сонету живот третира као „дан без знака у Вечности", а у другом, под насловом *Римске рушевине*, закључује: „Рим Рима је сада тек споменик један,/И Рим Римом самим поразу је предан./Само Тибар, мору журеће запенушен,// остаје од Рима. Несталности света!/Онај што чврст беше временом је срушен,/а овом што тече ни време не смета" (препев К. Мићевић).

Рекло би се, ипак, да је за неко време *carpe diem* надјачавало *memento mori*. Тај интервал, међутим, није

[6] Три миленијума пре Вијона, негде у Месопотамији, божанска пехарница Сидури Сабиту саветовала је уручком краљу: „Зато једи и пиј, Гилгамешу,/напуни своје тело,/дан и ноћ само се весели!" (превод С. Препрека). А пет векова после њега, на брдовитом Балкану, певаће се по кафанама: „Узми све што ти живот пружа/данас си цвет, сутра увела ружа." Исте мисли, исте фигуре, исти симболи у свим временима, независно од жанра и вредности поезије.

трајао дуго. Већ крајем столећа поново ће се јавити мисли о смрти, сада одевене у тамно, тешко рухо барокних фигура. Број посттридентских оргуља разлегаће се Европом. „Ако призори смрти и медитације о пролазности људског живота преплављују барокну књижевност, у томе треба видети само одраз живе стварности", каже Дидије Сује (Souiller 1988: 25). У таквим околностима, људска судбина указује се као превртљива и неизвесна, а сам човек као непостојано биће, као „трска која мисли", како је говорио Паскал. На оваквим премисама изникла је, поред осталог, и епохална појава пикарског романа у Шпанији. У Немачкој ће се тај жанр одлично „примити" у деценијама после Тридесетогодишњег рата. У Гримелсхаузеновом *Симплицисимусу* човека „прилике гоне тамо-амо као трску у рибњаку", а послератна траума огледала се и у антрополошком скептицизму песника Андреаса Грифијуса. Човек је код њега „лопта, несташни дух, позориште зебње, снег убрзо истопљен, свећа која сагорева, сан, набујала река, дим у налету ветра" (нав. према Русе 1998: 133). У Грифијусовом репертоару откривамо битне синхронијске интертекстуалне везе, између осталих и са Шекспировим *out brief candle* из чувеног Магбетовог монолога[7] или са вилинским светом из *Буре*, са Корнејевим јунацима позоришних илузија или са Калдероновом нејасном границом између сна и јаве.

„*Пролазност*. – Страшна је ствар осећати како нестаје све што нам припада", говорио је Паскал. И настављао: „Између нас и пакла, или неба, постоји само живот [...] који је најтрошнија ствар на свету" (*Мисли*, фр. 212–213). Песимизам барокне визије света одражава се и на моду. „Читава барокна Европа је у жалости: историја одевања указује на прелазак са блиставе одежде ренесансе на шпанску моду црнине" (Souiller, 1988, 32). Меланхолија захвата чак и оне средине које нису биле изложене најжешћем таласу противреформације. Тако у Енглеској још крајем 16. века Тимоти Брајт пише *Трак-*

[7] „Живот је само сенка која хода/Кукавни глумац што на позорници/Сат-два се пући и разбацује/А потом зуба не обели више./Бајка је то тикван прича њу,/Препуна буке, помаме и беса,/А посве празна" (V, 5; препев В. Живојиновић).

тат о меланхолији (1586), да би се, године 1621, појавила монументална *Анатомија меланхолије* Роберта Бартона. У међувремену, настала су многа дела која су, из различитих углова, третирала проблем смрти, између осталих и она Шекспирова. У трагедији *Хамлет* меланхолија постаје сам предмет радње, а хедонистичке утехе нису за младог јунака у црнини.[8] Сцена у којој он држи у рукама Јорикову лобању, присећајући се давних тренутака блискости са очевом дворском лудом од које су остале само кости и прах, натуралистичком конкретношћу савршено одговара средњовековним *dances macabres*.[9] Уместо Вијонове горке ведрине, овде, међутим, одзвања оштри цинизам. Готово би се рекло да осећамо очајни бес у Хамлетовим речима, бес због човекове немоћи пред неумитним, али и јалову утеху што се од тога нико не може спасти.

Сасвим другачију евокацију пролазности даје нам исти песник у својој лабудовој песми, трагикомедији *Бура*. У стиховима *We are such stuff/As dreams are made on, and our little life/Is rounded with a sleep*[10] испевао је он једну од најлепших метафора људске пролазности. Човеков живот пореди се са илузијом позоришне игре, величанствене али краткотрајне, за којом не остаје никакав траг. Штавише, а то је оно што у данашњем, необарокном времену делује нарочито модерно, код Шекспира је пролазношћу обухваћен и читав свет, како

[8] „Шта је човек, ако добит му живота/И главно добро није него сан/И јело? – Ништа до једно живинче" (превод Ж. Симић и С. Пандуровић).

[9] „Овде су висиле усне које сам пољубио не знам колико пута. Где су сада твоја заједања, твоје шале, твоје песме, твоје муњевите досетке што су за столом стварале буру смеха? Зар ничега што би се подсмехнуло вашем кревељењу? Сасвим отпала губица! Иди сад у госпођину собу и кажи јој да лице може намазати слојем дебелим као палац, ипак ће најзад овако изгледати!" (превод Ж. Симић и С. Пандуровић).

[10] Иако опште познат, читав одломак заслужује да буде наведен макар у напомени: „Наша забава/Свршена је сада. Наши су играчи/Духови били, и ишчезли су сад/У невидљив ваздух. К'о несуштаствено/Ткиво те визије, тако ће и куле/Високе, и дивни дворци, и свечани/Храмови, и сама лопта земљина,/И све на њој, нестати к'о ова/Ишчезла, нестварна поворка, и неће/За собом никакав оставити траг./Ми смо грађа од које се праве/Снови, и наш мали живот нам је сном/Заокружен" (препев Ж. Симић и С. Пандуровић).

онај материјални, створен људском руком, тако и сама природа, односно планета, дакле божанска креација. Да ли је генијални песник имао некакву интуицију о Великом праску не можемо знати, али да је наслућивао коначност свемира или макар Земље у њему, то је сасвим извесно. Отуда његова меланхолија добија не само метафизичку димензију, него и парадоксални присенак ведрине. Несталност, краткотрајност и крхкост човекове егзистенције само су кап воде у мору свеопште пролазности и као такве их је лакше поднети.

Тешко да се ишта написано у бароку може са овим упоредити. Одабраћемо, ипак, међу многим метафорама што говоре о пролазности, једну која је посебно учестала и распрострањена – ону о колевци и гробу. У њој као да је оживљена древна слика из *Гилгамеша* о сличности новорођенчета и смрти. Сличну представу затичемо у различитим песничким облицима барока. Италијански песник Ђанбатиста Марино у сонету *Људски живот*[11] рекапитулира човеков пут од рођења до смрти, закључујући у завршном стиху: „Од зипке па до гроба само је корак". Марино, кога традиционално критикују због реторичке извештачености и неаутентичности инспирације, овде се није разметао речитошћу и метафориком. Песма је дескриптивна и организована је као низање слика које дочаравају протицање времена. Све одреда су песимистичке: човек је јадан, у животу га чека само беда, због чега на свет и долази у сузама, а одмах по рођењу суочава се са сваковрсним принудама; у зрелом добу једва издржава обавезе, а оптерећују га и љубавни јади. Поврх свега, а то је порука последњег стиха, живот је кратак, што људско стање дефинитивно одређује као трагично. Но с обзиром на описане животне муке, а без икаквих радости, читалац би се могао запитати: није ли краткоћа оваквог

[11] „Отвара јадни човјек, чим се роди/Животу, гдје га само биједа чека,/На плач очи, не види сунца далека,/И већ га стега чврстих спона згоди.//Када порасте и млијеко му већ не годи,/Болна под бичем чује му се дрека,/А када стигну озбиљна лета нека,/Из среће у јад љубавна бол га води.//Колико још му труда и боли дигне/Горчина у срцу, док га живот горак/Не згрби, те се скршен о штап пригне.//Под камен тешки коначно легне створак./Уздахнув велим, видећ све што нас стигне:/Од зипке па до гроба само је корак" (препев С. Јежић).

живота заправо благослов? Како би нам тек било кад би такав живот трајао дуже или чак вечно? Из хришћанске теолошке перспективе, смрт и јесте тек почетак новог, бесконачног и, за праведнике, срећног постојања, па би се и Маринова поента могла схватити као оптимистички наговештај. Његов сонет, међутим, не нуди довољно аргумената за овакво тумачење. Налазимо их, ипак, у трактату *Колевка и гроб* Мариновог шпанског савременика Франсиска де Кеведа. На почетку предговора он каже: „Колевка и гроб представљају почетак и крај живота; и налазећи се на супротним странама, живот без илузија им види границе, а они заједно представљају супротне положаје који се претварају један у други: ако је истина да колевка почиње да буде гроб, а гроб колевка другог живота... Кад се рађа човек почиње и да умире; због тога кад умре истовремено и умире и почиње да живи" (нав. према Абељан, стр. 235). Овде је метафора о колевци и гробу проширена и протумачена, али је најзанимљивије то што је лишена меланхоличног призвука.

Ова два примера показују, најпре, да је посреди један заиста универзалан песнички топос, а затим и да његов значењски потенцијал може бити вишеструк. О томе такође сведочи још један барокни Шпанац, драмски писац и песник Калдерон де ла Барка. Метафора о којој говоримо код њега се јавља и у контексту чувене трагикомедије *Живот је сан*, у реплици у којој протагонист каже како му је кула у којој је заточен „колевка и гроб". Ипак, много детаљнију и занимљивију разраду затичемо у песми под једноставним насловом *Сонет*.[12] У њој као да су синтетизовани погледи Марина и Кеведа. Као и код италијанског песника, у четрнаест стихова сумиран је човеков живот, а у последњем је поново изречена констатација о његовој краткоћи: кад прођу, векови

[12] „Што сјај и радост биле су му ближе/У трену, када зором дан се роди,/То јаднији у вечер мрачну броди;/У ноћи ледној већ ко биједник гмиже.//Што изазовно под небо се диже/У сјају сунца дуга, снијег ил плоди,/Показује куд људски живот води:/У једном дану све свом крају стиже.//Да цвасти могу, душе пупају,/Да свену, зато њини бјеху цвати:/Са гробом зипка заједно је ту.//Свуд горак тај удес људе прати:/У исти дан и роде се и мру,/А вјекови кад прођу, тек су сати" (препев С. Јежић).

изгледају кратки као сати. Меланхолија се, очигледно, вратила, јер никакве утехе у оностраности нема, али је зато овај живот приказан светлијим тоновима. Јесте да је он прекратак („У једном дану све свом крају стиже"; „Са гробом зипка заједно је ту", „У исти дан роде се и мру"), тако да се чини да нам је дат само да би нам био узет („Да свену, зато њини бјеху цвати"), због чега нас неминовно обузима горчина („Свуд горак тај удес људе прати"), али је она ту управо као контраст сласти живљења; пре него што се угасио, живот је морао бујати („Да цвасти могу, душе пупају"), пре него што су пали „мрачно вече" и „ледна ноћ" били су „сјај и радост" и „изазовни" лет у небо. Тако, за разлику од Маринове конвенционалне јадиковке, овде имамо истинску, песнички уверљиву елегију.

Јадиковање над пролазношћу настављало се са променљивом снагом и учесталошћу, али константно. У романтизму је то поново једно од омиљених општих места. „Тек спремаш се да живиш, а гле, наједном, смрт!", стоји у једној Пушкиновој песми. И у његовој поезији наилазимо на цветну метафорику, као и на неизбежни симбол руже. *Ружа* је наслов једне кратке, младалачке песме: „Где нам је ружа,/Другари моји?/Свела је ружа,/Већ не постоји./Не, не говори:/Вене и младост!/Не, не говори:/Животна радост!/А цвету кажи:/У здравље, жалим!/И љиљан мали/Нама покажи" (препев М. Сибиновић). Сентиментални тон првог дела песме овде бива пресечен романтичарском иронијом која као да настоји да поништи тугаљивост. Али свест о пролазности стално се враћа, са годинама све више. У песми *Цвет* (1828) лирски субјект проналази испресовани цвет у некој књизи, па почиње да замишља како је некад изгледао, када је, колико и где цветао, ко га је убрао и ставио међу странице књиге. И зачас се са пролазности цвета прелази на пролазност човека: „Да ли су он и она живи?/Где ли их сада крије свет?/Или су свели већ и сиви,/Као тај непознати цвет?" (препев Н. Беролино). Наведени стихови изабрани су као илустрација континуитета посматраног мотива у једном времену које је било обележено мишљу о преранoј смрти. И не само мишљу. Никада раније толико великих песника

на сопственом примеру није потврђивало човекову кратковекост. Између осталих и Пушкин.

Ипак, ни романтизам није „истрошио" привлачност мотива пролазности и потенцијал његове метафорике. Почетком 20. века чак је и изван лирике могуће пронаћи неке од најлепших примера. Један од таквих свакако је финале приче *Мртви* из збирке *Даблинци* Џемса Џојса, објављене 1914. говине, у освит великог пира смрти у Првом светском рату. Пишући још у маниру реалистичке прозе, Џојс смешта радњу своје приповетке у Даблин, у дом двеју старих девојака, Кет и Џулије Моркан, на Бадње вече. Средишњи лик је њихов сестрић Габријел Конрој, у чијој свести се, на самом крају, укрштају две меланхоличне спознаје људске пролазности. Једна се односи на Мајкла Ферија, првог удварача његове жене Грете, који је преминуо као веома млад, пошто се разболео стојећи на киши под њеним прозором. Пошто је саслушао женину исповест, изречену у тренутку празничне блискости, Габријел покушава да релативизује значај некадашњег догађаја, сугеришући да је младић умро од туберкулозе. Грета то, међутим, одбацује: „Мислим да је умро од туге за мном", каже она отворено. И пошто се исплаче, она заспи, а Габријел је замишљено посматра, испуњен нежношћу.[13] То је један од оних чувених тренутака џојсовске епифаније, у коју, ако је довољно осетљив, и читалац лако бива увучен. Габријел и Грета за нас као да постају оно двоје љубавника из Пушкиновог *Цвета*. А јунакове сентименталне мисли затим се окрећу у другом правцу, ка оној другој спознаји пролазности, која се укршта са претходном. „Сирота тетка Џулија! И она ће тако ускоро бити само сен поред сене Патрика Моркана и његовог коња" (149), помишља Габријел и антиципира неминовно блиску теткину смрт, замишљајући до у

[13] „Тако дакле, она је у свом животу доживела ту романтичну љубав: човек је умро ње ради. Једва је сада и осећао бол при помисли какву је бедну улогу он, њен муж, одиграо у њеном животу. Посматрао ју је док је спавала, као да он и она никада нису живели као муж и жена. Његове радознале очи дуго су се задржавале на њеном лицу и коси; и док је размишљао о томе каква је морала изгледати у доба своје прве девојачке лепоте, неко необично, пријатељско осећање сажаљења према њој испуни му душу" (149).

детаље сцену бдења над њеним ковчегом. Онда се мисао шири на људску судбину уопште, и у тој перспективи прерана смрт Мајкла Ферија приказује се у другачијем светлу: „Једно по једно сви ће они постати сенке. Боље је неустрашиво преселити се у тај други свет, у пуном жару какве велике љубави, него жалосно се гасити и венути са годинама" (150).

Габријелова епифанија завршава се у потпуној ганутости, у којој му сузе навиру на очи и теку све јаче при помисли на младог Ферија који стоји на киши под Гретиним прозором. Оплакујући несрећног младића, Габријел, разуме се, оплакује и себе, јер никада није тако волео нити био вољен, али и друге људе, познате и непознате, младе и старе, живе и мртве. „И друге прилике су биле близу. Душа му је досегла област где пребива силна војска мртвих" (150). И у том часу, у последњем пасусу приче, открива се значај лајтмотива падања снега, уведеног на почетку: „Пада ли опет снег, г. Конрој? – упита Лили. [...] Да, Лили, пада; и мислим да ће падати целе ноћи" (104), одговара Габријел по доласку на пријем. Касније, када крену ка хотелу у којем ће преноћити, он и Грета возе се до хотела по снегу. И сада, док се поглед приповедача полако диже у висину, да би обухватио све већи простор Ирске над којом веју пахуљице, укључујући и гробље где лежи Мајкл Фери, схватамо да снег није уведен тек као декор свечаног божићног тренутка. „Док је слушао како снег тихо пада кроз свемир, његова душа је полако губила свест; тихо пада снег, као што тихо долази и њихов последњи крај, на сва жива бића и на мртве" (150). Помињањем свемира, у којем владају вечна тишина и лед, снег је овде добио тежину метафизичког симбола. Пахуље које су у бароку понекад поређене са звездама, постају још једна величанствена метафора пролазности. Човеков живот је пахуља која траје кратко. Некада је то само трен, док се не отопи на нечијем испруженом длану, а некада може да издржи недељама, наталожена заједно са милионима других пахуља у снежном наносу. Али ће свакако брзо морати да нестане, најкасније са првим зрацима пролећног сунца. То је слика коју нам Џојс није отворено сугерисао, али која се намеће читаоцу удубљеном

у текст, чак и ако нема никаквог појма о Грифијусу и барокној метафорици.

Милан Ракић је био савременик Џемса Џојса, и ништа мање меланхоличан. У оквиру његовог невеликог опуса постоји и песма која носи наслов *Драгим покојницима*. За разлику од свог ирског колеге, међутим, српски песник не завршава у ганутости, још мање у епифанији. Његов поглед на људски живот конвенционално је песимистичан („лутања дуга на краткоме путу"), али ни поглед на ону страну постојања није ништа оптимистичнији. Не доводећи у питање само постојање вечног живота („Верујем да негде ван нашега круга,/.../Ваше драге душе као некад живе"), он се пита о његовом квалитету. То што душе предака не одговарају онда када их у очајању зазивамо може, по њему, значити само две ствари: или су равнодушне према нама и нашој патњи или је њихова загробна егзистенција незавидна, стегнута у окове непознатих сила попут Прометеја. Увођењем у игру овог јунака грчког мита и Ракићева концепција загробног живота удаљава се од хришћанске а приближава хеленској, оној која нам је позната из *Одисеје*: „О, ако је тако, драге душе, ако/Ви живите сада за вечито време/ Непомичне, хладне, немоћне, и неме,/– Ваш је други живот страшнији но пак'о ..."

И шта би онда могло да нас утеши, упитаћемо се после ових мисли. Ако је наш овоземаљски живот некакво краткотрајно врлудање, зар ни у онај небески не можемо да се уздамо? Ако већ умрли преци не хају за нас, и сами осуђени на жалосно стање које и нас ускоро чека, остаје ли нам можда нада у живот у сећањима потомака, у то „голо име" које ћемо оставити преко својих дела? Нажалост, ни у томе песник не види утеху. Први део триптиха *Сонети*[14] говори управо о томе – о пролазности самих

[14] „Сурово ће време наша дела стрти,/Писало их перо, ил' пушке и мачи./Лагано, а стално, њих мрви и тлачи/Страховити жрвањ неизбежне смрти.//Нек пропадну дела! Ал' ко бесни хрти/Немилосни дани, све јачи и јачи,/Вас гоне и ниште – срце моје плачи! –/Вас, спомени моји, светли али крти.//Лавеж, вика, граја. Покличи се оре,/Јури хајка кроз пољане и кроз горе,/И оставља пустош на утртој стази.//А кад жртва падне у крвавој пени,/И зелену траву крвљу нарумени,/Хајка даље крене да ништи и гази!"

људских дела. Читава песма је овде једна велика метафора, односно алегорија, у којој се живот пореди са хајком чија је жртва сам човек, а прогонитељ је време („Сурово ће време наша дела стрти"). „Страховити жрвањ неизбежне смрти" меље све пред собом: животе људи, њихова дела, била она песничка или јуначка, па чак и саме успомене, „светле али крте". Није, дакле, крхка и крта само наша егзистенција, таква су и сећања на нас. И све се то одвија непрестано, без предаха и заустављања („Хајка даље крене да ништи и гази"). Незасити и неуморни заборав гута све и стално. То је оно што нам казује ова песма која по својим уметничким дометима вероватно не спада у врх Ракићевог стваралаштва, али чија идејна заокруженост и виртуозна техника подсећају на мајсторије манириста. А што се тиче погледа на свет, рекло би се да је Ракићев песимизам дубљи и свеобухватнији од Мариновог.

Долазимо, на крају, и до нашег савременика Стевана Раичковића. У његовом случају срећна околност је што песма која улази у видокруг наше теме представља истовремено једну од његових најбољих творевина, као и антологијско остварење српског песништва друге половине 20. века.[15] Реч је о сонету *Нити*.[16] За разлику од Ракићевог сонета, овај Раичковићев, сачињен од стихова неједнаке дужине, не гради целовиту алегорију, али доследно развија једну метафору од почетка до краја. После прва два стиха, у којима се једноставно изриче поразна констатација људске пролазности, у наредна два уводи се метафора назначена насловом: „Ми смо нити/ Које вежу нерођене са мртвима." Овакво виђење људске судбине изванредно је упечатљиво, језгровито и конкретно, па стога постиже снажно естетско дејство. Само по себи, поређење људског живота са нечим танушним и

[15] Видети нпр. текст Јована Делића „Два Раичковићева сонета о смрти" наведен у литератури.

[16] „Једном нас ту, где нас има,/Неће бити./Ми смо нити/Које вежу нерођене са мртвима.//Нема краја./Наслонимо на зрак ува:/Кроз шупљине између нас ветар дува/Што времена по два спаја.//Леже испод мрачне сене/Мртви, а још нерођене/Слути ваздух који крај нас засветлуца.//Ми се кобно лелујамо/И слушамо ветар само/И нит по нит како пуца..."

слабим као што је нит тешко да би, у тренутку настанка Раичковићеве песме, могло бити оригинално у светским размерама, после толиких варијација на тему пролазности. Довољно је да се на моменат вратимо бароку и његовој ризници метафора ове врсте, па ћемо релативно лако пронаћи одговарајући пример. Тако, рецимо, Балтазар Грасијан у свом роману *Критикон* пише: „Ми смртници, ми смо сви играчи на жици, који се излажу погибељи на танком концу крхког живота" (нав. према Русе 1998: 134). У наведеној реченици присутне су, заправо, две метафоре. Прва – „играчи на жици" – односи се на нестабилност света и на човекову несигурност у њему: док живимо, ми стално покушавамо да одржимо равнотежу, да опстанемо у незавидној ситуацији и опасном окружењу; жица овде симболише ту ситуацију – она је, за разлику од нити, чврста, али танка, непримерена ходању. Друга метафора је много ближа Раичковићевој: „танки конац" могао је бити преведен и са „нит", а крхкост живота исказана је експлицитно. Овде се мисли шпанског и српског писца, иако их раздваја више од три столећа, подударају.

За разлику од Ракића, који се усредсредио на краткотрајност човекове заоставштине, усмене или писане, Стеван Раичковић вратио се исходишту барокног и, уопште, антрополошког песимизма – пролазности човековог бивствовања на свету. Учинио је то једном сјајно одабраном метафором и, рекли бисмо, са уметничком снагом којом надмашује чак и славне светске претходнике. Јер, наш песник наставља да развија своју метафору, проширујући њено дејство, као и Џојс пре њега, на простор космоса и метафизике. Ако погледамо стихове: „Наслонимо на зрак ува:/Кроз шупљине између нас ветар дува/Што времена по два спаја", примећујемо најпре да овде уместо лирског „ја" говори неко „ми" које је, по свему судећи, општечовечанско и које је уведено још у првом стиху „Једном *нас* [...] неће бити". А затим долази питање: како се то може уво „наслонити" на зрак? Чини се очигледним да је ту реч о ослушкивању, али се поставља проблем амбијента, односно простора у којем ослушкујемо. О каквим „шупљинама" се ту ради

и какав то „ветар" кроз њих дува? Помоћ у одговору на ова питања можемо пронаћи враћањем на оно место из *Мртвих* где је Габријел Конрој „слушао како снег тихо пада кроз свемир". Под свемиром Џојс не подразумева физички него метафизички космос, као што је и снег, видели смо, метафора људске пролазности. Слично је и код Раичковића: ветар код њега симболише садашњост, време које нам је дато да проживимо, која спаја прошлост са будућношћу, време мртвих са временом нерођених. Тај метафизички ветар, тај дах времена угрожава човека – то нам сугеришу стихови завршног терцета: „Ми се кобно лелујамо/И слушамо ветар само/И нит по нит како пуца..." Лелујамо се, лаки као нити паучине које и лахор може да покида; ослушкујући ветар ми региструјемо протицање времена и са њим сопствено примицање крају; а као граничнике у том кретању ка сопственој смрти опажамо смрти других људи.

Сличну идеју имао је и један од великих барокних меланхолика, филозоф Паскал: „Замислимо известан број људи у ланцима, и све осуђене на смрт, од којих једне сваки дан погубљују[17] на очиглед оним другима; они преживели виде свој сопствени удес у удесу својих ближњих и, гледајући једни на друге с болом и без наде, чекају свој ред. То је слика људског удеса" (*Мисли*, фр. 199). Ова симболичко-метафизичка представа доживљавала је, нажалост, у историји човечанства и сасвим конкретне реализације, можда чак и више у временима после Паскаловог – присетимо се само архивских снимака из последњег светског рата или стихова *Јаме* Ивана Горана Ковачића. Паскалов фрагмент могао би се, дакле, третирати и као пророчки. У уметничком смислу, међутим, Раичковићева метафора је ефектнија. Нема бруталности, нема крви нити силе – све се одвија у тишини, само од себе, на струјању времена. Поветарац или олуја – свеједно је. Кључно је оно: „Нема краја". У тој елипси сажета је, како рече Паскал, „слика људског удеса". Ако неке утехе ипак има, онда

[17] У оригиналу стоји „кољу", што се преводиоцу изгледа учинило превише драстичним.

се она назире у чињеници да се то „нема краја" може односити и на песничке артикулације вечне теме пролазности, међу којима повремено „засветлуца" понека која нас заблесне.[18] Од уметности се више и не може очекивати.

ЛИТЕРАТУРА

Абељан, Хорхе Луис (2008). *Историја шпанске мисли*. Превела Нина Мариновић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Антологија светског песништва (2004). Приредио Никола Страјнић. Нови Сад: Бистрица.

Antologija svjetske lirike (1956). Ur. Slavko Ježić i Gustav Krklec. Zagreb: Kultura.

Antologija stare helenske lirike (2000). Priredio Marko Višić. Podgorica: Oktoih.

Vijon, Fransoa (1986). *Zaveštanja*. Preveo Kolja Mićević. Beograd: BIGZ.

Делић, Јован (2010). „Два Раичковићева сонета о смрти". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 58, св. 1 (2010). 155–160.

Paskal, [Blez] (1980). *Misli*, 1–2. Preveli Jelisaveta Ibrovac-Popović i Miodrag Ibrovac., Beograd: BIGZ.

Puškin, A. S. (1979). *Sabrana dela*. Beograd: Rad.

Раичковић, Стеван (2007). *Летопис*. Нови Сад: Матица српска.

Ракић, Милан (1968). *Песме*. Београд: Просвета.

Ruse, Žan (1998). *Književnost baroknog doba u Francuskoj*. Prevela Tamara Valčić Bulić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižernica Zorana Stojanovića.

Souiller, Didier (1988). *La littérature baroque en Europe*. Paris: PUF.

Хојзинга, Јохан (1991). *Јесен средњег века*. Превео Страхиња К. Костић. Нови Сад: Матица српка.

[18] Међу оваквим обрадама у српској поезији после Раичковића вредна је помена, у овој прилици, песма *Док пахуљице лете* Рајка Петрова Нога, кога иначе и Ј. Делић у закључку поменутог текста назива Раичковићевим „законитим насљедником". У Ноговој песми лирски субјект говори како га „све чешће лиже/Бео језичак смрти", а за нашу тему занимљиви су стихови: „[...] и тако све се љуља/На танком зраку свести у снегу задње зиме", као и они завршни: „Пуст ветар заборава избрисаће нам име/Труне крстача века док пахуљице лете". Пахуљице и снег поново се јављају као симболи пролазности, а „пуст ветар заборава" као да укључује и онај Ракићев поглед на пролазност.

Četiri godišnja doba francuske poezije. Leto (1991). Izbor i prevod Kolja Mićević. Banja Luka: Novi glas – Zmijac.
Џојс, Џемс (1998). *Даблинци*. Превела Рада Прикелмајер. Београд: Верзал Прес.
Šekspir, Vilijam (1963). *Celokupna dela*. Beograd: Kultura.

Jovan Popov

LES MÉTAPHORES DE LA TEMPORALITÉ: QUELQUES EXEMPLES LITTÉRAIRES DU SENTIMENT MÉLANCOLIQUE DU TEMPS

Résumé

Dans le texte on aborde la question de la temporalité de l'homme en tant qu'un *topos* littéraire. Ses élaborations sont démontrées sur certains exemples remarquables tirés de la tradition européenne et serbe – poétique, dramatique et prosaïque – depuis la Grèce ancienne (Sémonide, Mimnerme, Théognis, Anacréon), à travers le Moyen Âge tardif (Bernard de Cluny, Villon), le baroque (Du Bellay, Shakespeare, Marino, Quevedo, Calderón, Gracián, Gryphius, Grimmelshausen, Pascal) et le romantisme (Pouchkine), jusqu'au modernisme (Joyce, Milan Rakić, Stevan Raičković). Parmi les symboles et les métaphores constants, comme particulièrement convenables pour exprimer le sentiment mélancolique du temps se sont avérés : *la rose* (symbole de la beauté éphémère chez Bernard et Pouchkine); *la neige* (symbole de la brièveté chez Villon, Gryphius et Joyce); *le berceau et le tombeau* (simbolisant par leur apparente proximité l'écoulement rapide de la vie humaine chez Marino, Quevedo, Calderón); des symboles de la fragilité humaine : *les feuilles* (chez Homère, Sémonide et Mimnerme), *la chandelle* (chez Shakespeare et Gryphius), *le roseau* (chez Grimmelshausen et Pascal), *le fil* (chez Gracián, Pascal et Raičković). Dans les plus belles des œuvres citées, celles de Shakespeare, Joyce et Raičković, la virtuosité métaphorique du texte est en équilibre avec un aspect métaphysique de sa signification.

Зорица С. БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
z.b.nikolic@fil.bg.ac.rs

ТУМАЧЕЊА ШЕКСПИРА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПРЕЗЕНТИЗМА[1]

Однос времена настанка и времена рецепције књижевног дела као херменеутички проблем

Апстракт: У овом раду је представљен приступ Шекспировом стваралаштву који се под именом *презентизам* последњих година издваја као посебна херменеутичка стратегија. Приказани су интерпретативни поступци којима се презентизам супротставља четврт века присутној доминацији *новог историзма* у тумачењима Шекспира, али је истакнуто и да презентизам у многоме подсећа на херменеутички став који је, према Хансу-Георгу Гадамеру, својствен сваком тумачењу текста. Гадамеров појам *херменеутичке ситуације* у великој мери одговара *ситуираности критичара и читаоца у своме времену*, које заговорници презентизма издвајају као кључно упориште за рецепцију текстова насталих у прошлости.

Кључне речи: Шекспир, презентизам, историзам, нови историзам, време настанка дела, време рецепције дела, рецепција, херменеутика, херменеутичка ситуација

Када је о тумачењима Шекспира реч, последње две деценије двадесетог века прошле су у знаку *новог историзма*, заснованог на Фукоовом схватању историје и културе, да би се током прве деценије двадесет и првог века појавиле нове тенденције, назване пре тога ретко употребљаваним термином *презентизам*. За разлику од

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915" (бр. 178029), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије

Стивена Гринблата, родоначелника *новог историзма*, који је сопствено бављење књижевношћу својевремено сликовито приписао потреби да „разговара с мртвима", заговорници презентизма у први план истичу неопходност да проучавање књижевности подстакне „разговор са живима". Шта, питају се, Шекспирови текстови говоре нама, сада и овде, где год да се налази то читалачко „овде". У којој мери нам је Шекспир, као што је говорио Јан Кот, савременик, а у којој саговорник? Како се у савременој глобализованој култури разуме текст елизабетанског Барда? На који начин је присутан, да ли је приступачан, како је идеолошки употребљаван и злоупотребљаван? Како нам може послужити као подстицај за демистификацију (сваке) идеологије? Какви се дијалози одвијају између нас и наше савремености, с једне стране, и Шекспира, с друге?

Ова и слична питања постављају Хју Грејди (*Hugh Grady*), Теренс Хокс (*Terence Hawkes*) и Јуан Ферни (*Ewan Fernie*), аутори који су међу првима артикулисали потребу за новом/старом читалачком перспективом. Хју Грејди је у већини својих текстова, међу којима овом приликом свакако треба поменути студију *Модернистички Шекспир* (*The Modernist Shakespeare*, 1991) и предговор за зборник *Шекспир и модернитет* (*Shakespeare and Modernity*, 2000), истицао важност свести о томе из које се перспективе прилази тумачењу Шекспира. У зависности од својих интелектуалних и политичких упоришта, заговорници модернизма и заговорници постмодернизма читали су Шекспира свако на свој начин. Широко схваћена модернистичка тумачења везују се за историзам Е. М. В. Тилијарда и Лили Кембел, за просторну херменеутику Ц. Вилсона Најта, за Ф. Р. Ливиза и групу критичара окупљених око енглеског часописа *Скрутини* (*Scrutiny*) као и за америчку нову критику. Међу постмодернистичким критичарима постоје разлике у зависности од тога да ли су упориште нашли у Деридиној деконструкцији, у Фукоовој теорији историје, у некој од постмодерних верзија марксизма, у психоанализи или у феминизму, код Бахтина, или, као сам Грејди, код пред-

ставника Франкфуртске школе Адорна и Хоркхајмера.[2] Тако издиференцирано испитивање различитих херменеутичких позиција довело је Грејдија како до начелног става да је исход тумачења нужно условљен интелектуалном позицијом критичара, као и цивилизацијским одликама времена из којег се прилази тумаченом тексту, тако и до потребе да се артикулише концепт презентизма као издвојеног приступа. Презентизам је за Грејдија свест о културно-историјској условљености читања, а његова тумачења успостављају аналогије у вези са транзиционим положајем Шекспировог, премодерног, то јест, раног модерног доба, и нашег, постмодерног, времена. Дијалог се одвија између два краја модернитета (Fernie 2005: 171). Теренс Хокс је, с друге стране, прилазећи Шекспиру из постмарксистичке перспективе културног материјализма, писао луцидне – на моменте циничне, а на моменте готово песнички музикално обликоване есеје – бремените провокацијама и амбивалентним језичким решењима (*That Shakespeherean Rag*, 1986; *Meaning by Shakespeare*, 1992), приредио други у низу зборника постмодерних тумачења Шекспира под називом *Алтернативни Шекспири* (*Alternative Shakespeares* 2), годинама уређивао најутицајнију едицију савремених приступа Барду из Стратфорда (*Accents on Shakespeare*, Routledge), да би своју последњу збирку огледа насловио *Шекспир у садашњости* (*Shakespeare in the Present*, 2002), и у њој нагласио потребу за *презентистичким* читањем, сматрајући да је „историја сувише важна да би била препуштена научницима што сматрају да могу успоставити везу са прошлошћу која није обликована посредством њихових сопствених погледа на свет" (Hawkes 2002: 3). Грејди и Хокс су 2007. године у већ поменутој Хоксовој едицији заједно приредили зборник *Презентистички Шекспири* (*Presentist Shakespeares*), користећи још од средине осамдесетих уобичајену множину за Бардово презиме, и у њему изнели нешто попут кратког „манифеста" презентизма. У кембричком часопису *Истраживања Шекспира*

[2] Однос модернистичких и постмодернистичких тумачења Шекспира може се схватити и као рикеровски схваћен *сукоб интерпретација*. Видети: Bečanović Nikolić 2007.

(*Shakespeare Survey*) објављен је исцрпно аргументован текст једног од аутора из тог зборника – Јуана Фернија – под насловом „Шекспир на хоризонту презентизма" („Shakespeare and the Prospect of Presentism"), који је овој херменеутичкој позицији обезбедио неку врсту методолошке „личне карте". Ферни најпре показује како је свест о садашњости из које се прилази делу присутна и код припадника новог историзма, а потом тврди да је неопходно јасније стављање презентизма у средиште теоријске пажње: „после четврт века новог историзма, Шекспир би поново требало да засветли у садашњости" (Fernie 2005: 171).

Што се самог термина тиче, заговорници презентизма кажу да ни сами њиме нису у потпуности задовољни, али да су се за њега определили у недостатку бољег, који би подједнако јасно нагласио супротстављеност историзму и истраживању материјалног и идеолошког контекста, у корист активног дијалога са делом из прошлости који узима у обзир и питања из садашњости. Презентизам подразумева да се *свако*, па и истористичко, сагледавање прошлости налази под неизбежним утицајем дискурса времена из којег се прошлости приступа. У првој напомени уз студију *Шекспир, Макијавели и Монтењ* Хју Грејди пише:

> „Позајмљујем овај термин из области историје и филозофије историје, где он пејоративно означава наивно схватање прошлости као хомогене са садашњошћу, али га ја редефинишем. Полазне претпоставке историзма су, наиме, постале до те мере доминантне у проучавању Шекспира, да нам је неопходан позитивно конотиран термин којим би се означила историјска перцепција што подразумева да је *сваки* поглед на прошлост формиран под утицајем дискурса одговарајуће садашњости. У том смислу, презентизам можда није најбољи термин, али може послужити у недостатку бољег" (Grady 2002: 1).

Да би илустровао становиште презентизма, Ферни полази од цитата из књиге *Марксове сабласти* Жака Дериде – великим делом посвећене управо Шекспировом *Хамлету* – који се односи на присуство ремек дела у различитим временима. Дело се, по Дериди, креће на

фантомски начин, присутно је у многим временима, а није усидрено ни у једном, никада се не ограничава на верзију из било којег времена, па ни времена настанка. А свако време је, из неке перспективе, као за Хамлета у истоименој трагедији, „изашло из зглоба" (Дерида 2004: 30). Садашње присуство дела из прошлости је, за Фернија, изазов на који одговара презентизам. Оно попут Духа у *Хамлету* узнемирава разне садашњости што се у протицању времена смењују, подстиче самопреиспитивање гледалаца, читалаца, критичара. Ферни тврди да расправа подстакнута уметничким делом може, у некој садашњости, утицати и на будућност заједнице у којој се одвија. Критичари окупљени око презентизма као да се враћају старој хуманистичкој идеји да се о егзистенцијалним и политичким проблемима може и мора мислити и посредством разумевања књижевности, па ће, у некима од својих текстова, полазећи од Шекспира стићи до глобалног суочавања с тероризмом, до потребе да се узроци тероризма промисле мимо званичних политичких и медијских објашњења, као и до промишљања низа других, некад и локалних, егзистенцијалних и политичких проблема.[3] Мора се, међутим, нагласити, да ови аутори ни на који начин не допуњују доминантни идеолошки и политички дискурс, ни у Америци ни у Енглеској. Напротив, с упоришта у деконструкцији, (пост)марксизму и психоанализи, у случају Теренса Хокса, или пак у текстовима припадника Франкфуртске школе Адорна и Хоркхајмера – у случају Хјуа Грејдија, а у Фернијевом случају позног Дериде и Жан-Лика Нансија, или пак америчког марксисте Фредрика Џејмсона, ови аутори наступају критички, настојећи да подрију управо доминантни политички дискурс, иако, нажалост, њихови гласови тешко допиру даље од универзитетских интелектуалних „резервата".

Презентизам и нови историзам деле постмодерни отпор према „есенцијализму", старом хуманистичком схватању људске природе као универзалне и

[3] Видети зборник *Presentist Shakespeares*, посебно текстове: Terence Hawkes, „Band of Brothers"; Michael Bristol, „ …And I am the King of France"; Ewan Fernie, „Action! *Henry V*".

непроменљиве. Нови историзам је наглашавао *другост* прошлости, до које је ваљало допрети уз помоћ Фукоове теорије историје и антрополошке херменеутике Клифорда Герца, што већ представља постмодерну историјску методологију. Већ у књизи Стивена Гринблата *Самообликовање у ренесанси* (*Renaissance Self-Fashioning*, 1980), која се сматра самим зачетком новог историзма, каже се да потпуна реконструкција прошлости није могућа, као ни потпуно напуштање сопствене ситуираности у времену. Питања која Гринблат поставља у вези са шеснаестим веком у Енглеској су, према његовом речима, питања која поставља *он*, из двадесетог века (Greenblatt 1980: 5; Fernie 2005: 172). Нови историзам је, такође, следећи Ничеа и Фукоа, инсистирао на плуралности самих историјских епоха, али и на плуралности историографије, коју чине различите културне и политичке позиције историчара. У предговору за зборник *Нови историзам и ренесансна драма* (*New Historicism and Renaissance Drama*) Ричард Вилсон је, под насловом „Историзовање новог историзма", испитао контекст настајања новог историзма, теоријске, културне и политичке претпоставке од којих су пошли заговорници новог историзма. Питања у вези са расом, родом и друштвеним маргинама, као и фукоовско испитивање отвореног и дифузног спровођења моћи у ренесансној Енглеској и Европи, потичу из перспективе постмодернизма. У свему овоме Ферни налази неку врсту „ембрионског" презентизма, па, следствено, презентизам не види нужно као потпуну супротност новом историзму, већ као његов својеврсни изданак (Fernie 2005: 173). Посебно му је стало до слике коју је употребио Ленард Тененхаус, један од главних представника новог историзма, који проучавање прошлости види као нешто налик „мигољењу из коже коју представља сопствена култура" (Fernie 2005: 173; Tennenhouse 1986: 11). Стављање садашњости у заграде, карактеристично за многе текстове новог историзма, као да је створило напетост и потискивање критичарске ситуираности у времену. Садашњост се појављује као препрека за Гринблатову жељу да „разговара са мртвима" исказану у књизи

Шекспировски преговори: кружење друштвене енергије у ренесансној Енглеској (*Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*). Мора се признати да су бројна остварења новог историзма довела до многих занимљивих сазнања, до културно-историјских куриозума и бизарности које ниједан претходни присуп није осветлио, до значења књижевних текстова која без новостечених увида нису могла бити актуализована, али је потиснути презентизам у једном тренутку морао да се појави на површини.

Није случајно ни то што је неразрешена и амбивалентна напетост између историзма и презентизма избила у први план управо у вези са тумачењима Шекспира. Његова историјска другост је у садашњости најразличитијих култура провокативна колико и његово садашње присуство, несумњиво без премца међу класицима светске књижевности. Теренс Хокс је, поводом тога, чак и саркастичан на Шекспиров рачун, као и на рачун англофоне културне доминације у глобализованом свету:

> „Знате га добро. Улази Вилијам Шекспир. Међународна суперзвезда: непоречиво 'модеран', променљивог облика и садржаја, Бард брише границе, све будући стратешки смештен у своме родном граду; спремно кида те везе да би отпловио у даљине, попут силе што ствара неомеђену и неодређену слободу, да би налик гламурозној поп звезди ширио добру вољу, мир, толеранцију и љубав, које се онда претварају у заслуге оних што сами себи аплаудирају" (Hawkes 2007: 19).

Свеприсутан, но да ли увек и исти? Ферни сматра да би презентизам требало да одговара на *другост* присуства Шекспировог текста у садашњости. Није реч о есенцијализму који историјску другост претвара у универзалну истост, већ о дијалогу с текстовима који су уграђени у савремену културу на два начина, као интегрисани траг прошлости, али и као актуелно присуство у безмало свим уметничким и неуметничким медијима преко којих се у нашој савремености комуницира, како естетски, то јест несврховито, тако и сврховито. Нови историзам у себи садржи опасност пренаглашавања историјске другости, а презентизам опас-

ност присвајања и асимиловања те другости. Потребно је испитати и представити *интензитет* присуства другости уметничког дела у нечијој садашњости. Ферни инсистира на *садашњем искуству присуства историјске другости* приликом разумевања и тумачења Шекспира, аутора који се не може свести на историјску другост (Fernie 2005: 175).

Уметничко дело из прошлости присутно је у нашем егзистенцијалном искуству као глас и лице *другог*, и може се сагледати у светлу етике Емануела Левинаса, филозофије позног Дериде, или пак провокативног *стварног присуства* о којем је писао Џорџ Стеинер (1989). На трагу ових аутора, као и Жан-Лика Нансија, Јуан Ферни ће рећи да се присуство (другости уметничког дела из прошлости) доживљава као снажна *блискост* (*imminence*) смисла, „неисказиво понад мишљења које, међутим, неодољиво призива". Када присуство другог бића, или пак другости уметничког дела почне да нас заокупља, каже Ферни, оно постаје мистериозно, несхватљиво, али и интелектуално изазовно (Ibid: 176). Фернију су блиске и речи Џорџа Стеинера, који каже да се „наша добродошлица и наше испитивање увек одигравају *сада,* у садашњости присуства" (Steiner 1998: 167), као и Нансијев став да је уметност модус који нешто чини присутним, док филозофија нешто именује и објашњава (Fernie 2005: 176). Уметничко дело, по Стеинеру, улази у нас и чини нас другачијима.

Књижевно уметничко дело, заправо, продире у нашу егзистенцију, рећи ће Ферни, ликови из дела улазе у наше време, а нарочито када је о драми реч, која подразумева и „инкарнацију" присуства, реалну физичку енергију с којом драме постоје у садашњости (Ibid: 177; Hawkes 2002: 89). Непосредна присутност позоришне представе иде у сусрет контингенцији „сада и овде" (Hawkes 2002: 89). Хокс Шекспирову уметност види и као присуство лакановски схваћеног „реалног", онога што је изван симболичког поретка, што је пресимболичко, а отуда интензивно, болно, непоновљиво, неисказиво, осим песничким путем. Драма је „експлозивна и пропулзивна" (Hawkes 2002: 115) и критичар не треба да реагује само на њену историјску контекстуалност већ

би ваљало да у дијалогу са њом обликује креативни допринос сопственој садашњости. На садашњост се речима може утицати, она се може променити. Бивствовање у садашњости се у дијалогу са књижевним делом из прошлости може боље и потпуније разумети. Књижевност и рецепција књижевности су „на делу" (Fernie 2005: 178).

Презентизам, каже Ферни, нема намеру да не очува историјску разлику, а нарочито не да је поништи, већ да одговори на парадоксалну присутност у некој култури и времену историјски неприпадајућег текста. Презентизам је и могућност да се оживи субверзивни потенцијал историјске разлике. Критичар који је усмерен ка прошлости, не може да уочи оно што је у тексту потенцијално субверзивно у садашњости, јер о садашњости просто не мисли, а субверзија је временски условљена. Презентизам, када је о субверзији реч, представља виши степен културног материјализма, који се бавио субверзивним потенцијалима Шекспировог текста у његовој савремености, као и у савремености рецепције. Презентизам ослушкује како Шекспирове речи одзвањају сада и овде. Тако се пролог за *Други део Хенрија IV*, на пример, може прочитати као прототеорија медија масовне комуникације и њима својствене манипулације јавним мњењем.[4] Сасвим насупрот новом историзму, чији су представници уочавали субверзивне потенцијале текста у прошлости и њихово потискивање од стране

[4]

„Разглашујем шта је на лопти Земљиној.
На језику моме сталне клевете,
Објављиване на свим говорима,
Пуне људске уши лажним вестима.
Причам о миру, док непријатељство,
Скривено осмехом, задаје ране свету.
И ко сем Гласа, сем мене, изазива
Узбуну страшну, одбрамбене мере,
С мишљу да година, коју други јад
Мучи, сад је тешка од свирепог рата,
Мада то није? Глас је свирала
Где дувају сумње, завист, претпоставке,
И тако просто справљена, да оно
Многоглаво и тупо чудовиште,
Вечито несложна, нестална гомила,
Може да свира у њу"
(*Хенри IV – други део*, пролог).

„I...unfold
The acts commenced on this ball of earth.
Upon my tongues continual slanders ride,
The which in every language I pronounce,
Stuffing the ears of men with false reports.
I speak of peace, while covert enmity
Under the smile of safety wounds the world;
And who but Rumour, who but only I,
Make fearful musters, and prepar'd defence,
Whiles the big year, swoln with some other grief
Is thought with child by the stern tyrant War
And no such matter? Rumour is a pipe
Blown by surmises, jealousises, conjectures,
And of so easy and so plain a stop
That the blunt monster with uncounted heads,
The still-discordant wav'ring multitude,
Can play upon it."

некадашњег доминантног дискурса, али нису актуелизовали субверзивност текста из прошлости у сопственој садашњости. Помало резигнирано су закључивали да је субверзија немоћна, и да постоји – „само не за нас", као што каже Гринблат на крају текста „Невидљиви меци", цитирајући Кафку (Greenblatt 1988: 39; Greenblatt 2007: 186). Заговорници презентизма, насупрот томе, трагају за оним што је субверзивно „сада и овде"'. Студенти који похађају курсеве о Шекспиру на Београдском универзитету, „сада и овде", на поједине одломке из *Првог* и *Другог дела Хенрија IV* реагују као на актуелну сатиру. Између друмског пљачкаша и собара једне гостионице води се следећи разговор:

> Гадсхил: „...Нисам ја удружен ни с каквим лутајућим разбојницима пешацима, са ситним сецикесама наоружаним дугачким тојагама, са бучним, бркатим пијаницама модроцрвена носа, већ са племством и господством, одборницима и правницима, људима који чувају тајну, који ће пре ударити него проговорити, говорити пре него пити, и пити пре него молити се. Али, не, слагао сам, јер се они стално моле своме свецу, држави, и клече пред њом; или тачније, клече на њој, пљачкају је и праве чизме од њене коже."
>
> Собар: „Шта, праве чизме од њене коже? Па зар не пропуштају оне воду на рђавом путу?"
>
> Гадсхил: „Не; не; намазане су и натопљене правдом" (*Хенри IV*, *Први део*, II, 2).

Када Хенри IV умре и на престо ступи Хенри V, близак пријатељ симпатично распусног, али неодговорног Џека Фалстафа, стари Џек својим пријатељима одмах обећава положаје у држави: „Господине Роберте Плитковићу, изабери који год положај хоћеш у земљи, твој је. Пиштољу, имаћеш дупло бреме достојанства" (*Хенри IV*, *Други део*, V, 3). Презентистички аргумент је да другост књижевног дела из прошлости, у овом случају чак из прошлости друге културе, постаје, како каже амерички марксиста Фредрик Џејмсон, *делатна*. „Радикално другачији облик живота допире до нас и ставља у питање наш облик живота" (Fernie 2005: 179).

Однос између историјске другости књиженог дела и садашњости рецепције у контексту новог истори-

зма и презентизма може се видети као 1) однос дела и историјског контекста у којем је настало (нови историзам), 2) однос дела и садашњости рецепције (Хокс), 3) однос времена настанка дела – када је о Шекспиру реч, раног модерног доба – и времена садашње рецепције – постмодерног доба (Грејди), и 4) однос прошлости и садашњости које су симултано присутне у делу, што омогућава ограничено феноменолошко разумевање прошлости, садашњости и будућности (Ферни). Дело, каже Ферни, уноси прошлост у садашњост, и истовремено најављује другачије схватање свога смисла у будућности. Неки делови текста и његових могућих импликација увек остају за будуће тумаче (Fernie 2005: 180). Фернијев презентизам дело не види као универзално и транстемпорално, већ као екстратемпорално у својој естетској непоновљивости, која је, онда, провокативна у сваком времену. Оно измиче темпоралним одређењима. Колико год трагедија *Хамлет* била одређена временом у којем је настала, она је, унеколико, и само то време променила, као што мења и сва остала времена до којих допире. Креће се, како каже Дерида, „фантомски", попут духа, запањује и узнемирава гледаоце и читаоце у многим временима, избацује многа времена „из зглоба". У нашем времену празнине испуњене симулакрумима подстичу специфичну – потенцијално субверзивну – спиритуалност, која је у стању да промени садашњост допирући до нас из другог времена. Књижевно уметничко дело никада не може бити исцрпљено у интерпретацији која почива на историјским знањима, његово присуство у себи садржи екстратемпорални вишак, чији се смисао, онда, црпе у потоњој рецепцији. *Хамлет* се увек обраћа актуелним приликама садашњости у којој се чита или гледа.

Однос времена настанка и времена рецепције дела у поступку тумачења је, заправо, стари херменеутички проблем, којим су се у двадесетом веку у највећој мери бавили Ханс-Георг Гадамер и Пол Рикер. У студији *Истина и метода*, Гадамер је историчност разумевања представио као херменеутички принцип:

„Онај ко хоће да разумије текст спреман је да допусти да му овај нешто каже. Стога од почетка мора херменеутички обучена свијест бити пријемчива за различитост текста. Таква пријемчивост, међутим, не претпоставља стварносни 'неутралитет', нити чак самопотирање, већ укључује ограничено прихватање сопствених предмњења и предрасуда. Треба бити свјестан сопствене пристрасности да би се текст приказао у својој различитости и тиме добио могућност да искаже своју стварну истину наспрам сопственог предмњења" (Gadamer 1978: 302).

И Гадамер се, попут данашњих заговорника презентизма, морао одредити према старом, позитивистичком историзму, који је подразумевао стављање стварности рецепције у заграде, као и према просветитељском негативном вредновању предрасуде. Познато је да је Гадамер обавио рехабилитацију предрасуде и предрасуђивања, тако што их је представио као услове разумевања, објаснио њихов статус саставног дела нечије *херменутичке ситуације*. Динамика утицаја прошлости и садашњости приликом разумевања текста је врло сложена и Гадамер је свим њеним противречностима и тананостима посветио одговарајућу пажњу. Читалац је формиран дејствима претходне традиције, тако да његова садашња херменеутичка ситуација заправо подразумева и интегрисану традицију:

„Духовнонаучно истраживање се не може замислити у апсолутној супротности према начину на који се ми, као они који повијесно живе, понашамо према прошлости. У нашем свакодневном понашању према прошлости, нама, у сваком случају, није, заправо, стало до тога да се узима одстојање и слобода према преданом. Ми смо, напротив, увијек у предајама и ово бити-у-предајама није никакво попредмећено понашање, тако да би оно што каже предаја било мишљено као нешто друго, као нешто страно – оно је увијек нешто сопствено, узор и одбијање, једно препознавање себе, у којем се, за наш каснији историјски накнадни суд, више не примећује спознаја, него најнепристрасније преиначење предаје" (Ibid: 315).

Иако је код Гадамера наглашен утицај претходне традиције на садашњу рецепцију, он је указао и на бројне аспекте поларитета блиског и страног, показао да смисао

текста не зависи од контингенције у којој се првобитно нашао, нити се исцрпљује у рецепцији савременика његовог настанка. Смисао је одређен и историјском ситуацијом онога ко тумачи. За разлику од Шлајермахера, зачетника опште херменеутике као хуманистичке дисциплине, који је сматрао да тумач, опремљен одговарајућим историјским знањима, може докучити смисао текста који је аутор имао на уму, Гадамер тврди да смисао текста, у његовом ословљавању тумача из другог времена, не зависи од смисла који су подразумевали аутор и, евентуално, савремена му публика. „Он се, у најмању руку, у томе не исцрпљује", каже Гадамер. „Јер он је увијек суодређен и повијесном ситуацијом интерпретатора, а тиме и цјелином објективног тока повијести" (Ibid: 330). Разумевање по Гадамеру није репродуктивно, већ продуктивно понашање. Ако се уопште разумева, увек се разумева другачије (Ibid):

> „Била је, штавише, наивна претпоставка историзма то да се морамо пренијети у дух времена, да треба да мислимо у оквиру његових појмова и представа, а не у оквиру наших сопствених, да бисмо на тај начин могли да се пробијемо до историјског објективитета. Ради се, међутим, о томе да се одстојање времена спозна као позитивна и продуктивна могућност разумијевања. То одстојање није неки разјапљени понор, већ је испуњен континуитетом поријекла и традиције, у чијем свјетлу нам се показује сва предаја" (Ibid: 331).

Гадамеру је стало до виђења традиције као делатне историјске свести. Херменеутички школована свест укључује историјску свест, а разумевање је „повјесно-делатни процес" (Ibid: 333). Херменеутичка ситуација подразумева и одговарајући хоризонт интерпретатора, као и динамику односа између хоризонта дела и хроизонта читаоца. „Да ли је умјешност историјског разумијевања правилно и довољно описана тиме да треба научити пренијети себе у стране хоризонте? Има ли, уопште, у овом смислу затворених хоризоната?", пита се Гадамер (Ibid: 337). Разумевање је, по Гадамеру, *стапање хоризоната*. „Због тога у херменеутичко држање нужно спада скица историјског хоризонта, који се разликује

од хоризонта садашњице. Историјска свијест је свјесна своје друготности и стога она одваја хоризонт предаје од сопственог хоризонта" (Ibid: 340).

Са презентистичким питањем шта текстови из прошлости значе нама „сада и овде" може се довести у везу и Гадамерово испитивање херменеутичког проблема *примене*. Старе херменеутичке вештине биле су подељене у тријаду *subtilitas intelligendi*, *subtilitas explicandi* и *subtilitas applicandi*. У теолошкој херменеутици апликација је била поучна примена, а у јуристичкој примена протумаченог закона. И разумевање књижевног текста у себи може садржати апликацију, као моменат повезивања са садашњом ситуацијом интерпрета. Гадамер подсећа да се, насупрот историзму, од античке древности, увек сматрало саморазумљивим „да је задатак херменеутике прилагођавање смисла неког текста конкретној ситуацији" у којој се одиграва читање (Ibid: 342).

Феноменологија читања је, у својим бројним варијантама, од конкретизације естетског објекта у рецепцији, код Романа Ингардена, преко естетике рецепције усмерене на хоризонт рецепције публике а не појединца, код Ханса Роберта Јауса, до херменеутике Пола Рикера, осветлила бројне аспекте читалачког и рецептивног чина, а из ње је, потом, може се рећи, произашла и она струја америчких теорија читања (*reader--response criticism*), коју је артикулисао Волфганг Изер. Свако испитивање читалачке рецепције може се довести у везу са презентизмом и креативним читањима која заговарају његови представници. Пол Рикер је читање чак третирао као трећи ступањ миметичке делатности која се, по њему, састоји од *мимесис 1 – префигурације*, ауторског претпоимања света и уметности, из којег ће произаћи књижевно дело; *мимесис 2 – конфигурације*, која представља само стварање и створено књижевно дело; и *мимесис 3 – рефигурације*, коју чини рецепција, сусрет света пројектованог уметничком конфигурацијом и света делања из којег долази читалац.[5]

[5] О Рикеровом схватању троструке мимесис видети: Riker 1993: 73–120; Bečanović Nikolić 1998: 34–44. Рикерово испитивање читалачког чина је у студији *Време и прича* усмерено ка самом феноме-

Рикер у великој мери прати Гадамера када је реч о сусрету, то јест, стапању хоризоната текста и читаоца, али има код Рикера и засебно развијених момената којих се ваља сетити да би се указало на паралеле гадамеровско-рикеровске херменеутике са презентизмом. Они се тичу управо временских димензија читања. Не крају текста „Шекспир на хоризонту презентизма" Јуан Ферни говори о томе да књижевно дело из прошлости обележава садашњост неког потоњег читања, тако што утицај долази „споља". Да би одредио временску другост, Ферни користи просторно одређење, супротстављајући садашњи хронотоп „сада и овде", прошлом хронотопу „некад и другде". Историјско време за њега, као и за Нансија, кога цитира, „улази у садашњост" (Fernie 2005: 183) и доноси изазов. Тај улазак представља догађај у историји и за историју. Уметничко дело је у вези са будућношћу, утолико што представља непрорачунато, понекад и неразумно „клађење на будућност". Оно садржи могућност да из прошлости у будућност унесе нешто ново, изазов, провокацију, могућност најразличитијих промена у сфери разумевања света, па и у сфери делања, када се интегрисани дијалог са текстом претвори у делање. Пол Рикер, у разговору са Жоелом Романом, каже да читање има везе са временском структуром: „свако пројектовање у будућност, било оно пројекција која води делању или утопијској визији, мора бити 'засновано на' нечему. На известан начин, читање је откривање наслеђа које допушта такву пројекцију" (Ricoeur, Roman 1991: 492). За разлику од Гадамера, Рикер не говори о традицији, већ о традиционалности, и тиме означава однос сваке новине са претходећим јој појавама. „Тако се однос читања према традиционалности супротставља подређивању 'Традицији' виђеној као инстанци са које се тврди да постоји нетемпорална истина" (Ibid). Дијалектика која се одиграва између света текста и света читаоца

ну времена, који се путем приповедања – чије значење Рикер шири до сваке књижевне уметничке конфигурације – и читалачке рецепције, то јест рефигурације, стиже до најбољег разумевања самог феномена времена, које по својој потпуности превазилази и филозофске и научне – најчешће апоретичне – приступе енигми времена.

рађа бројна читања. Рикер прави малу разлику између читања и интерпретације, утолико што интерпретација открива значење и имплицитни смисао претвара у експлицитни, док читање открива и димензије, структуре, потенцијале, који су превиђени, потиснути, затамњени. Читање за Рикера подразумева све оно што Ферни види као пожељне последице презентистичког приступа: читалачко препознавање одређених могућности егзистенције што их нуди текст који се чита; могућност да се приликом читања и самопреиспитивања, у дијалогу са текстом, мења и читалачко сопство и његова егзистенција. Хајдегеровски поглед на тумачење смисла као делатност која има онтолошки значај деле и Гадамер и Рикер. У том смислу се, такође, сусрећу с презентизмом Јуана Фернија, за кога је, видели смо, читање „онтологија на делу".

Има у презентизму потребе за неком врстом друштвеног ангажмана који би требало да уследи после сусрета са књижевним уметничким делом. Можда би се то традиционалним језиком могло назвати и моралистичким, потребом за „наравоученијем" до којег се долази путем дијалога са текстом. Постмодерни, постструктуралистички приступи тексту су, с једне стране, подразумевали епистемолошку и етичку релативизацију, која је произлазила из деконструкционистичког схватања језика и текста као сфере нестабилног значења, а с друге, приближавање марксистичком схватању повезаности уметности и друштвеног делања. Презентизам је на трагу марксистичке и постмарксистичке свести о повезаности уметности и друштва, али ту везу сагледава из угла који се тиче креативне интерпретације, што води ка естетским искуством обогаћеном и егзистенцијално одговорнијем живљењу читалаца. Утолико подразумева једну специфичну теорију и естетику рецепције, која, чини се, у својим појединим аспектима веома личи на Гадамерову, а у појединим на Рикерову херменеутику, премда се заговорници презентизма на њих не позивају. Можда стога што је код Гадамера значај традиције за херменеутичку ситуацију читаоца наглашенији него што је код њих. Гадамерово схватање традиције, међутим, подразумева

динамичну, формативну и делатну историјску свест, која укључује све што је довело до читаочеве ситуираности у своме времену, а то је, са становишта презентизма, од незаобилазног значаја за креативно ишчитавање смисла дела из прошлости. Иако у зениту (ако не већ и на заласку) постмодернизма, презентизам, чини се, није далеко од хуманистичких, ренесансних, схватања лектире и комуникације са њом, и то се појављује као једна од многих сличности транзиционог раног модерног и транзиционог постмодерног доба, о којима пише Хју Грејди. С том разликом, разуме се, што је презентизам у себе интегрисао различите интелектуалне позиције модернитета и постмодернитета које његови заговорници укључују у своје полифоне текстове. Међу тим позицијама, међутим, досад није била оглашена гадамеровско-рикеровска херменеутика, која би присталицама презентизма могла пружити бројне убедљиве аргументе за ново/старо разумевање дијалектике читања на релацији време прошло – време садашње – време будуће.

ЛИТЕРАТУРА

Bečanović Nikolić, Zorica (1998). *Hermeneutika i poetika. Teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika.

Bečanović Nikolić, Zorica (2007). *Šekspir iza ogledala. Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku*. Beograd: Geopoetika.

Дерида, Жак (2004). *Марксове сабласти*. Превео Сапсоје Ђузулан. Београд: Службени лист СЦГ.

Gadamer, Hans-Georg (1978). *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*. Preveo S. Novakov. Redaktori prevoda S. Grubačić i A. Šarčević. Sarajevo: Veselin Masleša.

Grady, Hugh (2001, [1]1991). *The Modernist Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press.

Grady, Hugh (2000). *Shakespeare and Modernity*. Ed. by Hugh Grady. London and New York: Routledge.

Grady, Hugh (2002). *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*. Power and Subjectivity from *Richard II* to *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.

Grady, Hugh, Hawkes, Terrence (2007). *Presentist Shakespeares*. London and New York: Routledge.

Greenblatt, Stephen (1980). *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen (1988). *Shakespearean Negotiations*. Los Angeles: University of California Press.

Greenblatt, Stephen (2007). „Nevidljivi meci: subverzija vlasti u renesansi". *Poetika renesansne kulture: novi istorizam*. Uredio David Šporer. Zagreb: Disput.

Fernie, Ewan (2005). „Shakespeare and the Prospect of Presentism". *Shakespeare Survey* Volume 58: Writing about Shakespeare. Ed. Peter Holland. Cambridge University Press. 169–184. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. 27 November 2010 DOI:10.1017/CCOL0521850746.017

Hawkes, Terrence (1986). *That Shakespearean Rag*. London and New York: Methuen.

Hawkes, Terrence (1992). *Meaning by Shakespeare*. London and New York: Routledge.

Hawkes, Terrence (1996). *Alternative Shakespeares* 2. Ed. by Terence Hawkes. London and New York: Routledge.

Hawkes, Terrence (2002). *Shakespeare in the Present*. London and New York: Routledge.

Hawkes, Terrence (2007). „Band of Brothers". Presentist Shakespeares. Ed. By Terence Hawkes and Hugh Grady. London and New York: Routledge.

Ricoeur, Paul, Roman, Joël (1991). „World of the Text, World of the Reader". *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination.* Ed. by Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press. 491–497.

Riker, Pol (1993). *Vreme i priča*. Prvi tom. Prevele Slavica Miletić i Ana Moralić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Steiner, George (1991, [1]1989). *Real Presences: Is there anything* in *what we say?* London and Boston: Faber and Faber.

Shakespeare, William (1994, [1]1966). *The Second Part of King Henry IV*. Ed. by A.R. Humphreys. London and New York: Routledge.

Šekspir, Viljem (1978). *Henri IV (Prvi deo)*, *Henri IV (Drugi deo)*. Preveli Živojin Simić i Sima Pandurović. *Celokupna dela*. Knjiga peta. 95–302. Beograd: BIGZ – Narodna knjiga – Nolit – Rad.

Tennenhouse, Lenard (1986). *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. London and New York: Methuen.

Wilson, Richard (1992). „Historicising New Historicism and New Philosophy". *New Historicism and Renaissance Drama*. Ed. by Richard Wilson and Richard Dutton. London and New York. 1–18.

Вилсон, Ричард (2002). „Историјат новог историзма". Превела Ивана Ђурић-Пауновић. *Домети*, год. 29, бр. 108–111.

Zorica Bečanović Nikolić

UNDERSTANDING SHAKESPEARE FROM THE PERSPECTIVE OF PRESENTISM: A HERMENEUTICAL COMMENTARY

Summary

This paper deals with the prospect of presentism, which has appeared as a new hermeneutical strategy in the readings of Shakespeare during the first decade of the twenty-first century. Along with three major promoters of presentism – Terence Hawkes, Hugh Grady and Ewan Fernie – this essay introduces their reading strategies, opposed to a quarter of a century long dominance of the New Historicism in Shakespeare studies. The line of argument developed in this paper brings forth evidence of the similarities between presentism and, on the other hand, Hans-Georg Gadamer's and Paul Ricoeur's hermeneutics. Gadamer's concept of *hermeneutical situation* is in many ways comparable to the presentist insistence on *the critic's own situatedness in the present*. It is suggested that Gadamer's and Ricoeur's hermeneutics could bring both reaffirming and challenging theoretical contents into the lively, stimulating and thought-provoking presentist discussions of the reception of Shakespeare now.

Тања М. ПОПОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
tanja.popovic@fil.bg.ac.rs

СПОЉАШЊА И УНУТРАШЊА ХРОНОЛОГИЈА ТЕКСТА У *ЕВГЕНИЈУ ОЊЕГИНУ* А. С. ПУШКИНА[1]

Апстракт: У раду је предочена анализа унутрашњих веза између текста Пушкиновог романа *Евгеније Оњегин* и његове генезе, и то понајпре у домену третирања временских категорија. Текст се разуме као засебан ентитет одређеног облика и значења, па се као грађа истраживања узимају и ванлитерарне чињенице, попут цртежа, записа са маргине, преписке и сл. У складу са романтичарском поетиком која не раздваја књижевност и живот, указано је и на унутрашње хронолошке везе између уметничке замисли и њеног остварења, при чему се дата узајамност тумачи и као део општег конструктивног принципа романа – принципа недоследности и противречности.

Кључне речи: хронологија, генеза, структура, семантика, текст, Пушкин, Љермонтов

У низу различитих тумачења Пушкиновог романа *Евгеније Оњегин*, несумњиво канонског дела руске (и не само руске) књижевности,[2] често је поклањана пажња и семантичким потенцијалима његове композиције. Међу

[1] Рад је урађен у оквиру пројекта „Књижевност и визуелне уметности: руско-српски дијалог" (бр. 178003), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

[2] Наше наглашавање канонске или класичне вредности овог дела непосредно је повезано са анализом коју овде имамо намеру да предочимо. О Пушкину као европском и руском класику крајем осамдесетих година деветнаестог века пише Ф. М. Достојевски, у знаменитом говору поводом подизања песниковог споменика у Москви (Достоевский 1983). Позније руска историографија то прихвата као подразумевану чињеницу (в. посебно дијахроне синтезе Лотмана и Успенског), а на њу се ослања и западна критика која утицаје руске литературе на ев-

првима дату проблематику покреће Јуриј Тињанов у студији „О композицији *Евгенија Оњегина*", у чијем закључку се примећује да „динамику романа не треба тражити у причи (фабули), већ у развоју *говорног плана*".[3] У сличном правцу крећу се и друга формалистичка изучавања датог текста. Тако, на пример, Борис Ејхенбаум и Борис Томашевски указују на „унутрашњу динамичност" композиције *Евгенија Оњегина*, водећи рачуна и о ономе што Тињанов разуме под *начелом конструкције* (Томашевский 1990; Эйхенбаум 1986).[4] У ствари, сва тројица указују на то да је пресудну улогу у стварању специфичне композиције дела одиграла употреба *романескног стиха*, што чини, како вели и сам писац, „ђаволску разлику" у односу на прозни вид истог жанра. Отуда се многе формалистичке теорије и претпоставке заснивају на испитивању стваралачке борбе између начела прозне и поетске конструкције, која доприноси новим структурним и стилским решењима. Виктор Жирмунски преузима ставове Тињанова на нешто другачији начин, и у складу са својим телеолошким естетичким уверењима, говори о *Евгенију Оњегину* као о *органском јединству*, у којем сви употребљени елементи теже истом циљу и остварују исту сврху (Жирмунский 1937; Жирмунский 1978).

У семиотичкој и структуралистичкој школи наведене тврдње бивају општеприхваћене, али у исти мах и релативизоване, будући да је Пушкинов роман препун неочекиваних противречности, како у односу на садржај тако и у односу на облик. *Оњегин* је срочен у врло строгој метричкој и ритмичкој форми, у тзв. оњегинској строфи, својеврсном сонетном облику склопљеном од четрнаест стихова са врло захтевном организацијом риме. Па опет многе од строфа остају незавршене, а неке од њих су једноставно изостављене, при чему се наводи само ну-

ропске токове XX столећа разуме и као усвајање пушкинске традиције. О томе смо детаљније писали у: Поповић 2007: 15–38.

[3] Рад је написан 1922–23. године, а његово прво издање било је 1975. Превод на српски: Тињанов 1994: 79–121.

[4] Преведене одломке из ових књига видети у зборнику: *Формалисти о Пушкину* (1994).

мерички израз, док строфа једноставно нема или се уместо стихова доноси импровизовани број тачака и цртица. Осим композиционе незавршености, примећује се и садржајна, али и психолошка, мотивациона недоследност дела. Рецимо, главни јунак романа у првој, четвртој и осмој глави представљен је посве различито, при чему се промена карактера не доводи у везу са његовим делањем или психолошким развојем. Исто тако Татјана, „сеоска госпођица", изненада постаје „светска дама", али се њен преображај оставља без наративног образложења. „Недореченост" романа посебно је очигледна у осмој глави. Наиме, Пушкин свог јунака на крају приказаних и описаних збивања у *Евгенију Оњегину* оставља сломљена срца сред салона Татјане и њеног мужа, кнеза N., са којим се управо сусреће, али детаље њиховог разговора читалац неће сазнати:

> Изашла је, и Евгеније
> Кô згромљен још на месту стоји.
> Каквих се мисли вихор вије,
> И шта се у том срцу роји?
> Ал' мамуза се звекет чуо,
> Татјанин муж је искрснуо
> И мог ћемо јунака сада,
> У овом часу црног јада,
> Да оставимо, можда с тугом,
> Занавек...[5]

Уосталом, и сам писац се у неколико наврата осврће на недореченост и незавршеност дела. Тако се у засебном издању последње главе *Евгенија Оњегина* налази и ова ауторска белешка:

„Изостављене строфе изазвале су више пута замерке и подсмех (који су, уосталом, били врло оправдани и оштроумни). Писац искрено признаје да је из свог романа испустио читаву главу, у којој је описано Оњегиново путовање по Русији. Он је могао да означи ту изостављену главу тачкама или бројем; али да не би читаоце доводио

[5] Сви одломци из *Евгенија Оњегина* наводе се у преводу Милорада Павића, сем када је због прецизности анализе било потребно нешто изменити. Као предложак за изучавање текста послужило нам је издање: Пушкин 1998.

у искушење, радије се одлучио да стави уместо деветог броја број осам изнад последње главе *Евгенија Оњегина* и да жртвује једну од завршних строфа.

(...)

П. А. Катењин (коме сјајан песнички таленат не смета да буде истанчан критичар) напоменуо нам је да то изостављање, за читаоце можда погодно, ипак штети плану дела у целини; јер на тај начин прелаз од Татјане сеоске госпођице на Татјану, угледну даму, постаје сувише неочекиван и необразложен. – Кроз ту примедбу показао се искусан уметник. Писац је и сам осећао колико је то оправдано, али је одлучио да изостави поменуту главу из разлога који су важни за њега, а не за јавност."

Овај коментар, несумњиво близак романтичарској иронији шлегеловски схваћеној као посебан вид ауторске самосвести, изостављен је из првог целовитог издања *Евгенија Оњегина*. Уместо њега, у оквиру самог текста, у стихованом облику додата су слична ауторефернцијална размишљања. У том погледу посебно је занимљива накнадно дописана последња строфа прве главе, у којој се говори о тобоже нецеловитој замисли дела, противречном јунаку, и привидној незаинтересованости стваоца за свој текст:

Размишљах већ о форми плана,
Јунаку како да дам име,
И прву главу свог романа
Завршио сам срећно тиме.
Све то сам прегледао строго;
Знам, противречног има много,
Ал' нећу на то да се вратим;
Цензури дуг ћу свој да платим,
Па ћу на гозбе новинарске
Да пошаљем свој труд и муку.
Сад путуј, дело мојих руку,
Ка обалама Неве царске!
Заслужи славу за мој труд;
Неправду, грдње и лош суд!

Па ипак ова недоследност у компоновању целине дела, како његове нарације, тако и његове структуре,

по свему судећи проистиче из врло промишљене ауторске уметничке концепције. Јурij Лотман, свакако најпоузданији познавалац Пушкиновог дела, живота и доба, сматра да је начело недоследности или противречности основни обликотворни елемент *Евгенија Оњегина*.[6] Управо захваљујући својој незавршености роман постаје уметничка целина, или, како би то рекао Бахтин, засебан естетски ентитет (Бахтин 1986б: 26–89). Лотман о томе говори са више различитих методолошких становишта, и у складу са њима служи се разноврсном научном аргументацијом. Као нарочито важно поље датог истраживања показала се генеза или историја настанка текста, реконструисана не само помоћу различитих варијанти и редакција рукописа и штампаних верзија појединих глава већ и помоћу узгредних бележака, преписке, уз помоћ ишчитавања и одгонетања криптограма, цртежа у оквиру самог рукописа или изучавањем посредне историјске грађе (каква је рецимо и шпијунска активност коју су понекад обављали и песнику јако блиске особе, попут оца и љубавница). Такво истраживање отворило је могућности веома широком и разноврсном читању самог текста, при чему се јасно може приметити да се његова семантика стално твори на повезивању знака и облика, односно кроз укрштање унутрашњег и спољашњег. Са таквих полазишта треба сагледавати и већ наведене Пушкинове коментаре у оквиру романескног говора, који стерновски врви од ауторефернцијалних уметака. Поред тога, аутор свој текст непрестано допуњује и разноврсним самосталним одломцима (можемо их, ослањајући се на Женетову типологију, назвати хипертекстуалним или паратекстуалним), цитатима других песника и писаца, Петрарке, Дантеа, Волтера, Шилера, Бајрона, Гнедича, Баратинског, Вјаземског, Русоа, Шекспира, Стерна и многих других. Те самосталне текстуалне јединице каткад су смештене

[6] У посебној студији о *Евгенију Оњегину* (монографија *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин"*, први пут је објављена 1975, иначе, настала на основу предавања у тартушкој летњој школи) издвојено је поглавље „Принцип противречий". Овај Лотманов рад, као и све остале његове радове посвећене Пушкину, цитирамо према: Лотман 1998.

у основни текст, каткад им је додељена улога епиграма, а има и објашњења која су спуштена у засебни одељак „фуснота". И сам распоред ауторских коментара крајње је недоследан, што и данас зна да збуни редакторе и приређиваче популарних издања овог романа: где сместити те фусноте, где штампати одељак о *Онегиновим путовањима*, а где његов *Албум* итд.?[7]

С тим је, свакако, повезана и прилично сложена проблематика историје настанка и објављивања дела. Пушкин је, наиме, *Онегина* писао веома дуго, безмало пуних десет година (1823–1833), испуњених прогоном, присмотром и свакојаким видовима егзистенцијалне неизвесности. У том периоду поједине главе су штампане засебно или по две заједно, а неки делови текста, међу њима и *Онегиново путовање*, били су уништени. Понешто од тога је касније реконструисано, нешто дописивано, нешто остављено у тајнопису. Прво целовито издање из 1833. разликује се од последњег, објављеног тик пред песниково убиство јануара 1837. Историја текста пратила је доследно и непрекидно пишчев живот и, већ према духу и веровању епохе, представљала неку врсту личне исповести или поетске аутобиографије.

Уосталом, уверење да живот и уметност, стварност и фикцију не треба раздвајати – опште је место романтичарске поетике. Оно је уједно у присној вези са наглашеном стваралачком самосвешћу која открива индивидуализам, а заједно са њим и скученост знања. Интуиција, машта, надахнуће – све оно што измиче рационалном разумевању, ближе је суштини предмета и стварања. Уметници с почетка деветнаестог века верују у спонтаност, случај, околности, привиђење. Они су фаталисти за које судбина представља неисправљиву датост, нешто што се не да променити ни уз помоћ свесрдних напора за проналажењем личне независности и слободе. Отуда

[7] Тако су, нажалост, и у последњим издањима београдског Завода за уџбенике и наставна средства, издањима која претендују да буду школска лектира, изостављене неке од ауторских фуснота, а заједно са њима и десета глава романа, као и *Одломци из Онегиновог путовања*. В. издања из 2009, па надаље у оквиру библиотеке „Избор", чији су уредници Драган Хамовић и Слободан Јовановић, док пропратне коментаре и опрему текста потписује Миодраг Сибиновић.

није нимало случајно што баш романтичари у први план истичу спонтаност стварања.

Самим тим време и околности у којима дело настаје добијају самостални значај. Штавише, метатекстуално време, за разлику од уметничког, бива прецизно и помно забележено. Фиктивни јунаци углавном живе у неком неодређеном добу, а догађаји у којима учествују омеђени су паушалном хронологијом, какву, рецимо, препознајемо у почетним стиховима пете („Те године је изнад села, Трајала дуго јесен стара"), или шесте главе *Евгенија Оњегина* („Пролећним зраком гоњен врелим ... На ливаде се сливо снег"). Недостатак тачног одређивања времена као да одговара недостатку или незавршености читавог текста. Већ први критичари Пушкиновог романа указују на његову временску непрецизност, а аутор, по свом обичају, одговоре на њихове примедбе укључује у метатекстуални коментар. У трећој глави, у почетним стиховима четврте строфе, која, подсетимо се, доноси разговор између Оњегина и Ленског на повратку кући после своје прве заједничке посете дому Лариних:

> Ал' ево, они кући лете.
> Носе их касом кола лака.
> Па хајде бар да ослушнете
> Разговор наша два јунака –

песник је у наредном издању унео и следећу фусноту: „У ранијем издању уместо *кући лете* погрешно је било штампано *зими лете* (што није имало никаквог смисла). Не схвативши ово, критичари су налазили анахронизам у следећим строфама. Слободно тврдимо да је време у нашем роману распоређено према календару." Наравно, и ова примедба у себи крије песничку иронију, и истовремено одговара ономе што бисмо, поново се ослањајући на Лотмана, могли одредити као један од низа елемената који успостављају недоследност у тексту. Као што је већ поменуто, кретање и разговор јунака романа уследили су после њихове посете породици верените Ленског. Даља нарација, међутим, часовник приказивања догађаја окреће уназад, будући да се после дијалога пријатеља у одласку (четврта и пета строфа) приказује њихов долазак

на сеоско посело, али овог пута са становишта Лариних, пре свега Татјане (од шесте строфе па надаље). Приповедач је, дакле, поново убацио, мада крајње ненаметљиво, посебне индикаторе за наглашавање текстуалних недоследности. Упркос томе (или баш због тога) целина текста не бива нарушена.

Слична уметничка решења песник је користио у уобличавању хронологије читавог дела. Наша анализа ће се овом приликом задржати управо на тим проблемима, уз покушај да се преко њих укаже на конструктивну и семантичку везу између спољашње (генетичке) и унутрашње (иманентне) стране текста *Евгенија Оњегина*. У томе ће нам помоћи низ досад истражене грађе везане за филолошку критику текста, али и за нека историјска и културолошка промишљања.[8]

Већ на самом почетку *Евгенија Оњегина*, у првој глави, приповедач наглашава како добро познаје свог јунака, с којим се често виђа у Петрограду, а онда на маргинама рукописа оставља цртеж у којем наслоњени на невски мост стоје аутор и његов јунак – Пушкин и Оњегин.

Пушкин постепено уводи Оњегина у своје окружење, што се види већ у XVI строфи прве главе, у којој се главни јунак романа упућује у омиљени песников ресторан *Talon*, где га чека „заједнички" пријатељ Каверин. После вечере они одлазе у позориште, на балетску представу, где им се не само кроз приповедачки глас него и личним присуством придружује сам Пушкин (од строфе XIX па надаље). Приповедање је до краја прве главе сасвим усредсређено на приказивање „реалних" призора из петроградског монденског живота у којима заједнички учествују аутор и његов јунак. На основу неких реалија у тексту, може се претпоставити да је у питању последња година Пушкиновог пребивања у престоници пре прогонства, дакле јесен 1819. и зима 1820. Реч је, уједно, о почетном времену у роману, односно о хронолошкој тачки са које приповедање креће. Врло је важно, и

[8] Делове истраживања преузимамо из низа студија и коментара уз Пушкинов текст: Nabokhov 1964; Лотман 1998: 472–760; Бродский 2005; *Онегинская энциклопедия*, том I-II (1999, 2004). В. такође и коментаре уз издање: Пушкин 1998.

како нам се чини од кључног значаја за композицију и конструкцију романа, да је то и тренутак у којем се актери спољашњег (биографског) и унутрашњег (фиктивног) света први пут сусрећу, и тако одређују динамику дела у целини. Стога је нужно повезати две хронолошке равни текста, ону која се тиче његове замисли и настанка и оне која се односи на време приказаних збивања.

(Окренут леђима у фраку кројеном тако да нагласи узак струк, са дугим локнама које се спуштају на рамена, сасвим по моди тадашњих дендија, стоји Оњегин; профил је Пушкинов, који је такође дотеран по последњој моди)

У више наврата поменуто је како је *Евгеније Оњегин* писан дуго, да је објављиван у наставцима, главу по главу, да би тек после деценије био сједињен у целовито издање. Завршавајући рад на рукопису, током чувене „болдинске јесени", Пушкин је написао и једну „генетичку" белешку о роману, датирану 26. септембром 1830. У њој је назначена неспроведена троделна структура романа, наведени су касније избачени наслови сваке посебне главе, те записана тачна хронологија писања текста.

Оњегин
Први део Предговор
I песма *Чамотиња* Кишњов, Одеса
II песма *Песник* Одеса, 1824.
III песма *Госпођица* Михајловско, 1824.
Други део
IV песма *Село* Михајловско, 1825.
V песма *Имендан* Михајловско, 1825, 1826.
VI песма *Двобој* Михајловско, 1826.
Трећи део
VII песма *Москва* Михајловско, Петербург, Малиниски, 1827, 1828.
VIII песма *Путовање* Москва, Павловск, 1829. Болдино
IX песма *Велики свет* Болдино
Коментари
1823. год. 9. маја *Кишњов* – 1830. 25. септембар, Болдино
26. септембар
И да живи жури и да осети хита (Кнез Вјаземски)
7 година 4 месеца 17 дана

Последња записана мера времена односи се на дужину стварања дела, а цитат Вјаземског – *И да живи жури и да осети хита*, који му претходи и који је касније (1833) стављен као епиграм првој глави, може се читати и као упутница на роман и његову рецепцију, и осврт на лични стваралачки процес. Овде предочена спољашња хронологија текста, међутим, силно се компликује ако у помоћ позовемо пропратну грађу, песникову преписку и дневник, где су се такође, са помном брижљивошћу хроничара и историчара, бележили подаци о настанку текста. Када се томе дода и хронологија објављивања појединих глава, али и време уништавања делова рукописа, долази-

мо до густо ткане мреже стваралачких тренутака, која се опет може повезати са временском структуром романа. Или, како вели Лотман, Пушкин је рачунао на то да су савремени читаоци „дубоко осећали атмосферу епохе, тако да су промене њеног даха пратили не кроз године, већ кроз месеце и дане" (Лотман 1998: 480). О томе, између осталог, сведоче и накнадно дописани и као предговор целовитом издању додати стихови:

Ја свет не желим да забавим;
Рад да се дојмим твојих жеља
Достојнији бих дар да ставим
Хтео у руке пријатеља,
Достојнији те душе красне,
Пуне дубине и чистоте
И поезије, живе јасне,
И природности и лепоте;
Но шта ћу – бар кô звуке страсне
Прими шарене главе ове:
Смешне и тужне мале сцене,
Простодушне и узвишене,
Немарне игре, живе снове,
Плодове часка, рада вредног,
Из младости и зрелих дана,
Откриће хладног ума једног
И дневник срца пуног рана.

То „хватање дневног даха" има и те како велику важност за разумевање самог текста. Штавише, Пушкин је често личне доживљаје и немире брижљиво уносио у своје дело о „свакодневном животу", а свог јунака емотивно, временски и просторно себи час приближавао, а час га без милости од себе сасвим удаљавао.

Но, кренимо редом и погледајмо како изгледа нешто прецизнија и детаљнија спољашња хронологија *Евгенија Оњегина*. Први помени уметничке замисли везују се за март 1823, док почетак писања дела песник јасно датира 9. мајем 1823. Прва глава је, дакле, писана од маја до октобра 1823, а њено прво објављивање везано је за 1825, за време када Пушкин безнадежно као изгнаник и сеоски затвореник чами у Михајловску, док његови најближи пријатељи већ увелико кују Декабристичку побуну. У

том трену *Евгеније Оњегин* је био тек напола написан, пошто су дотад завршене само прве три главе (четврта делимично), и то овим редом: од новембра до децембра 1823. – друга глава (објављена октобра1826), од фебруара до октобра 1824. – трећа глава (објављена октобра 1827), док је четврта глава писана на преласку између 1824. и 1825. године, завршена тек јануара 1826, у јеку тоталитаристичке репресије против слободоумних, побуњених племића.[9] У јануару и фебруару те исте 1826, када је и песнику наговештено да ће бити помилован, завршена је пета и истовремено започета шеста глава, које су заједно уобличене и објављене 1828. године. Седма глава написана је између марта и новембра 1827, док су *Оњегинова путовања* уобличавана током 1829, с тим што им се сада прикључује одломак са призорима из Одесе, срочен још 1825. Као што смо већ наговестили, завршетак романа везује се за 1829–1830. годину, при чему се мора имати у виду да је то и време уништавања делова рукописа. *Оњегиново путовање* је писано од децембра 1829. до септембра 1830, када и осма, првобитно девета глава. По окончању дела, октобра 1830, Пушкин је коначно спалио десету главу, али је нешто касније, следеће године, октобра 1831. дописао – *Оњегиново писмо Татјани*, које накнадно смешта у последњу, осму главу романа.

Унутрашња хронологија дела изгледа, наравно, нешто другачије; она је склопљена тако да обезбеди сусрет аутора и јунака, те да повеже спољашње, историјско и унутрашње, фикционално време. Према неким дискретним назнакама у тексту, може се претпоставити да је Оњегин рођен 1795. (нешто је старији од Пушкина), Ленски и Татјана су 1803. годиште, а најмлађа Олга – 1804.[10] Године њиховог рођења су важне зато што се помоћу њих утврђује хронологија „свакодневице" при-

[9] Као што у првој глави црта себе и Оњегина, у другој гротескна демонска бића, у трећој портрете Амалије Ризнић која у Одеси у то време проводи последње дане живота, тако и маргине четврте и пете главе Пушкин испуњава цртежима својих пријатеља декабриста, Пушћина, Дељвига, Кјухељбекера и других, а уз њих додаје коментар: „и ја сам могао..."

[10] Објашњење и аргументацију дате хронологије видети у: Лотман 1998: 479–541.

казане у роману. Као што смо рекли, догађаји и сцене из прве главе смештени су у 1819–1820. годину, и то на следећи начин. Почетна строфа представља Оњегина на путу ка селу, у посети стрицу који је на самрти и од којег очекује наслеђе. Нарација се, одмах после тога, поново окреће уназад и на позорницу изводи збивања претходне јесење и зимске сезоне у руској престоници. Ако је Оњегин на путу у лето 1820. године, то значи да је и тада, с обзиром на то да се креће јужно од Петрограда, могао да се сретне са царским прогнаником и својим „оцем" Пушкином.[11] Друга и трећа глава романа, у којима се приповеда о дружењу Оњегина и Ленског и о Татјанином заљубљивању у петроградског посетиоца, смештене су у касно лето 1820. Четврта глава збивања пада у јесен те исте године (1820), а пета, како се то наслућује из њених почетних, раније цитираних стихова, у зиму наредне године (1821). У ствари, када је реч о хронологији пете главе, ту се са нешто више прецизности може говорити не само о календарском добу и месецима него и о датумима. Време гатања, у којем се Татјани уместо женика приснио онај чудни демонски сан, вероватно је везано за ноћ уочи Богојављења (5. на 6, тј. по грегоријанском 18. на 19. јануар), када се иначе снивају снови који ће се обистинити. Одмах после тога следи Татјанин имендан (12/25. јануар 1821), наговештавајући збивања с којима започиње шеста глава. Двобој између Оњегина и Ленског, у којем гине млађи пријатељ, дешава се два дана иза имендана, тј. 14/27. јануара. Наредни догађаји одвијају се отприлике овим редоследом: у фебруару или марту 1821. Оњегин напушта село и одлази у Петроград; у лето 1821. смештене су Олгина удаја и Татјанина посета Оњегиновог имања, њен боравак у његовој радној

[11] Пушкин се неједном поигравао са књижевним јунацима говорећи о њима као о стварним личностима. У једном писму Вјаземском (7. 11. 1825) записује и ово: „Архијерej отац Евгеније примио ме је као оца Евгенија." (Лотман 1998: 543) Исто тако, у петој глави романа, наводећи имена посетилаца прославе поводом Татјаниног имендана, он помиње и свог „братучеда Буjанова": „Сав маљав и у свом качкету/ (Какав је познат по целом свету)", и онда у фусноти цитира одломак из *Опасног суседа*. Пушкинови савременици лако су могли препознати да је реч о познатој поеми песниковог стрица, Василија Пушкина.

соби и читање његових књига. Истовремено, почетком јула 1821. Онјегин напушта Петроград и одлази на пут по Русији, у неку врсту добровољног прогонства. У фебруару 1822. (а то је већ седма глава) Татјана одлази са мајком у Москву, на „вашар невеста". Њена удаја, судећи према разговору из осме главе који воде Онјегин и кнез N., Татјанин супруг, одиграла се на јесен, те исте 1822. године („'Жењен си! Новост с првим даном!/Да л' дуго?' – 'Већ *две зиме* има'"). Хронологија која следи заправо је хронологија уништене главе посвећене Онјегиновим путовањима. На основу преосталих пабирака и реконструисаног текста може се претпоставити да је лето и јесен 1823. Онјегин провео на Криму и у Одеси, где се поново сусрео са својим аутором. Стварност и фикција се још једном преплићу на почетку осме главе, када су оба актера овог текста – приповедач и његов јунак – заједно послати на „северни" пут. Августа 1824. Пушкин је протеран у Михајловско, а Онјегин се обрео у Петрограду. Према томе, догађаји осме главе смештени су у период између јесени 1824. и пролећа 1825. године. Када на крају романа креће у посету Татјани, Евгеније пролази петроградским улицама које је запахнуо дах пролећа:

Зима је већ одумирала
Под топлим дахом, али није
Ни с ума сишô, богу хвала,
Ни песник постô Евгеније.
Пролећно сад га буди доба;
Двострука окна својих соба
И удобне салоне своје
Где као мрмот зимовô је
Он оставља: у санке седа,
Низ Неву лети посут иње̂м;
На избразданом леду сињем
Сунце се игра и огледа;
Улице копне већ под снегом.

Календарски прецизно одређивање завршног тренутка у роману има посебан значај, будући да је марта 1825, када аутор оставља свог јунака насред гостинске собе кнеза N., објављена и прва глава овог романа. Та

веза између завршетка романа и почетка његовог јавног живота потврђена је и завршним стиховима:

О, много дана отад прође
Кад су Оњегин и Татјана
Дошли у моје будне снове,
И кад сам ја пун стрепње нове,
Даљину слободног романа
У магичном кристалу сјајном
Још назирô скривену тајном

.....

Срећан је ко свој пехар скроман
Не пије до дна непрестано,
Ко пир живота махне рано,
Ко не дочита његов роман
И остави га изненада
Кô ја јунака мојег сада.

Ослањајући се на последње ретке песникове белешке о настанку *Евгенија Оњегина*, могли бисмо и аритметички да упоредимо хронологију писања са хронологијом збивања. Спољашње време обухвата 1823–1830, а унутрашње – 1819–1825; у оба случаја реч је о близу седам година. Кроз укрштања две временске равни примећујемо да подударни датуми имају посебан значај за структуру и разумевање текста. У том погледу нарочито се издвајају следеће одреднице: јесен 1819, зима и лето 1820, пролеће 1823, август 1824. и март 1825. Почетак приповедања у роману одређен је, дакле, заједничким временом аутора и јунака, односно стварног и фиктивног. Тада се у Петрограду срећу Оњегин и Пушкин, и убрзо потом обојица напуштају престоницу одлазећи на изнуђени пут. Не без разлога стихови почетних строфа прве главе предочавају замишљеног „младог ветропира" („молодой повеса") који „вољом Зевса" лети у путничким колима следећи стазе својих сродника („Наследник всех своих родных"). Дати стихови гранају значење кроз низ тек наговештених алузија: податком да књижевни лик може бити близак јунацима Пушкинове поеме *Руслан и Људмила*, чињеницом да је протагониста романа добар песников

пријатељ („Онегин, добрый мой приятель”), али и претпоставком да су некада заједно, можда и са читаоцем, шетали обалама Неве. Последња два стиха друге строфе јасно указују на то да су обојица, и аутор и јунак, на путу, то јест да су већ напустили Петроград: „Онуда некад шетах и ја,/ Ал’ мени север слабо прија” („Там некогда гулял и я,/Но вреден север для меня”).

Пушкин се, дакле, обраћа савременом читаоцу, оном који је могао да ухвати дах актуелног доба и разуме песникову алузију о свом јужном прогонству. Повезивање три стваралачка ентитета – аутора, јунака и читаоца – омогућава уношење лежерног тона у стиховану нарацију, који је близак разговорном, свакодневном говору („болтовни” како би рекао Пушкин, тј. ћаскању и брбљању). Истовремено, обезбеђена је синхроност и симултаност различитих димензија уметничког текста, у којем су сједињени умножени гласови стварног и фиктивног света и времена, али и елементи друштвеног, свакодневног и литерарног живота. И не само то; активном пару приповедач/јунак, придружен је још један, ништа мање делатан чинилац – читалац текста.

Временска поклапања спољашњег и унутрашњег понављају се још два пута, и то на врло индикативним местима у роману. Први пут то је пролеће 1823, када се аутор и јунак поново срећу у Одеси, односно лето 1824, када обојица опет крећу на пут, али сад у правцу севера. Текстуални део – *Одломци из Онегиновог путовања* – који потврђује обновљену везу Пушкина и Онегина избачен је из првобитне завршне редакције романа, чиме је на известан начин било отежано непосредно повезивање хронологије. Међутим, ако се има у виду да структуру дела подједнако уређују и усмеравају и изостављене и недовршене главе, онда није погрешно закључити да се процес повезивања стварне, фиктивне и рецепцијске стране дела, овим само наставља и учвршћује. То је, уосталом, потврђено и последњим заједничким датумом, мартом 1825, када се завршавају збивања романа, али и када почиње његов јавни живот.

Како се на основу предложене анализе може претпоставити, преплитање хронологија спроведено је са

позиција врло промишљене уметничке концепције. Повезивање различитих временских равни омогућено је захваљујући пре свега заједничком схватању историјског тренутка и протока времена. Уколико се послужимо Бахтиновом типологијом (Bahtin 1989: 193–390), можемо рећи да су и фиктивни и реални, тј. унутрашњи и спољашњи текст одређени истим типом хронотопа, хронотопом свакодневице. Управо је зато за Пушкина било јако важно да тачно, до у дан, израчуна настајање текста. Отуда он непрестано повезује догађаје из свог живота са догађајима који су приказани у роману. Због тога се и мења његов однос према Оњегину, а у складу са тим, карактер и психолошки портрет датог јунака. Свему томе треба додати и стално ослањање на туђе текстове. Разграната интертекстуалност у *Евгенију Оњегину* такође има посебну временску и психолошку димензију. Она представља само једну у низу стварних области (моделативних система) које се мешају у живот аутора и његових јунака, према којима се они мере и процењују, са чиме живе једнако реално као и са околностима из свакодневице. Томе у прилог говоре разноврсни текстуални цитати, књижевне маске јунака (Татјана, рецимо, себе види као јунакињу сентименталних романа, „Кларису, Јулију, Делфину", а нешто касније и као „ходочасницу" љубавних успомена; Ленски је час шилеровски јунак, час Хамлет; Оњегин се од Руслана претвара у Харолда итд.), али и цртежи разбацани по рукопису, а махом распоређени тако да повежу стварност и фикцију, унутрашњи живот аутора и његових јунака. Уосталом, сам завршетак романа гомила вишеструке семантичке, временске, структурне и психолошке алузије:

Они, што беху тад крај мене
Сада су давно већ далеко,
А других нема да их смене,
Како је некад Сади рекô.
Без њих се роман ближи крају,
А она, што је у свом сјају
Тањиног лика узор била...
И њу је судба уграбила!

Песникови пријатељи декабристи, дакле, нису више крај њега, а време из којег пише не наговештава појаву неких других смелих личности. Али, ма колико ово прилично храбро запажање алудирало на актуелни тренутак, оно има и дубоко литерарно значење. Аутор се, наиме, непосредно позива и на свој прећашњи тзв. јужни (романтичарски) стваралачки период, у којем је осмислио и започео роман. Његова поетика и схватање уметности сада су, међутим, битно измењени. Сентиментално осврtање на узор „Тањиног лика", у ствари је књижевни манир прохујалог стила, а не чињеничко указивање на реални прототип. Као што је то већ показао Лотман, јунаци *Евгенија Оњегина* имају више узора и у стварном и у литерарном свету, а њихова познија рецепција учинила је да и сами постану модели актерима руске свакодневице, и историјске и фиктивне, уметничке (Лотман 1998: 489).

Уосталом, како смо то нагласили на самом почетку овог рада, Пушкинов роман у стиховима представља својеврсну синтезу уметничког наслеђа. „Енциклопедија руског живота" не само да у себи сабира искуство минулих епоха него убрзо постаје стваралачки образац са којим се води непрестани дијалог током читавог деветнаестог века. Многа антологијска дела руске и светске књижевности настају кроз унутрашње ослањање на *Евгенија Оњегина – Јунак нашег доба* М. Љеромонтова, *Обломов* И. Гончарова, *Руђин* И. Тургењева, *Ана Карењина* Л. Толстоја, а да не помињемо уобличавање романескних типова према портретима Оњегина, Ленског или Татјане. Стога је било сасвим природно да се и Пушкиново концептуално повезивање спољашњег и унутрашњег романескног времена одрази на неке познije наративе.

Тако је, у неколико наврата, указивано на недовршеност и фрагментарност следећег, по маниру „реалистичког" а свакако психолошког, руског романа *Јунак нашег доба* Михаила Љермонтова (1840). Подсетимо се, ово дело је, заправо, склопљено као збирка приповедака коју обједињује главни јунак, при чему се хронологија приказаних догађаја не даје праволинијски, али ни ретроспективно у правом смислу те речи. Необичну композицију

Љермонтовљевог *Јунака* многи су тумачили или као резултат специфичне психолошке и уметничке концепције, која се објашњава употребом одомаћеног манира да се хотимично премештају почетак и крај приповести, односно њен предговор и епилог (Эйхенбаум 1986: 94–184; 269–338), или су је повезивали са оквирном или прстенастом композицијом неких ауторових лирских песма (Набоков 2002: 863–873). Занимљиво је да се у структури овог романа може ишчитати и прожимање спољашње и унутрашње хронологије текста, слично оном из *Евгенија Оњегина*. Оквирни жанр је, додуше, нешто другачији, па уместо „енциклопедије живота" или друштвене хронике, у њему налазимо спој путописне и дневничке прозе. То, ипак, не угрожава блиску употребу хронотопа: на исти начин на који аутор (Пушкин) бележи догађаје из Оњегиновог живота, Љермонотов сакупља и објављује детаље из Печоринове свакодневне биографије.

Погледајмо, уосталом, једну могућну контуру хронологије *Јунака нашег доба*, која је уобличена тако да јасно наговештава чињеницу да је писац путописа, односно *редактор* или обједињујући приповедачки глас, у ствари глас самог писца, Љермонтова. Склоп датог текста има нарочити временски поредак, а његова каузалност више је одређена спољашњим неголи унутрашњим чиниоцима. На самом почетку приповедање о „савременом јунаку" и његовим авантурама предочено је са становишта случајних сведока, Максима Максимича, који препричава Печоринову љубавну аферу са Черкескињом Белом (приповетка *Бела*), и „путописца/редактора", који прича о накнадном сусрету првог приповедача и његовог јунака (приповетка *Максим Максимич*). Затим следе метатекстуална објашњења редактора (*Предговор Печориновом дневнику*), а за њима *Печоринов дневник* у којем се часовник приповедања окреће дубоко уназад (приповетке *Тамањ*, *Књегињица Мери*, *Фаталист*).

Када се, с друге стране, према праволинијском мерењу времена расплету приповетке и догађаји овог романа, онда његова хронологија изгледа овако. Око 1830. Печорин стиже на Каквказ (прича *Тамањ*). Ратна дејства, у којима учествује заједно са тада рањеним Грушњицким,

обухватају неке две године. То се може закључити и на основу дневничког датума који бележи Печоринов долазак у Пјатигорск, тј. у бању Кислогорск, 10. маја 1832. (исте године када је објављено прво целовито издање *Евгенија Оњегина*). Ова тачка хронолошког подударања два текста тешко да је случајна, будући да управо следећа прича, *Књегиница Мери*, представља непосредни дијалог са најпопуларнијим романом Љермонтовљевог претходника и узора. По завршетку бањске авантуре, већ 19. јуна 1832, у Чеченији започињу догађаји везани за историју *Беле* (време је посредно спољашње, јер о њему накнадно сведоче приповедачи са стране, Максим Максимич и редактор). Децембра 1832. у станици на северу Терека одиграва се радња *Фаталиста*. Како се може сазнати, опет из посредног приповедања датог у *Бели*, Печорин на пролеће 1833. одлази у Грузију, а одатле у Петроград. После нешто више од четири године, у јесен 1837, на Владикавказу срећу се Печорин, Максим Максимич и редактор, односно Љермонтов, који се и у стварном животу управо тада обрео на кавкаском ратишту. Последње време у роману *Јунак нашег доба* може се сместити на размеђе 1838–1839. године, када је, враћајући се из Персије, преминуо његов главни јунак, Печорин. Тада редактор усред романа пише уметнути „предговор". И, коначно, 1839. година уједно представља и тренутак када је Љермонтов завршио своје дело.[12]

Према томе, однос спољашње и унутрашње хронологије *Јунака нашег доба*, слично као и у *Евгенију Оњегину*, постављен је тако да повеже реално и фикционално. Захваљујући подударању времена стварања, романескних збивања и његове рецепције, на посебан начин је спојена егзистенција аутора и јунака. Оваква поставка се, са своје стране, уклапа у романтичарско естетско и духовно разумевање иманентног и спољашњег, и истовремено одражава на прожимање субјективног и објективног доживљаја. Одатле се сама по себи намеће претпоставка да овакав концептуалистички спој спољашњег и унутрашњег времена остварује утицај не

[12] Податке о хронологији преузели смо из: Дурылин 2006.

само на отвореност, незавршеност и фрагментарност уметничке композиције дела него да има и један дубљи естетски и идејни значај. Уједно, примећујемо јасну потврду стваралачког утицаја Пушкиновог дела, утицаја који ће обележити књижевност и њено разумевање у дуготрајној постпушкинској баштини.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, Михаил (1986а). *Литературно-критические статьи*. Москва.

Бахтин, Михаил (1986б). „Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве". *Литературно-критические статьи*. Москва. 26–89.

Bahtin, Mihail (1989). „Oblici vremena i hronotopa u romanu". *O romanu*. Prev. A. Badnjarević. Beograd.

Бродский, Николай Леонтьевич (2005). *„Евгений Онегин" роман А. С. Пушина. Коментарии*. Москва.

Достоевский, Фёдор Михайлович (1983). *Дневник писателя. 1880. Пол.собар.соч.*, т. 25. Ленинград.

Дурылин, Сергей Николаевич (2006). *„Герой нашего времени" роман М. Ю. Лермонтова. Коментарии*. Москва.

Genette, Gerard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris.

Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris.

Жирмунский, Виктор Максимович (1937). *Пушкин и западные литературы*. Москва.

Жирмунский, Виктор Максимович (1978 [1924]). *Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы*. Ленинрад.

Лотман, Юрий Михайлович (1998). „Роман А. С. Пушкина 'Евгений Онегин'. Коментарий". *Пушкин*. Санкт-Петербург. 472–760.

Nabokhov, Vladimir (1964). *Eugen Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin*, Vol. 1–4. London – New York.

Набоков, Владимир Владимирович (2002). „Предисловие к 'Герою нашего времени'". *Pro et contra: Михаил Лермонтов*. Ур. В.М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург. 863–873.

Онегинская энциклопедия, том I-II (1999, 2004). Ред. Н. И. Михайлова. Москва.

Pro et contra:Михаил Лермонтов (2002). Ур. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. Санкт-Петербург.

Поповић, Тања (2007). „Пушкинска традиција и развој песничкога говора". *Потрага за скривеним смислом*. Београд. 15–38.

Пушкин, Александр Сергеевич (1998). *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 6. Ред. Г. Клименко. Москва.

Томашевский, Борис Викторович (1990 [1956]). *Пушкин*, 1–2. Москва.

Тињанов, Јуриј (1994). „О композицији *Евгенија Оњегина*". *Формалисти о Пушкину*. Ур. и прев. Т. Поповић. Београд. 79–121.

Тынянов, Юрий Николаевич (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва.

Формалисти о Пушкину (1994). Ур. и прев. Т. Поповић. Београд.

Эйхенбаум, Борис Михайлович (1986). *О прозе. О поэзии*. Ленинград.

Tanja Popović

OUTER AND INNER TEXT CHROHOLOGY IN PUSHKIN'S *EUGENE ONEGIN*

Summary

The paper analyses the semantic and structural correlations e between outer and inner text chronology in Pushkin's novel *Eugene Onegin*. In accordance with the basic postulates of the Romanticist poetics, in which literature and life were one and the same, chronological connections between the artistic design and its realization is interpreted as part of the novel's general constructive principle: inconsistency and contradiction. Owing to the concurrence of the creation of the novel, events depicted in it, and its reception, the existences of the author, the hero and the reader merged into one. The mutual permeation of outer and inner time determines the openness, incompleteness and fragmentary character of the novel's composition, carrying at the same time deeper aesthetical and ideological significance. This is attested by the great impact of this artistic concept on subsequent artistic creations in the epoch of Romanticism, primarily Lermontov's *A Hero of Our Time*.

Бојан М. ЈОВИЋ
Институт за књижевност и уметност
Београд
alias@bvcom.net

„ВРЕМЕНСКИ АРГО" – НЕКОЛИКО ЗАПАЖАЊА О УВОЂЕЊУ ВРЕМЕПЛОВА КАО МОТИВА И ТЕМЕ У НАУЧНОЈ ФАНТАСТИЦИ И (ФАНТАСТИЧНОЈ) НАУЦИ[1]

Апстракт: У раду се описују основне одлике времеплова као књижевног мотива, односно као научне претпоставке. Показује се тежња да се са времепловом у фикцију уведу теоријско-техничке „научне" теме, као и да се у савремену научну есејистику укључе фикционални примери који приближавају два генолошки раздвојена модалитета писања.

Кључне речи: времеплов, научна фантастика, теоријска физика, парадокс, црвоточина, Х. Ц. Велс, Алфред Жари

Средство за хотимично и контролисано путовање кроз времепростор – „временска машина" или „времеплов" – као, уосталом, и сама тема путовања кроз време на плански начин, са намером да се доспе у прецизно одређену, прошлу или будућу, тачку на временској оси (и потом, по могућству, врати у тренутак поласка на путовање), карактеристична је пре свега за посебну врсту литературе – за научнофантастичну књижевност.[2] Временску

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору" (бр. 178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[2] Осим (научнофантастичне) књижевности, тема путовања кроз време сразмерно је честа и у науци и филозофији почев од првих година прошлога века, подразумевајући разматрање сложеног комплекса идеја, мотива, сижеа и слика који доприносе да се темељна теоријска или научна питања устројства нашег поимања физичког, космичког и историјског света обогате и репертоарима који не спадају у њихово уобичајено поље интересовања.

машину/времеплов истоименим је делом на велика врата у фикцију 1895. године увео Х. Џ. Велс;[3] у историји књижевности, међутим, могу се пронаћи и далеко ранији примери померања (ликова) кроз време, мењања и поремећаја времена; по правилу, ови су временски излети/испади случајни, везани или за природне „пролазе"/„пребациваче" (прелажење својеврсне природне границе између различитих хронотопа у/наизглед/хомогеном свету) или за психолошка стања као што су сан, транс, екстаза, пијанство итд., а не за техничке направе јасно одређене намене (Јовић 2008). Стога би, строго узев, разматрање таквих случајева у раду посвећеном хотимично конструисаном средству за путовање кроз време изгледало као неоправдано проширење теме. Опет, радови из савремене науке у којима су под називом „временске машине" обухваћени спекулативни феномени из области теоријске физике/космологије, попут црних рупа и црвоточина, и употребљени са безмало литерарном имагинацијом, дају за право да се овим појмом означе и појаве из „природе", без обзира на то да ли их је човек, теоријски или практично, изазвао или не. То, са своје стране, омогућава да се на исти начин третирају и сродни примери из историје литературе.

Из тог разлога, о временским машинама може се говорити у ширем и у ужем смислу. Шири поглед подразумева расправу како о свим „природно" насталим тако и о вештачки створеним појавама, без обзира на карактер изворних текстова, које изазивају одређену врсту промене (субјективне, објективне, перцептивне, теоријске, физиолошке) временског тока. У ужем смислу, времеплов јесте техничка направа која омогућава контролисано путовање у јасно одређени тренутак у будућности или прошлости. Између ове две категорије постоји низ прелазних облика/појава, попут изума утемељених у теоријској физици и изведених од (математички моделованих) природних феномена, са јасним научно-техничким претпоставкама

[3] На мала врата, међутим, времеплов је ушао седам година раније, у краткој Велсовој причи насловљеној „Аргонаути времена" („The Chronic Argonauts", 1888). Након *Временске машине*, Велс више никада није употребио мотив времеплова у овом облику.

али нејасним практичним могућностима употребе и непредвидивим последицама рада.

За ову прилику, поводом мотивског комплекса времеплова/временске машине, пажња ће се обратити на оне моменте „научности" у фикцији и „фикционалности" у науци који се односе на изглед и рад временске машине, тј. на подручје у којима се срећу и плодно укрштају научно-технички пориви код писаца и литерарна склоност код научника. Укратко ће се описати особине мотива времеплова као уређаја у текстовима који припадају књижевности, „књижевно-научној", односно научној есејистици, и јединствене последице које имају на проширивање тематских и приповедних могућности непосредно везаних за временску машину. Посебно ће се истаћи разјашњења теоријских претпоставки временског брода у књижевним текстовима, као и „практичних" могућности/последица рада времеплова у научној публицистици.

* * *

Велсов роман *Временска машина* не представља само традиционалну полазну тачку у књижевним обрадама мотивског комплекса „временског строја" или „времеплова" већ и прво књижевно дело (већег обима) у коме се радња/моделована стварност у значајној мери изводи из његових својстава. Упркос томе, међутим, Велс у тексту не посвећује претерану пажњу разради свог открића. Најпре, теоријске претпоставке које дозвољавају путовање кроз време, као и новонастали однос стварности и проналаска који то омогућава, у сасвим се кратким цртама износе на почетку дела те поново након времепловчевог повратка са првог путовања, најављујући увођење направе у радњу.[4] Такође, без обзира на то што је вре-

[4] Ова друга напомена односи се на практичне тешкоће и неизвесности путовања кроз време: „Опасност је лежала у могућности да наиђем на неку тврду материју у простору који смо заузимали ја и времеплов. Докле год сам путовао великом брзином кроз време те опасности није било, јер сам ја био, такорећи, разређен – пролазио као пара кроз шупљине супстанца на које сам наилазио! Али зауставити се значило је ударити се, молекул о молекул, о оно што ми буде било на путу; зна-

меплов практично темељ структуре романескног света, сами описи конкретне направе релативно су ретки и штури; уз то се пак стиче утисак да је тон којим приповедач/времепловац представља кључни изум (најпре умањени, али функционални модел времеплова), немаран, готово ироничан, будући да наглашено истиче особине и делове који су сасвим очигледни.[5] Времеплов садржи и седиште за путника, а цела справа је, након две године времепловчевог марљивог рада, по утиску посматрача, „дивно" направљена.[6] Потом се представља и оригинал проналаска, у потпуности једнак малој направи: „Неки делови машине били су од никла, неки од слоноваче, а неки од исклесаних парчади кристалне стене. Машина је углавном била готова, али искривљене кристаласте полуге лежале су недовршене на једној клупи поред неких цртежа; узео сам једну у руку да бих је боље погледао. Изгледало ми је да је била направљена од кварца" (Велс 1939: 232).

Као и код сваке сложене техничке направе, могуће је уклонити кључне делове управљачког механизма и на тај начин спречити неовлашћено или случајно слање возила у време, које би имало погубне последице.[7] Осим управљачких полуга, времеплов поседује и показатеље брзине протицања временског тока, казаљке за дане,

чило је довести моје атоме у тако близак додир са атомима препреке да би наступила дубока хемиска реакција – вероватно каква далекосежна експлозија – која би избацила и мене и моју машину из свих могућих димензија и претворила нас у ништавило" (Велс 1939: 243). У роману *Рођ* (*Kindred*, 1979) Октавије Батлер, јунакиња Дејна Френклин, након повратка са временског путовања у прошлост, на својој кожи искушава варијацију те могућности, када се њена рука спаја са зидом куће.

[5] „Предмет који је времепловац држао у руци био је неки механизам од сјајног метала и једва нешто већи од џепног часовника. У њему је било слонове кости и неке провидне кристалне материје…" „Опазићете да модел изгледа чудновато искривљен, и да ова шипка […] има чудан светлуцав изглед, као да је на неки начин нестварна. Овде је мала, бела полуга, а овде друга" (Велс 1939: 229).

[6] И рад мале машине потврђује утисак неодређености и нестварности: „одједном се окренула, постала неразговетна, за секунд је изгледала као једва видљива визија, као вртлог слабо светлуцавог месинга и слоноваче, а онда је отишла – ишчезла" (Велс 1939: 230).

[7] „Тада сам се срећом сетио, пре него што је било доцкан, опасности на коју сам био заборавио, па сам отшрафио мале полуге које стављају времеплов у покрет и метнуо их у свој џеп" (Велс 1939: 232).

хиљаде, милионе и милијарде дана, које показују брзину путовања, односно место на временској оси.

За разлику од естетски позитивног утиска првих упознавања са времепловом, последњи сусрети, међутим, доносе потпуно другачију слику, која у многоме одражава цену путовања кроз време. Машина се ту пре свега описује у негативним естетским категоријама, као пљосната, ружна и искривљена, потом и испрљана мрким мрљама, са остацима траве (Велс 1939: 321). Блиски сусрет омогућава тачан увид у материјале од којих је направљена (месинг, ебонит, слоновача и провидни, сјајни кварц), као и тактилно искуство („тврда при додиру"). Ова чврстина ипак је само привидна, јер нехотично покретање времеплова подсећа на сву несигурност и неизвесност подухвата у коме учествује – направа је тако „почела да се њише као грана на ветру", а посматрач/кривац се осетио као дете које дира у забрањене ствари које не разуме (Велс 1939: 322). Последње појављивање времеплова налик је на сновиђенску слику, и означава коначно ишчезнуће/пропаст времепловчевог подухвата.

За разлику од функционално сведеног описа времеплова у роману, појава временске машине у ранијој Велсовој причи „Аргонаути времена" представља опширнију и у многоме занимљивију разраду,[8] пре свега зато што се Велс у вези са времепловом далеко више поиграва књижевним поступком и прави паралеле са сродним мотивима из књижевне и културне традиције.[9]

У „Аргонаутима времена" временска машина се појављује у неколиким приликама; када је реч о физичком изгледу направе, материјали од којих је сачињена, па и саставни делови могу се релативно лако распознати али је њен укупни облик односно онтолошки статус далеко мање јасан. Прво појављивање у том је погледу у многоме парадигматично: један од главних јунака, др

[8] Материјални опис појаве готово је потпуно исти и у причи и у роману, али је сама направа у причи представљена на далеко динамичнији начин.

[9] Довољно је бацити поглед на имена ликова – Елајџа Улис, Небогипфел (српскохрватско-немачки: Небески врх), или пак временске направе –„Временски Арго".

Небогипфел, стоји у безвучном електричном сјају на „чудном" уздигнућу од „месинга и абоноса и слоноваче" и нестаје на очиглед разјарене гомиле (Wells 1888: 12).

И потоња јављања направе обухватају без изузетка опис материјала од којих је састављена, црту блештавила и неизоставне химеричности – справа је чврста, баца сенку, и носи два човека. „На њој је било белог метала који је на подневном сунцу бљештао попут пламтећег магнезијума, абоносових шипки које су се купале у светлости, и белих делова који су сијали као углачана слоновача. Па ипак је изгледала нестварно. Ствар није била четвороугаона као што би машина требало да буде, но некако сва наопака, била је заврнута и изгледало је као да ће се претурити, накривљена у два правца, будући да су са ње висили они чудни кристали звани триклиник; изгледала је као да је смрскана или изувијана; била је сугестивна али нестварна, као машина поремећеног сна" (Wells 1888: 13); она је „метална платформа чудног изгледа" коју чини „чиста слоновача и блистави никл и сјајна абоносовина" (*Исто*).

Без обзира на не до краја јасне делове и облик, Небогипфел објашњава свештенику како у вези са машином нема нема никакве обмане, да она није духовне природе већ је чисто механичка направа, ствар наглашено од овога запрљаног света. Машином се такође управља „чудно закривљеном полугом".

Времеплов је у Велсовој причи и експлицитно именован: „Временски Арго", по аналогији са лађом по којој су старогрчки аргонаути добили име, и плод је тридесетогодишњег научниковог настојања да се, проучавајући најдубље тајне материје, облика и живота, избави из времена коме по најдубљем осећају не припада и нађе себи сродне душе. Велс овде још подробније развија паралелу са (митолошким) превозним средством за путовање кроз простор: Временски Арго је, дословно, „*брод који плови кроз време*" (Wells 1888: 19). У последњем поглављу приче, насловљеном према Небогипфеловом времеплову, научник свом будућем сапутнику објашњава четвородимензионалну теорију времепростора, у којој је, је уз просторну дужину, висину и

ширину, укључено још и трајање. Као што су балон и роњилачко звоно омогућили да се као трећа димензија освоје небеске висине и морске дубине, тако се сада отвара и скривена прошлост и непозната будућност. Небогипфел свом саговорнику до танчина објашњава нову четвородимензионалну геометрију и свој изум, и уз помоћ дијаграма, али читаоцима садржај научниковог излагања остаје непознат, будући да је представљен само кроз елиптични наговештај.[10]

* * *

Велсова проза о путовању кроз време и штуро представљени изум који то омогућава изазвали су непосредне реакције пре свега књижевних савременика. Непосредно развијање тематике Велсовог времеплова среће се тако у „чистој" фикцији, на немачком културном простору, у роману Егона Фридела *Повратак времеплова* (*Die Rückkehr der Zeitmaschine*).[11] Аутор се у тексту надовезује

[10] Уколико је у ова два остварења реч о физици, механици (и историји), тј. о „објективним" својствима времепростора, Велс се у причи „Нови акцелератор" („The New Accelerator", 1888) проблему времена враћа на темељима неурологије, (био)хемије и психологије (перцепције). „Нови акцелератор" је једноставна прича о препарату који убрзава метаболизам и успорава перцепцију времена код онога ко га је унео у организам. Успорено време спољашњег света подразумева и убрзано време референтног система јунака; опис, међутим, није развијао имплицитне последице на субјективно/субјектово физиолошко време (уколико се и занемари проблем старења, наместо њега се нужно јавља проблем „трошења/хабања" – другим речима, уколико јунаково срце куца одређеним ритмом, оно ће у субјектовом референтном систему, сада убрзаном у поређењу с окружењем, куцати својим уобичајеним темпом; када се „врати" у нормално стање, тј. изједначи у брзини перцепције/протока времена, остаће чињеница да је из перспективе „објективног" окружења срце откуцало неколико хиљада пута за само секунд-два, што значајно смањује претпостављени радни век); нити се пак разрешава како психоактивна супстанца омогућава интеракцију „убрзаних" јунака и „успаваног" окружења у физичком свету.

[11] Роман је обликован превасходно као преписка немачког заљубљеника у традицију путовања кроз време, самог Фридела, са Велсом (заправо његовом секретарицом) и другим ликовима, и неретко се тумачи и као сатира/пародија на Велсове теме. Поред Фриделовог дела, написаног почетком XX века, а објављеног тек постхумно, након II светског рата, појавило се још неколико непосредних или посредних наставака Велсовог *Времеплова*, попут романа *Свемирска Машина* (*Space Machine*, 1978) Кристофера Приста, *Времеплов II* (*Time*

на наговештени облик направе за путовање кроз време, да би – увођењем додатних делова: управљача, бројчаника, седла и „радијума", и употребом глагола као што су „узјахати" и „опкорачити" – уобличио слику времеплова у облику бицикла, смештајући га, међутим, у подручје уобичајеног: времепловац Џејмс МакМортон користи направу за путовање кроз време као свакодневно превозно средство, које више не изазива чуђење. Уз то, времеплов се показује као непоуздан апарат, будући да понекад ради, а понекад и не, без неког видљивог разлога.

Када је пак реч о есејистици, вероватно најподробнији књижевни оглед „научно-техничке" садржине посвећен проблемима времеплова дао је 1899. године Алфред Жари у раду „Напомена у сврху практичне израде машине за путовање кроз време".[12] Текст је замишљен као непосредна разрада техничких и теоријских детаља неопходних за израду и функционисање направе из Велсовог романа (Dubbelboer 2004 : 474.), у преводу објављеног у Француској 1898–1899.[13] Жари се у овом огледу дотиче бројних теоријских аспеката проблема путовања кроз време и одговарајућег изума за практично извођење, домишљајући оно што је било само наговештено или подразумевано у делима његових претходника. Притом је текст, без обзира на то што је у крајњој линији реч о „патафизичком" размишљању др Фаустрола, написан с таквом систематичношћу и доследношћу, уз укључење математичких формула за утврђивање параметара кретања машине кроз време, да је привукао озбиљну пажњу оновремених научника укључених у дискусију о космичкој материји и енергији.[14]

---

machine II, 1981) Џорџа Пела и Јоа Мораима; 1995. године појавио се од Велсових наследника званично одобрени наставак *Временски бродови* Стивена Бакстера (Stephen Baxter: *The Time Ships*).

[12] „Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps", Mercure de France, texte signé par le Docteur Faustroll en février 1899 dans le *Mercure de France*, n° 110, 387–396.

[13] Превод Анрија Диран-Давреа (Henry Durand-Davray), *Mercure de France*, vol. 28, Decembre 1898, 583–647, и vol. 29, Janvier 1899, 90–150.

[14] Тако већ 7. јула 1899. енглески физичар Виљем Крукс писмом скреће пажњу колеги Оливеру Лоџу на Жаријев оглед (Nahin 1999: 375).

Сама Жаријева расправа подељена је на пет поглавља, у којима се разрађују питања природе физичке стварности, теорије времеплова, описа и рада временске машине и њеног утицаја на перцепцију времена.[15] На основу изнесених претпоставки, предвиђено је да машина за путовање кроз време изолује путника од трајања (од процеса трајања, старења или подмлађивања, од физичког повлачења које след покрета извршава на инертном телу), да га чини „провидним" за те физичке појаве, омогућавајући им да пролазе кроз времепловца не мењајући га, нити га померајући. Бити непомичан у времену значи без последица пролазити кроз сва тела, покрете или силе.

Како би обезбедила такву непомичност, временска машина требало би да задовољи три услова – морала би да буде апсолутно чврста (односно еластична), како би са лакоћом пролазила и кроз најгушћа тела као кроз готово потпуно разређени гас; морала би да има тежину – да би остала у истом месту у простору, такође би морала и да буде независна од дневног кретања Земље, како би сачувала сталну оријентацију у апсолутном простору; са друге стране, колико год био тежак, времеплов не сме пропасти уколико се тло измакне током путовања.[16] На крају, не сме бити намагнетисан како не би био под утицајем ротације равни поларизације светла.

Употребом материјала попут ебановине, слоноваче, кварца и никла, и сасвим малом количином гвожђа у намотајима погонског електромотора, обезбеђује се чврстина направе, као и њена тежина и отпорност према намагнетисању. Поред спецификације материјала, Жари у огледу даје и подробан (технички) опис делова и са-

[15] Жари најпре истиче да је суштина простора садржана у истовремености (међуодноса) тела док је време одређено следом догађаја. Самерљивост ова два аспекта или ове две појаве огледа се и у њиховим димензијама – као што простор има три димензије тако и време поседује прошлост, будућност и сопствену/праву садашњост.

[16] Узор за материјал за свој времеплов Жари налази у актуелној идеји о лумениферозном (светлосном) етеру, који представља идеални систем материјалних честица које делују једне на друге путем опруга без масе. По аналогији, Жари види елемент савршене чврстине у жиростату/жироскопу, уређају који задржава равнотежу по све три осе/димензије.

става времеплова, одређујући га у основи као нарочиту врсту жиростата.[17]

На крају огледа Жари даје неколико занимљивих увида у природу времена из перспективе времеплова, призивајући на тај начин, макар по формулацијама, касније теорије времепростора и специфичних временских путовања. Тако истиче да постоје две врсте прошлости: стварна прошлост, која се догодила пре наше садашњости, и прошлост коју је произвела машина вративши се у садашњост – тј. преокренута будућност. Времеплов не може да доспе у стварну прошлост а да притом није није отишао у будућност; враћајући се, он мора да прође кроз тачку симетричну нашој садашњости, потпуно средиште између будућности и прошлости, најбоље одређено као „привидна садашњост".

Путнику кроз време оно се у времеплову показује као крива, тачније као затворена закривљена површина налик на Аристотелов етер: без времеплова посматрач

[17] Будући да су наведени текст и опис слабо познати, не само код нас, Жаријев се времеплов овде приказује унеколико опширније. Сама направа причвршћена је на оквир од ебановине, налик на челични рам за бицикл. Делови од абоноса склопљени су лемљеним бакарним постољима. Три торуса (или замајца), у три равни под правим углом Еуклидовог простора, израђени су од ебановине обавијене бакром, постављени на шипке од чврсто ваљаних трака кварца (кварцне траке су направљене на исти начин као кварцне жице), и смештени у кварцне утичнице.

Кружни оквири или полукружне виљушке на жиростатима су од никла. Испод седишта и мало напред налазе се батерије за електрични мотор. Нема гвожђа у машини осим меког гвожђа на електромагнету.

Покрет се преноси на замајце путем трансмисионе кутије и ременова од кварцне жице, спојене са три зупчаника, од којих се сваки налази на истој равни као и одговарајући замајац, и повезаних са мотором и међусобно преко конусних и погонских вратила. Трострука кочница контролише истовремено сва три вратила.

Свако окретање предњег точка покреће полугу спојену са системом ременица, и четири котура од слоноваче, било одвојена или груписана, показују дане у јединицама, хиљадама, милионима и стотинама милиона. Засебан показатељ остаје у контакту са дневним кретањем Земље кроз доњи крај осе хоризонталног жиростата.

Брзина машине контролише се путем полуге од слоноваче, друга полуга служи за успоравање кретања. Повратак у садашњост врши се успоравањем машине, док је за путовање у прошлост потребна још већа брзина него за кретање у будућност, како би се постигла још савршенија непокретност трајања. Да би се зауставио у прецизној временској тачки, времеплов располаже и полугом за закључавање кочнице (Jarry 1976: 739–740).

види само један њен део, мањи од половине протегнутости времепростора, као што се и Земља наивном посматрачу показује као равна. Из математичких једначина рада времеплова Жари изводи и одређење трајања, сада философско-поетске природе – дефинише га као преображај редоследа у обрнути след, то јест: *трајање је настајање сећања* (Jarry 1976: 743).

* * *

Фиктивна средства, направе или поступци који омогућавају да књижевни јунаци или књижевни „научници" утичу на уобичајено протицање времена подразумевају образлагање одређеног разумевања стварности изведеног из претпоставки одговарајућих (псеудо)физичких учења. Код Велса је то била теорија четвородимензионалног простора без посебне разраде, код Жарија развијени опис заснован на тадашњим научним уверењима попут лумениферозног (светлосног) етера. Са друге стране, модерна тумачења физичке стварности, која по дефиницији полазе од темељно разрађених математичких и логичких премиса и теже строгој методолошкој провери претпоставки и њиховом експерименталном доказивању, приликом разматрања проблема временских машина практично долазе до истих резултата као и књижевне обраде – полазећи из супротног смера, посежу за специфичним и неочекиваним сликама, мотивима и „сижеима", који се пре могу очекивати у литерарној фикцији.

Кључна теорија за савремено схватање предуслова и изводљивости путовања кроз време јесте Ајнштајнова теорија релативности, која разматра време и простор као јединствену целину где брзина кретања и гравитациона сила имају непосредан утицај на промену њених својстава, односно на различито протицање времена у референтним системима који се крећу различитим брзинама или су изложени утицајима тела различитих маса (Einstein 2006: 7–94). Фикционалне изведенице из последица ове теорије развијане су кроз теме пре свега космичког путовања супербрзим свемирским бродовима, или пак приближавања свемирским телима огромне

масе и гравитационе силе (црна рупа), и довољно су познате, те их овде нећемо посебно разрађивати.

Поред оваквог – ширег – виђења потенцијалних феномена успоравања протицања времена, постоје, међутим, и друга усмерења, која унеколико мењају концепт времеплова као направе. У првим деценијама XX века, радови Карла Шварцшилда, Корнела Ланцоша, Курта Гедела и Виљема Јакоба ван Стокума на решавању једначина опште теорије релативности довели су до појављивања претпоставки за нове класе „временских машина", које су отвориле могућност да субјект у оквирима специфично дефинисаног референтног система добије озбиљну могућност да путује чак и у своју прошлост.[18]

Савремени текстови из области теоријске физике, тако, оперишу времеплoвом у неколиким облицима, темељито различитим од оних пореклом из ране научне фантастике. Другим речима, за разлику од у фикцији уобичајених, динамичних и сликовитих временских машина/путовања, у свемиру утемељеном на Геделовим претпоставкама путовање кроз време одвија се на тај начин што се крене из једне тачке у просторвремену и некако се поново доспе у њу (тј. крива линија која настаје на тај начин пресече саму себе). Оваква, у специфичном (релативистичком) времепростору настала „затворена временска крива" – (*Closed Timelike Curve – CTC*), заправо представља времеплов у теоријској физици.

Овде ћемо сасвим кратко описати основне особине различитих временских машина, замишљених пре свега као средства помоћу којих се (у физичком свету) производе затворене временске криве тамо где иначе не би постојале. Времеплов изведен из Ланцошевих и Ван Стокумових радова најпре добија облик ротирајућег ваљка бесконачне дужине састављеног од прашине, унутар кога може доћи до нарушавања каузалитета. Каснијим Типлеровим прорачунима (Tipler 1974) установљено је да постоји могућност да и код чврстог, металног, цилиндра – бесконачног, или, у каснијим размишљањима,

[18] Затворена временска крива, међутим, унеколико је разочаравајућа за љубитеље научне фантастике, будући да одбацује могућност коришћења времеплова за путовање у време пре укључења „машине".

ипак само изузетно великог – који се обрће око своје осе огромном брзином, настану претпоставке образовања затворених временских кривих и у спољашњем подручју у близини површине ваљка (Smeenk, Wüthrich 2009: 20).

Најплоднији пример времеплова у теоријској физици – „црвоточина" („wormhole"),[19] настао је управо захваљујући жељи научнофантастичних писаца да своју прозу уобличе у складу са истинским научним сазнањима, при чему је дошло до обостраног приближавања и двосмерног прожимања списатељског и научног посла. Тако је Карл Сеган 1985. године, пишући научнофантастични роман *Контакт*, желео да његова јунакиња упадне у омању црну рупу на Земљи и изађе кроз другу црну рупу негде у другом крају свемира. Како би проверио степен вероватноће своје замисли, замолио је теоријског физичара са Калифорнијског института технологије, Кипа Торна, да провери да ли се фабула негде огрешује о законе физике. Овај је пак одговорио да је Сегану заправо потребан не сингуларитет, већ црвоточина – просторновременски тунел – који спаја два места. Сам Торн се од тог тренутка заинтересовао за физику која произлази из таквог решења и показао је да се црвоточине могу користити и за путовање у прошлост (Gott 2002: 27–28; Morris, Thorne 1988) и да „као решења Ајнштајнових једначина такође представљају и изазовну конструкциону могућност за напредне цивилизације" (Morris, Thorne 1988: 407). Уз теоријске и техничке предуслове и потешкоће, може се замислити да се црвоточина извуче из „пенолике, вишеструко исповезиване просторновременске структуре" коју на микронивоу производи квантна гравитација, увећа и постави у свемиру тако

[19] Амерички теоријски физичар Џон Арчибалд Вилер сковао је термин црвоточина 1957. године; још 1921. године, међутим, немачки је математичар Херман Вајл предложио теорију црвоточина, у вези са анализама масе електромагнетног енергетског поља. Црвоточина (по отвору насталом деловањем црва/жишка, али такође и у ботаници име за биљку, која се још зове и пречица), представља врсту „тунела" који спаја две удаљене тачке у просторвремену. Састоји се од два отвора који повезују ходник изван нормалног свемира. С обзиром на то да је овај ходник краћи од нормалног растојања две тачке у нашем, „обичном" времепростору, путовање је такође краће, у неким случајевима скоро тренутно.

да по величини, облику и положају одговара нарочитом пројекту међузвезданог путовања. Црвоточина, међутим, није само средство за просторно померање: ако би спољна раздаљина између њених отвора била довољно велика а њена унутрашња дужина довољно мала, посматрачу из спољашњег инерцијалног референтног система који се креће великом брзином од првог ка другом отвору црвоточине изгледало би као да путник из ње излази пре него што у њу уђе.

Тако се чини да, ако би напредна цивилизација могла да начини вишеструке црвоточине са подесивим релативним брзинама, тада би могла да их користи и за повратно путовање кроз време и за нарушавање узрочно-последичног начела.[20] У каснијим радовима дате су и неке „практичне", то јест, фикционалне смернице о томе како би наведена „напредна цивилизација" могла да, пре свега, произведе двосмерно проходну црвоточину (Morris, Thorne, Yurtseven 1988) потом да је одржи и, на крају, да је претвори у временску машину. Сасвим упрошћено, један од отвора црвоточине морао би да остане непокретан, док би се други отвор „повукао" гравитационом или електричном силом, убрзавајући до близу брзине светлости и потом истом брзином вратио назад у почетни положај. Оваквим кретањем, посматрано споља, лева, покретна страна црвоточине, „старила" би мање од десне, и преласком из ње у непокретни део могло би се путовати уназад кроз време, тј. проћи затвореном временском кривом и тако, можда, нарушити каузалност.[21]

[20] Не нашавши априорни разлог који би искључивао вишеструке црвоточине ако је могуће конструисање једне црвоточине, Морис и Торн су на почетку били уверени да су за повратак у прошлост потребне најмање две црвоточине, но ревидирали су став и дошли до закључка да је у ту сврху довољна и једна, двосмерно проходна.

[21] Да ли је могуће створити и одржати црвоточину зависи од разумевања фундаменталних проблема „свемирске цензуре", квантне гравитације и квантне теорије поља. Сви ови проблеми, осим у теоријским радовима, тематизовани су и у остварењима из научно-фантастичне књижевности, попут романа Бенфорда Грегорија *Једрење блиставом вечношћу* (Поларис 1997):

„'Свима вам је јасно', рече Ника преко пространог трпезаријског стола, 'да се не можемо заиста вратити тамо где смо били?'

Ангелина запањено зажмирка. 'Не?'

Потенцијал црвоточине у књижевном обликовању препознат је и искоришћен у научној фантастици. Са друге стране, можда и најбизарнији случај уобличавања временске машине и њених непосредних последица остао је, међутим, карактеристичан за теоријску физику – тзв. „билијар у свемиру са временском машином", који спаја елементе различитих виђења теоријских времеплова. Укратко речено, црвоточина се користи као временска машина која дозвољава да се билијарска кугла врати назад кроз време и сударе сама са млађом верзијом себе,[22] остварујући на тај начин варијацију „парадокса деде" у коме се јунак враћа у прошлост и убија свог претка или самог себе, тако се практично поништавајући. Постоје најразличитије тематизације оваквог „временског путовања", у зависности од полазних претпоставки, наглашавања и доказивања појединих елемената „експе-

---

Ники се изгледа чинило да је то очито. 'Глава црва не може да угризе сопствени реп.'

'Ах?' Најџел није схватио.

'Ако се један крај наше црвље рупе сувише приближи другом, наступиће квантно-механичке последице. Честице ће се спржити у квантној пени, која ће деловати као притисак. То држи крајеве раздвојене, како се петља не би затворила.'

Бенџамин је био збуњен. 'Честице? Зашто?'

- - - -

риментaлног" система (путање кугли, врсте материје, енергетски услови итд.).

* * *

Мотив времеплова, током свог сада већ вишевековног постојања, прошао је у машти писаца и научника кроз разне облике – од тек назначене механичке направе (налик на летећу платформу или бицикл) преко подробно специфицираног жироскопског апарата са јасно описаним материјалом, начином склапања, погона и рада, до на рубовима теорије релативитета осмишљеног бесконачно великог ваљка од прашине или метала, односно црвоточине у којој физичари и космолози путују кроз просторвреме или играју билијар. Тежња писаца за што је могуће више научно и технички заснованијим времепловом притом је добила паралелу у настојању научника да своје теорије и прорачуне учине што је могуће сликовитијим. Потпуно прожимање две области догодило се управо код конкретизације времеплова у црвоточини, прозној и научној.

Оно што је, међутим, било на почетку карактеристично за временску машину у (научнофантастичној) књижевности, остало је присутно и до дана данашњег, преневши се у научну литературу – дубока фасцинација направом која пружа могућност путовања кроз време, али и темељна несигурност поводом саме њене природе, онтолошког статуса и начина и последица рада; на крају и нејасност њених обриса, који непрестано наводе на упитаност да ли је заиста реч о нечему што се може остварити и функционисати, или пак неповратно спада у домен књижевних и научних опсена?

ЛИТЕРАТУРА

Бенфорд, Грегори (1997). *Jedrenje blistavom večnošću*. Beograd: Polaris. http://www.univeros.com/usenet/cache/alt.binaries.ebooks/10.000.SciFi.and.Fantasy.Ebooks/Gregory%20Benford/Gregory%20Benford%20-%20Galactic%20

Centre%20-%2006.%20Sailing%20the%20bright%20eternity.pdf

Велс, Х. Џ. (1939). *Необиче приче*. „Времеплов". Београд: Геца Кон.

Gott, Richard J. (2002). *Time Travel in Einstein's Universe: The Physical Possibilities of Travel*. Houghton: Mifflin Harcourt.

Dubbelboer, Marieke (2004). „Un univers mécanique: la machine chez Alfred Jarry". *French studies*, Vol. LVIII, No. 4, 2004. 471–483.

Einstein, Albert (2006). *Relativity: the special and the general theory*. Penguin Books.

Friedell, Egon (постхумно 1946; 1974). *Die Rückkehr der Zeitmaschine* (*Die Reise mit der Zeitmaschine*). Diogenes.

Jarry, Alfred (1976–1983). *Oeuvres complètes*, T1. „Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine a explorer le temps". Paris: Pleiade. 735–743.

Јовић, Бојан (2008). „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа". У: *Теорија – естетика – поетика*. Годишњак XXIII, Серија С, Теоријска истраживања, књ. 13. Београд: Институт за књижевност и уметност. 155–168.

Lanczos, Kornel (1924, republished in 1997). „On a Stationary Cosmology in the Sense of Einsteins Theory of Gravitation". *General Relativity and Gravitation* (Springland Netherlands) 29 (3). 363–399. doi:10.1023/A:1010277120072.

Morris, M., and Thorne, K. S. (1988). „Wormholes in spacetime and their use for interstellar travel: A tool for teaching general relativity". Am. J. Phys., 56, 5, 395.

Morris, Michael S. and Thorne, Kip S. and Yurtsever, Ulvi (1988). „Wormholes, time machines, and the weak energy condition". *Physical Review Letters*, 61 (13). 1446–1449. http://resolver.caltech.edu/CaltechAUTHORS:MORprl88

Nahin, Paul J. (1999). *Time machines: time travel in physics, metaphysics, and science fiction*. Springer.

Novikov, Igor D. (1995). „Black Holes, Wormholes, and Time Machines". In: *Birth of the Universe and Fundamental Physics Lecture Notes in Physics*, 1995, Volume 455/1995. 373–378. DOI: 10.1007/3–540–60024–8_131

Smeenk, Chris and Wüthrich, Christian (2011). „Time Travel and Time Machines". In: C. Callender (ed.). *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*. Oxford University Press. 20.

Stockum, Willem Jacob van (1936). „The Gravitational Field of a Distribution of Particles Rotating about an Axis of Symmetry". *Proceedings of the Royal Society of Edinburgh*.

Tipler, Frank (1974). „Rotating Cylinders and the Possibility of Global Causality Violation". Physical Review D 9 (8). 2203–2206. Bibcode 1974PhRvD...9.2203T. doi:10.1103/PhysRevD.9.2203

Visser, Matt (1992). „From wormhole to time machine: Comments on Hawking's Chronology Protection Conjecture". *Physical Review* 1992 D Volume 47, Issue 2. 43. DOI: 10.1103/PhysRevD.47.554, arXiv: hep-th/9202090

Wells, H. G. (1888). „The Chronic Argonauts". London: Royal College of Science.

Bojan Jović

„THE TEMPORAL ARGO" – SOME OBSERVATIONS ON THE INTRODUCTION OF THE TIME MACHINE AS A MOTIF AND THEME IN SCIENCE FICTION AND (FANTASTIC) SCIENCE

Summary

Concerning the motif complex of the time machine, in this paper we deal with those elements of „the scientific" in fiction and of „the fictional" in science that pertain to the appearance and functioning of the time machine, that is to say, we deal with the area where scientific-technical urges in writers fruitfully intersect with literary inclinations in scientists. We briefly describe the characteristics of the time machine motif as a device in texts that belong to literature, „literary-scientific", that is, scientific essay writing, and the unique consequences they have on the broadening of thematic and narrative possibilities directly linked to the time machine. We particularly emphasise the explanations pertaining to the theoretical assumptions relevant to the time machine in literary texts and the „practical" possibilities/consequences of the functioning of the time machine in scientific writings.

Jelena R. NOVAKOVIĆ
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
novakovicj@sbb.rs

TEMATIZACIJA VREMENA U NADREALIZMU[1]

Apstrakt: U radu se ispituje tematizacija vremena u nadrealističkim tekstovima i likovnim delima, kroz koju se ocrtava težnja ka osporavanju racionalne vizije sveta i afirmaciji jedne nove vizije u kojoj se stvarno pojavljuje kao obistinjenje imaginarnog.

Ključne reči: vreme, matematičko vreme, prostor, nadrealizam, nadrealističko slikarstvo, roman, poetski roman, antiroman

Vreme kao egzistencijalno pitanje

„Čitav jedan dan! Ne izgleda li vam katkad da mu nikada nećete sagledati kraja?" osamnaesto je pitanje u anketi „Čeljust dijalektike" koju su beogradski nadrealisti pokrenuli u almanahu *Nemoguće* (1930), a koja ima programsko obeležje i po pitanjima koja postavlja i po odgovorima koji se na njih daju. To, osamnaesto pitanje, formulisao je Dušan Matić koji će ga, zajedno sa svojim odgovorom, uneti u zbirku *Bagdala* (Matić 1964: 97), da bi u tekstu „Hotelska soba", koji će ući u sastav knjige *Laža i paralaža noći*, precizirao da je tu reč o samoj egzistenciji. U pitanju je „jedina naša stvarnost koju ne možeš *odložiti*, koju ne smeš izbeći, zaobići, *taj dan koji traje*, koji ne možeš rešiti, jer je i samo rešavanje samo njegovo ponovno postavljanje, a njegovo postavljanje, možda i rešavanje", to jest naš život u svetu u koji smo „došli" i za čiji se red „sve više uveravamo da nije apsolutan", u svetu iz koga ćemo „jednom nestati" (Matić 1980: 133). Tim povo-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору" (бр. 178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

dom Matić podseća da je francuskog pesnika Šarla Bodlera „užasavao časovnik koji kuca" jer je to „memento prolaznosti, živi podsetnik smrtnosti, prst koji te kucka po ramenu", napominjući da to i njega užasava, ali da ga „još više užasava trenutak kad časovnik prestane, kad bude prestao da kuca" (Isto); odnosno da ga užasava sama prolaznost, a još više neprolaznost jer upravo prolaznost daje smisao životu. A život, kako ga shvataju nadrealisti, „nije čak ni skup radnji koje najposle možemo pripisati jednoj osobi", nego „način na koji izgleda da je primila neprimljivi položaj čoveka", kako kaže predvodnik francuskog nadrealističkog pokreta, Andre Breton, u tekstu „Jasno" („Clairement"), objavljenom 1922. u časopisu *Littérature*, čiji deo Marko Ristić prevodi i objavljuje 1923. u prvom broju nove serije časopisa *Putevi* (Ristić 1985: 30).

Egzistencijalna pitanja, problemi koji se tiču čoveka, njegove sudbine, njegove sreće i njegove budućnosti, postavljeni su terminima vremena koje, kao i prostor, kako Breton konstatuje u knjizi *Spojeni sudovi*, nije običan oblik pojava, nego bitan uslov stvarnog života i uključeni su u kontekst osobenog strukturiranja vremena karakterističnog za nadrealizam. Osporavajući racionalnu predstavu o svetu, nadrealizam osporava i racionalnu predstavu o vremenu kao kontinuiranom nizu koji se može izmeriti časovnikom i koji se za pojedinca završava njegovim odlaskom iz ovoga sveta. „Ja tražim zlato vremena", kaže Breton na početku „Uvoda u raspravu o nedovoljnosti stvarnosti" (Breton 1970: 7). Na tu rečenicu, koja je ugravirana i na Bretonovoj nadgrobnoj ploči i koja nosi u sebi alhemičarske konotacije, nadovezuje se zapažanje iz *Drugog nadrealističkog manifesta* da treba „izaći na kraj *sa vremenom*, starom jezivom lakrdijom, vozom koji neprestano iskače iz šina, bezumnim otkucavanjem bila, nerazmrsivom gomilom uginulih zveri i onih koje crkavaju" (Breton 1979: 88), zapažanje kojim se vreme povezuje sa brzinom i predstavlja slikom voza koju koristi i Ajnštajn u svojoj *Teoriji relativiteta*, osporavajući mogućnost postojanja apsolutnog vremena i apsolutnog prostora. U želji da razbije racionalni oklop koji nas zatvara u kategorije matematičkog vremena i osuđuje da prelazimo iz prošlosti u sadašnjost, iz sadašnjosti u budućnost, bez mogućnosti da se i za trenutak zaustavimo ili

da barem usporimo neumitni tok, Breton unosi poremećaje u uobičajeno poimanje vremena u kome je čovek determinisan kontinuitetom, narušava hronološki niz, izvrće odnos između prošlosti i budućnosti. „Biće jednom", naslov je jednog Bretonovog teksta iz 1932. godine, u kome se izokreće uobičajeni početak bajki i dečjih priča („Bio jednom..."). „Ali, gde su sutrašnji snegovi?", pita se on dalje, parafrazirajući refren čuvene Vijonove pesme, da bi konstatovao da mašta nema čega da se stidi pred realnošću i da je imaginarno „ono što teži da postane stvarno" (Breton 1966: 100). U skladu sa tim, on u poetskom romanu *Tajna XVII* zaključuje da je „nužno i neodložno otkloniti ono što može biti ograničavajuće i bolno u pojmu *vremena*" (Breton 1975: 40).

Želja za oslobađanjem od vlasti vremena izražena je i u anketi „Čeljust dijalektike" u kojoj su vremenu posvećena još dva pitanja. Uz jedanaesto pitanje, koje glasi : „Koliko je SATI na vašem časovniku?" (*Nemoguće*: 13), stoji kao moto odlomak iz IX glave pomenute Ajnštajnove *Teorije relativiteta*, u kome se kaže da događaji koji su istovremeni u odnosu na prugu to više nisu u odnosu na voz, i obrnuto, jer svaki sistem referencija ima svoje vreme, a obeležavanje vremena ima smisla samo ako se označi i sistem poređenja za njegovo merenje. Na to pitanje Matić odgovara da je više puta pokušao da se služi časovnikom, ali da mu to nije uspelo i da ga više nije navijao kada bi stao. Tu, naravno, treba uzeti u obzir i faktor brzine.

Dvadeseto pitanje: „Juče, danas, sutra... Šta stvarno znači za vas PODELA VREMENA? I šta bi značili događaji izvan ove podele?" (Isto: 25), postavlja se u kontekstu dela *De docta ignorantia* nemačkog filozofa iz XV veka Nikole Kuzanskog, pobornika shvatanja o slaganju suprotnosti i jednog od najranijih osporavatelja geocentrične koncepcije svemira. U odlomku iz tog dela, koji je stavljen kao moto, Kuzanski dovodi u pitanje matematičko vreme napominjući da postoji samo jedna jedina sadašnjost koja sadrži u sebi i prošlost koja je bila sadašnjost i budućnost koja će biti sadašnjost i da je, prema tome, ta sadašnjost samo jedinstvo. U tom duhu su i odgovori na postavljeno pitanje. „Podela vremena na prošlost, sadašnjost i budućnost, nema za mene nikakvu apsolutnu vrednost i čini mi se, katkad, da samo

iskustvo (mnogi snovi na primer) dovodi generalnu vrednost te podele u veliku sumnju", kaže Vane Bor koji o međusobnim odnosima vremena i prostora, kao i o njihovim odnosima sa svešću i podsvešću, govori i u „Uvodu u metafiziku duha". „Podela vremena nema za mene nikakvu važnost", kaže Aleksandar Vučo kome se pridružuju i drugi beogradski nadrealisti. Marko Ristić „kategorički" tvrdi „da je pojam vremena jedan prividan, relativan pojam" i „da se prošlost i budućnost protivstavljaju samo u ovom 'našem', skroz proizvoljnom koordinatnom sistemu" iz koga je, po njegovom uverenju, moguće izaći. Čudo, Ljubav, San, Poezija i razne natprirodne slučajnosti koje negiraju princip identiteta i kauzaliteta ukazuju na mogućnost postojanja jednog drugog koordinatnog sistema koji je imanentan ovom prostornom i vremenskom. Dušan Matić izjavljuje da nikada nije razumevao vreme i da više razlikuje događaje po „njihovoj gustini i jačini", nego po njihovom hronološkom ili nekom drugom redu. „Znam samo da se menjaju i da se menjam, to jest da postoje i da postojim, ali šta to ima veze sa danas, danas i danas. Ja sam što nisam bio i nisam već što ću biti, i nisam bio ono što sam, i neću biti ono što nisam, kao što nisam što neću biti, i neću biti ono što ću biti", kaže on, a sa njim se slaže i Đorđe Jovanović (Isto: 25–26).

„Budilnik" ili rastakanje matematičkog vremena

Osporavanje vremena, kao i osporavanje racionalne predstave o svetu uopšte, dobija subverzivno obeležje koje dolazi do izražaja u rubrici „Budilnik" u almanahu *Nemoguće*. Na smisao te rubrike ukazuje Marko Ristić u svome odgovoru na anketu o humoru, objavljenom u drugom broju časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, predstavljajući tu anketu kao prvi pokušaj da se „odnos humora i poezije i eksperimentalno postavi" (NDIO 1932/2: 18). Kao podsticaj za naslov rubrike mogla je da posluži i Aragonova *Rasprava o stilu* u kojoj se pominje Žak Vaše, uzor dadaističkog i nadrealističkog buntovništva, koji je 1918. godine naveo budilnik kao primer humora i koji je i sam godinama razmišljao pod „tim zvučnim komadom nameštaja" (Aragon 1928: 135).

Naslov rubrike dopunjavaju citati na francuskom jeziku, koji su stavljeni kao moto uvodnika. To je odrednica, navodno uzeta iz *Malog Larusa*, koja glasi: „RÉVEILLE-MATIN n. m. invar. Horloge dont le carillon sert à réveiller à l'heure sur laquelle on a mis une aiguille spéciale en se couchant. (Petit Larousse)".[2] I reči Žaka Vašea: „Et puis vous me demandez une définition de l'umour – comme cela! – 'IL EST DANS L'ESSENCE DES SYMBOLES D'ÊTRE SYMBOLIQUES' m'a toujours semblé digne d'être cela comme étant capable de contenir une foule de choses vivantes. EXEMPLE: vous savez l'horrible vie du réveillematin – c'est un monstre qui m'a toujours épouvanté à cause que le nombre de choses que ses yeux projettent, et la manière dont cet honnête me fixe lorsque je pénètre une chambre – pourquoi donc a-t-il tant d'umour, pourquoi donc?".[3] Rubrika se i završava istom odrednicom, ali rastočenom zamenom reči i delova reči i inverzijom slogova: „MATEILLE – RÊVIN n.m. var. Carillon dont l'horloge réveille à servir à l'aiguille sur laquelle on a couché une heure spéciale en se mettant. (Latit Perousse)."[4] Nadrealistički postupak negacije, u kome se upotrebnom predmetu kao što je budilnik, koji služi za merenje vremena i buđenje, a ujedno se pojavljuje i kao simbol samog vremenskog toka, oduzimaju njegova uobičajena svojstva kroz igru rečima koja ga uključuje u kontekst nadrealističkog shvatanja „crnog" humora. Na to shvatanje, koje je u znaku Žaka Vašea, upućuje odgovor Koče Popovića na anketu o humoru: „Anorganske stvari mogu postati humorne ako im se prida neadekvatni život organskog sveta. I *vice-versa*. Pokloniti život budilniku ili sebi život budilnika. [...] Momak koji

[2] „BUDILNIK, im. mušk. roda. Časovnik čije zvonce služi za buđenje u času na koji je postavljena posebna kazaljka prilikom odlaska na spavanje (Mali Larus)" (*Nemoguće*: 75).

[3] „A zatim tražite od mene definiciju humora - tek tako! 'U SUŠTINI JE SIMBOLA DA BUDU SIMBOLIČNI' dugo mi se činilo dostojnim da to bude pošto je kadro da obuhvati gomilu živih stvari. PRIMER: poznat vam je užasni život budilnika - to je čudovište koje me je uvek zastrašivalo zbog mnoštva stvari koje njegove oči izražavaju, i načina na koji me taj poštenjačina fiksira, kada uđem u sobu - zašto u njemu ima toliko humora, zašto?" (Isto).

[4] „DILBUNIK, im. mušk. roda. Zvonce, čiji časovnik budi za služenje kazaljki na koju je otišao na spavanje poseban sat prilikom postavljanja" (Isto: 78).

svakoga dana budi druge, ma i u isto vreme, nije humoran. Sem ako se istovremeno izjednači sa budilnikom, ako postane (već evoluirani) budilnik, to jest sem i tek ako istovremeno i jeste i nije budilnik, ako postaje humoran kad prestaje da bude budilnik, a i običan momak koji budi svakog dana u isto vreme." Za razliku od običnog sata koji se „poklapa sa spavanjem" i nadahnjuje se životom tek „ako suviše liči na ravnomernost života, a ne na život", sata koji „može da stane kad umre baba", budilnik je „humoran i kad prestaje da budi" jer, ako i „prestane da zvoni zbog babine smrti, u pitanju je jedan precizniji razgovor između njih dvoje, tako da se ni baba ne može probuditi zato što je budilnik prestao da zvoni" (NDIO 1931/1: 19).

Poigravanje rečima u isto je vreme poigravanje mišlju, osporavanje vladajuće predstave o prostoru i vremenu, zatvorene u veštački sistem antinomija koji zaklanja pravo lice stvarnosti. „Misao se stvara u ustima" i „postoji samo izražena pomoću reči", kaže Tristan Cara (Tzara 1979: 522). „Nema misli izvan reči", kaže Aragon (Aragon 1924: 102). Remboova „alhemija reči", na koju se Breton poziva u *Manifestu nadrealizma*, a Ristić u belešci u okviru svoga odgovora na pitanje o čudu u anketi „Čeljust dijalektike", postaje neka vrsta „duševne alhemije" koja zadire „u nemoguće", kako najavljuje i sam naslov almanaha u kome je „Budilnik" objavljen, i pretvara ga u „moguće".

Ovaj postupak rastakanja, kroz koji se ispoljava težnja ka osporavanju samoga pojma sata i matematičkog vremena neprimerenog istinskom trajanju, a time i čitavog ustrojstva modernog sveta koje se na takvom shvatanju vremena zasniva, dolazi do izražaja i u nadrealističkom likovnom izrazu[5] koji je za nadrealiste tesno povezan sa svim vidovima verbalnog izražavanja. Tu je vreme tematizovano u obliku časovnika koji predstavljaju njegove čulne manifestacije, kao što pokazuju i ilustracije u trećem broju časopisa *Nadrealizam*

[5] Ovde valja napomenuti da, za razliku od francuskih nadrealista među kojima je bio veliki broj značajnih slikara i vajara koji su odlično poznavali tehniku likovnog izraza, među pripadnicima beogradske grupe jedini pravi slikar bio je Radojica Živanović-Noje. Srpski nadrealisti likovnim stvaralaštvom uglavnom se bave amaterski da bi svojim crtežima, kolažima, asamblažima ili fotogramima ilustrovali svoje publikacije, naročito almanah *Nemoguće* i časopis *Nadrealizam danas i ovde*.

danas i ovde: Matićev likovni rad „Ja sam niže no pesak ove noći", gde se predmet nalik na čiviluk poistovećuje sa peščanim satom, kako upućuje i sam naslov ili Dalijev „Mazohistički skup" (1931), u čijoj se sredini nalazi lako deformisani časovnik koji pokazuje 5 minuta do 7, u donjem levom uglu neka vrsta starinske komode ili kovčega čija je šarka u obliku istog takvog časovnika, ali umanjenog i razmekšanog, a u gornjem delu dugi, pomalo iskrivljeni ključ. Sličan časovnik pojavljuje se i na čuvenoj Dalijevoj slici „Istrajnost pamćenja" (1931), reprodukovanoj u istom broju pomenutog časopisa, ali tu je već sasvim deformisan, tako da liči na rastopljeni sir, dok se isti, iskrivljeni ključ pojavljuje i na slici „Meki satovi" (1933) čiji i sam naslov sadrži motiv omekšavanja, nagoveštavajući rastakanje upotrebnih predmeta i njihovo pretvaranje u fluidnu, neizdiferenciranu materiju. Krute strukture racionalnog sveta, podređenog matematičkom vremenu, ustupaju mesto mekim strukturama iracionalnog sveta, u kome se sadašnjost i prošlost prožimaju, u skladu sa željama koje se ispoljavaju u ludilu i snovima. „Meki časovnici nisu ništa drugo do paranoičko-kritički kamamber, nežan, nastran i usamljen u vremenu i prostoru", Dalijeva je definicija sata koju su Elijar i Breton uneli u *Skraćeni rečnik nadrealizma* (1938) (Éluard 1968: 757).

Okamenjeno ili zaustavljeno vreme

Na nadrealističkim slikama vreme je katkad izraženo temama okamenjivanja, „mineralizacijom oblika" koja, kako kaže Salvador Dali, predstavlja „prehrambeni i nutritivni ekvivalent vremena-prostora" (nav. Clébert 1996: 223). Okamenjivanje nagoveštava smrt, kao što pokazuje Dalijeva slika „Prerano okoštavanje železničke stanice" (1930), sa časovnikom koji ima deformisani brojčanik, a koji će se pojaviti i na slici „Trougaoni čas" (1933), ovoga puta smešten na steni koja podseća i na most, kraj biste starca, kao znaka čovekove podređenosti razornom, okamenjujućem vremenu ili slika „Vreme ispucalog lica" (1934), gde se tema okamenjivanja pojavljuje u obliku ženske biste (vid. Vovelle 1994: 40–47). Na fosilni vid koji stvarima i likovima daje

mehanika vremena ukazuje i niz drugih nadrealističkih slika: Delvoov „Muzej Špicner" (1943), gde kraj nagog para stoji skelet, nagoveštavajući spoj Erosa i Tanatosa kao prostorni vid ciklusa života i smrti, Magritove slike „Preteće vreme" (1929), gde se isto tako pojavljuje ženska bista, i „Kvariteljka igre", objavljena na koricama *Međunarodnog biltena nadrealizma* (1935), na kojoj je prikazana bista nage žene sa lobanjom umesto glave, najavljujući, kao i Bodlerova pesma „Strvina", njenu budućnost koju predstavlja smrt.

Okamenjeno vreme je zaustavljeno vreme koje predstavlja i „poziv na čekanje", kako konstatuje Breton povodom slika Đorđa de Kirika (Breton 1965: 13) na kojima su često prikazani časovnici čije su kazaljke zaustavljene kao u nekom iščekivanju večnosti. Zamišljajući svoje idealno boravište kao neku vrstu zamka (vid. Novaković 1991: 44–87) u kome se naslućuju utvare prošlosti i koji kao da potvrđuje Bašlarovu konstataciju da „prostor u hiljadama svojih alveola čuva komprimirano vreme" (Bašlar 1969: 35), Breton želi da u svakoj sobi „veliki časovnik od crnog stakla bude podešen tako da savršeno *dobro* zvoni u ponoć" (Breton 1966: 102). Vreme na časovniku koji je stao označava trenutke kada se pojavljuju utvare i priviđenja, kada iracionalne snage potiskuju snage razuma i kada san i snoviđenja donose neočekivana otkrića. Ti trenuci za nadrealiste uglavnom pripadaju noći, ali se mogu pojaviti i danju, kada su, pod vrelinom sunca, ulice prazne, a ljudi prepušteni poslepodnevnom snu. Na to ukazuje slika Đorđa de Kirika „Melanholija i misterija ulice" (1914), na kojoj je vreme nagovešteno dugim senkama nalik na kazaljku sunčanog časovnika i na kojoj devojčica sa obručem, cikličnom slikom večnog povratka i neprekinutog kretanja, otelotvoruje bezazlenost i snove detinjstva. Nadrealistička pustolovina ne odvija se samo u noćnom predelu pariskih ulica, nego i u nekom mediteranskom gradu obasjanom suncem. „Ništa ne priziva tako daleka sećanja na prošlost kao trenuci koji prethode poslepodnevnom snu ili dolaze neposredno posle njega", kaže junak romana *Hebdomeros* (Chirico 1964. Nav. Clébert 1996: 196) koji predstavlja književnu transpoziciju slikarske poetike Đorđa de Kirika. „Spavaš, spavaš, gusta lepoto leta/o ti zaslepljujući nedogledu/sjaj do sjaja, sjaj u

sjaju", čitamo u Matićevoj pesmi „More". Matić nije samo pesnik koji želi da otvori „vrata noći", nego i ljubitelj zvezdanog neba, sunčanog mora i avgustovskog leta, obasjanog mediteranskim suncem koje je fasciniralo i nosioca francuskog simbolističkog nasleđa, Pola Valerija, kome su se i nadrealisti divili.

Vreme apsolutnog pamćenja

Osporavajući svet određen matematičkom vremenu i zakonima logike kojoj je prava stvarnost nedostupna, nadrealisti žele da dođu do jedne totalne vizije u kojoj se sjedinjuju svi delovi ljudskog bića, a prostor i vreme dobijaju oniričke dimenzije. „Jednoga dana biće potrebno da se doteraju moji meki satovi kako bi označili vreme apsolutnog pamćenja koje je istinsko i apsolutno vreme", kaže Salvador Dali (nav. Clébert 1996: 571). Ova težnja ka ukidanju matematičkog vremena, koja nije svojstvena samo nadrealizmu, može biti izražena i slikom časovnika bez kazaljki, kao u Bergmanovom filmu „Divlje jagode", u kome događaji predstavljaju vizuelizaciju snova i sanjarenja, a koji počinje, kako je ukazao sam reditelj, prikazom njegovog sopstvenog sna. „Vreme apsolutnog pamćenja" o kome govori Dali ujedno je i pobeda nad prolaznošću. Ono upućuje na „apsolutnu stvarnost" ili „nadstvarnost" u kojoj se, kako čitamo u prvom nadrealističkom manifestu, ukida suprotnost između sna i jave (Breton 1962: 27), ili na onu „tačku u čovekovom duhu sa koje život i smrt, stvarno i imaginarno, prošlost i budućnost, saopštivo i nesaopštivo, uzvišeno i nisko, prestaju da se opažaju kao međusobno protivrečni" (Breton 1979: 87), a o kojoj je reč u *Drugom nadrealističkom manifestu*, „najuzvišeniju tačku" koju Breton pominje i u poetskom romanu *Luda ljubav*, podvlačeći da nikada nije bilo reči o tome da se u njoj nastani, odnosno da je dosegne u stvarnom životu, jer bi u tom slučaju ona „prestala da bude najuzvišenija", a on bi „prestao da bude čovek" (Breton 1937: 171).

Nije dakle reč o izlasku izvan stvarnosti, nego o pokušaju da se prevaziđe sužena predstava koja stvarnost svodi na racionalno saznatljive činjenice, podređene matematičkom

vremenu, da se pojam stvarnosti proširi i na tamne zone iracionalnog u kojima se vremenske podele ukidaju. Zato „najuzvišenija tačka" za kojom traga Breton i nije neko konkretno mesto u prostoru i vremenu, nego izvesna „tačka u duhu"; „nadstvarnost" je, kako ukazuje Marko Ristić u odgovoru na pitanje o čulima u anketi „Čeljust dijalektike", „nadčulna oblast", pa ono što omogućava da se do nje dođe „nije svodljivo na kategoriju čula", iako je ta oblast „ne manje stvarna od stvarnosti". Ona je neka vrsta „duševne alhemije" koja nalazi svoju konkretizaciju u stvaralačkoj aktivnosti čiji su proizvodi i slike Renea Magrita koje predstavljaju neku vrstu vizuelnih oksimorona: „Carstvo svetlosti" (1954), na kojoj dan i noć nisu predstavljeni u svom smenjivanju, nego kao jednovremena i jedinstvena pojava, ili „Savršena misao" (1943), koja objedinjuje različita godišnja doba kroz prikaz drveta čije je lišće mestimice zeleno, mestimice žućkasto, a mestimice ogolelo. „Pre" i „posle" ujedinjuju se u jednom trenutku, koji se izjednačava sa Bretonovim „zlatom vremena", u jedinstvenoj predstavi koja deluje u dijalektici Tanatosa i Erosa, nagoveštavajući smrt, kao na pomenutoj Magritovoj slici „Kvariteljka igre", ali i ljubavni čin, kao na Delvoovoj slici „Ogledalo" (1936) na kojoj odevena žena u svome odrazu postaje naga, osporavajući racionalnu predstavu o stvarnosti i anticipirajući susret koji će biti ostvarenje želje.

Vreme realnosti ustupa mesto vremenu sna, u kome se gube hronološke i uzročno-posledične veze i ukida antinomija između želje i stvarnosti, a čudo postaje moguće. „U granicama u kojima se odigrava [...], po svemu sudeći san je neprekidan i nosi trag organizacije. Jedino pamćenje prisvaja pravo da od njega pravi isečke, da ne vodi računa o prelazima i da nam prikazuje pre niz snova nego *san*. [...] Moj san ove poslednje noći možda nastavlja san iz prethodne noći i možda će naredne noći biti nastavljen sa nepogrešivošću dostojnom hvale", čitamo u Bretonovom *Manifestu nadrealizma* (Breton 1962: 24–25). Sličnu misao izražavaju i beogradski nadrealisti odgovarajući na četrnaesto pitanje u anketi „Čeljust dijalektike", koje se odnosi na uticaj sna na stvarni život i njegovo moguće pretvaranje u sredstvo „protiv sudbine". Izjavljujući da mnogo više pripada snu nego budnom stanju, Aleksandar Vučo suprotstavlja diskon-

tinuiranoj i promenljivoj javi „nepomućenu tišinu" snova u kojima se ispoljava unutrašnja celovitost bića i njegovo jedinstvo sa svetom i ostvaruje kontinuitet trajanja. San je za njega produžetak kosmičkog vremena u čoveku, a time i mogućnost prevazilaženja granica ljudskog vremena: „Moj san od prošle noći [...] produžetak je ne znam koga sna iz prošlosti ili budućnosti, produžetak je ne znam koga uticaja sna na javu, ili, sna-mašte, sna-želje, sna-ljubavi...", kaže on i te reči se pojavljuju kao odjek navedenih Bretonovih reči iz prvog manifesta. Izmičući prostornim i vremenskim podelama i zakonima kauzaliteta kojima je podređen život na javi, san postaje put ka totalnoj stvarnosti ili „nadstvarnosti": „Na javi koja je večito pod uticajem uslova i posledica, jedan događaj ne može da se shvati izdvojenim, nezavisnim, pripadajući isključivo tom događaju i ništa više. U snu je to pripadanje potpuno, bez vremenske podele, bez razloga (povođenje tim razlozima), bez posledica (strah od tih posledica), događaj koji se sanja pripada samo onome što se dešava. San je prema tome Sudbina i ne može da bude sredstvo protiv nje", zaključuje Vučo (*Nemoguće*: 14). Pristup snu više nije samo saznajni poduhvat, on dobija i egzistencijalni značaj jer otkriva potisnute želje, izvore čovekovih kreativnih snaga koje su u savremenom društvu potisnute i time otvara put ka delovanju na planu mogućeg.

„Šta se u snu događa sa vremenom, prostorom, načelom uzročnosti?" – pita se Breton u knjizi *Spojeni sudovi* (Breton 1955: 15) da bi, pozivajući se na Heveloka Elisa koji zapaža da „i na javi i u snu, neko snažno osećanje dovodi do gubitka pojma vremena", zaključio da vreme i prostor sna pripadaju stvarnosti: „Vreme i prostor treba posmatrati ovde i tamo, ali *podjednako ovde i tamo*, samo u njihovom dijalektičkom vidu, koji ograničava svaku mogućnost apsolutnog i živog merenja metrom i časovnikom". U prilog tom zaključku on navodi Fojerbahovu misao da je u prostoru deo „manji od celine", a u vremenu „veći, makar subjektivno, zato što je samo deo u vremenu stvaran, dok je celina samo predmet misli i što nam se čini da jedan trenutak u stvarnosti traje duže od cele godine u mašti" Breton 1955: 61–62).

Snažna emocija vezuje se za ljubav koja opovrgava proticanje vremena i „ubija" trajanje, kao na slici Đorđa de Ki-

rika „La conquête du philosophe" (1914) na čijoj pozadini sat pokazuje 13.28, dok su u prvom planu dve velike artičoke ostavljene u podnožju jednog topa čije faličke konotacije upućuju na ljubavni čin kroz koji se ukida osećanje vremena, ili na Magritovoj slici „Probijeno trajanje" (1938) gde je proticanje vremena dočarano slikom časovnika koji se nalazi na kaminu i lokomotive koja iz kamina izlazi. Na efekat oneobičavanja koji proizvodi spoj enterijera i prevoznog sredstva koje dolazi iz spoljašnjeg sveta, prema Lotreamonovoj krilatici „Lepo kao slučajan susret šivaće mašine i kišobrana na stolu za seciranje" na koju se nadrealisti često pozivaju, nadovezuju se simboličke funkcije lokomotive kao slike brzine koja isto tako u neku ruku ništi vreme, osnove Ajnštajnove teorije relativiteta. Lokomotiva upućuje i na onaj voz iz filma braće Limijer koji je 1896. godine šokirao gledaoce, kao i na sve druge slike vozova koje se vezuju za pojam modernizma, a koje nalazimo i u poeziji pesnika više ili manje bliskih nadrealizmu, poput Gijoma Apolinera, Bleza Sandrara, Rastka Petrovića ili Radeta Drainca. Ona izražava osvajanje prostora i vremena i njihovo novo određenje i merenje aršinom tehnike. U Bunjuelovom filmu „Zlatno doba" (1930) brzo smenjivanje slika – kardinale koji pevaju na obali mora odmah smenjuju skeleti koji ukazuju na njihovu budućnost – dočarava ono što predstavlja i Delvoova slika „Muzej Špicner" ili Magritova slika „Kvariteljka igre", brzo proticanje vremena koje je u znaku Tanatosa. Ali to proticanje vremena je i u znaku Erosa: i Delvoovo „Ogledalo" i Magritovo „Probijeno trajanje", na kome lokomotiva svojim položajem i svojim duguljastim oblikom podseća na muški polni organ, a kamin upućuje na ženski, na različite načine nagoveštavaju ljubavni čin koji ukida osećanje trajanja, ubija vreme, omogućava da se spozna trenutak večnosti i dosegne „najuzvišenija tačka".

Ukidanje hronologije ili „potresne podudarnosti"

Prepuštanje iracionalnim, oniričkim snagama, koje se katkad završava ludilom koje odvlači čoveka izvan realnosti, menja doživljaj vremena tako da se hronološko nizanje događaja pretvara u jedan beskonačno produženi događaj.

Prošlost se ne svodi na sećanje i nostalgiju, nego postaje deo sadašnjosti kroz oživljavanje zlatnog doba čovekovog detinjstva i njegovih prvobitnih moći koje je tokom svoga razvoja izgubio, a koje su ga povezivale sa svetom. Budućnost nije ono što će biti prema očekivanjima i predviđanjima razuma, nego ostvarenje onoga što je nastalo kao proizvod mašte i sna, onih neočekivanih susreta koji su izraz potisnutih želja, kada je „svako osećanje trajanja ukinuto u pijanstvu sreće" (Breton 1937: 38). „Sama mašta ukazuje mi na ono što *može biti*", kaže Breton u prvom manifestu (Breton 1962: 17), pridajući tvorevinama imaginacije prospektivnu vrednost. „Svršeno je sa prošlošću sadašnjošću i budućnošću/Ja opevam jedinstvenu svetlost podudarnosti", čitamo u jednoj Bretonovoj pesni.

Hronološku percepciju vremena u kojoj se događaji nižu po redosledu uzrok-posledica zamenjuju analoški nizovi u kojima sličnosti i podudarnosti dobijaju „zapanjujuće" i „potresno" obeležje. Te podudarnosti suprotstavljaju se kontingentnostima svakodnevnog života, podređenog logici i vremenskom toku i pojavljuju se kao čudesno ostvarenje želje u kome se spajaju slučaj i nužnost. „Kiriko je tada priznao da može da slika samo ako je *iznenađen* (iznenađen prvi) izvesnim rasporedom predmeta i da je sva tajna otkrića u toj reči: iznenađen" (Breton 1999: 34), piše Breton u poetskom romanu *Nađa*. U tom romanu, događaji se ne odvijaju prema hronološkom redu nego prema „zapanjujućim podudarnostima" između imaginarnog i stvarnog, koje će Breton nazvati „objektivnim slučajem", prema analoškim vezama na kojima počiva poetsko, a ne romaneskno stvaranje, pa se on zato i svrstava u poetske romane. Vreme u kome se radnja događa nije više vreme uobičajenog života i rada, nego vreme želje, ljubavi, mašte, sna. Susreti sa Nađom pojavljuju se kao obistinjenje onoga što je Breton prikazao u svojim tekstovima „Rastvorljiva riba" i „Novi duh".

U knjizi *Luda ljubav* to je izraženo i samim poetsko-romanesknim postupkom zasnovanim na jednom specifičnom vidu unutrašnjeg umnožavanja ili pripovedanja u ogledalu u kome ogledalo ne predstavlja samo tuđ, nego, još više, sopstveni tekst, ali posmatran sa vremenskog odstojanja koje „odmerava" njegov domet u stvarnom životu: susret sa že-

nom koja će u Bretonu-pripovedaču izazvati „ludu ljubav" pojavljuje se kao obistinjenje susreta koji je on jedanaest godina ranije evocirao u pesmi „Suncokret" i koju unosi u roman i stavlja u samo njegovo središte, da bi „suočio jednu čisto imaginarnu pustolovinu" sa „zakasnelim, ali u svojoj oštrini tako impresivnim ostvarenjem te pustolovine na planu života", tako da sama struktura romana izražava nadrealističko shvatanje vremena u kome stvarno postaje reprodukcija i realizacija imaginarnog, a imaginarno predskazanje onoga što će biti doživljeno u stvarnosti, neka vrsta odraza budućnosti. To se projektuje i na spoljašnji svet pariskih ulica, u slici kule Sen-Žak koja se ogleda u Seni, a koja se isto tako pojavljuje kao obistinjenje imaginarnog, ovoga puta onoga što je bilo predmet pesme „Budnost" iz zbirke *Revolver sede kose* (1932), čija prva dva stiha Breton takođe unosi u roman, nagoveštavajući uzajamno preplitanje i odražavanje ne samo stvarnog i imaginarnog, nego i unutrašnjeg i spoljašnjeg. Spoj kule Sen-Žak, koja se poistovećuje sa suncokretom i plamenom i pretvara u falički simbol, i Sene koja se vezuje za simboliku vode i nosi u sebi ženske konotacije, postaje slika ljubavnog čina, a time i projekcija Bretonove „lude ljubavi". Jedinstvo i kontinuitet ocrtavaju se i kroz samo nizanje poetskih romana jer se *Luda ljubav* može posmatrati i kao ostvarenje ljubavnog susreta kojim se završava *Nađa*, čija junakinja uz to nosi i ime koje na ruskom označava „početak reči nadanje" (Breton 1999: 77).

Povlačenje hronologije pred čudesnim podudarnostima koje predstavljaju ostvarenje želje u nadrealizmu se ocrtava i kroz specifičnu upotrebu parateksta. U predgovoru za drugo izdanje svoga „antiromana" *Bez mere*, Marko Ristić napominje da je taj predgovor završen u noći između dvanaestog i trinaestog aprila 1961. godine, „kada je čovek ZAISTA svojim čelom probio nebeski svod", kada je prvi kosmonaut „zaplovio svemirom", otvorio „kapiju prostora, kroz koju vodi put oslobođenja koje će nam darovati brzina, *oslobođenja od vremena*, put konačne slobode, put besmrtnosti" (Ristić 1986: 22). Time se ostvario čovekov hiljadugodišnji san i potvrdila mladalačka vera u njegove moći koja je u tom „antiromanu" bila izražena još 1928, kada se on prvi put pojavio. Kao i Bretonova pesma „Suncokret", knjiga *Bez mere*

postaje anticipacija budućnosti i potvrda snage imaginacije čija se predviđanja ispunjavaju. Nadrealistički tekst dobija prospektivnu vrednost, u skladu sa Bretonovom konstatacijom iz prvog manifesta da nam mašta ukazuje na „ono što može biti".

Fenomen naknadnosti, koji se može posmatrati kao jedan vid odbacivanja matematičkog vremena, dolazi do izražaja i u Ristićevom „naknadnom dnevniku", napisanom prema beleškama sa Generalne konferencije Uneska u Parizu 1962. godine i objavljenom prvo u časopisu *Forum* (1963–1967), a zatim i kao knjiga. Kroz igru odraza između sadašnjosti i prošlosti, u kojoj se mešaju Prustova nehotična memorija, Bretonov „objektivni slučaj" i Ajnštajnov „poredbeni mekušac" (vid. Novaković 1996: 210–243), Ristić nastoji da prikaže svoje traganje za kontinuitetom i da predstavi nadrealizam u njegovim „vanvremenskim" vidovima, u onome što je večno i na šta vreme nema uticaja. „Kada sam stvarno bio u Parizu?" – pita se on i dodaje: „*Stvarno*, ako to uopšte nešto znači, ako na javi ili u snu snevane misli i himere nisu isto toliko stvarne" (Ristić 1989: 223). Definisan kao delo u koje se unosi doživljeno iskustvo, iz dana u dan, hronološkim redom, dnevnik je subjektivna reprodukcija svakodnevnog života, koja ima pre svega dokumentarnu vrednost. Svakodnevnim beleženjem govorno lice hvata život ili svoju misao u trenutku kada oni nastaju ili neposredno posle toga, za razliku od autobiografije i memoara koji se pišu posle odigranih događaja i u kojima sećanja imaju presudnu ulogu (Didier 1976: 9). Ovde je, međutim, dnevnik u neku ruku opovrgnut svojom „naknadnošću" koja mu daje retrospektivno obeležje i tako ga približava memoarima i romanima. Razmak između vremena pisanja (1963/64), vremena zbivanja (1962) i vremena sećanja (dvadesete i tridesete godine) ovom dnevniku daje novu dimenziju i omogućava mu da bolje obuhvati svoj predmet: pripovedačevo „ja" i njegov odnos prema svetu. Kao i u Bretonovoj *Nađi*, čiji jedan deo isto tako ima oblik dnevnika, automatizam koraka vodi pripovedača u skrivene oblasti njegovog duha, a spoljašnji svet u svom objektivnom postojanju pretvara se u „magnetno polje" subjektivne psihologije, budeći niz uspomena koje ga vraćaju u doba mladosti, u „herojsko" razdoblje nad-

realizma. Stvarni svet pariskih ulica, doživljenih kao „arterije Sećanja" i „subjektivnih Asocijacija" koje se „prepliću i granaju po prenaseljenim mitskim gradovima Pamćenja i Zaborava" (Ristić 1989,198), uključuje se u imaginarni prostor jedne duhovne pustolovine čiji je pokretač afektivna memorija. Sećanja tu nisu samo oživljavanje prošlosti, nego i afirmacija nadrealističkog duha koji nadživljava svoju epohu kroz svoja ostvarenja i traganje za kontinuitetom skrivenim pod mnoštvom nepostojanih i diskontinuiranih privida. Naknadno pisanje dnevnika omogućava mu da odbaci banalne trenutke u korist izuzetnih, blistavih trenutaka, da izdvoji značajne i presudne događaje u svome životu, međusobno povezane skrivenim nitima koje nagoveštavaju njihovo jedinstvo, dakle da u neku ruku ovlada vremenom, što podseća na Prustovo *Traganje za izgubljenim vremenom* čiji temelji počivaju na afektivnoj memoriji, ali i na Bitorov *Raspored vremena* u kome romaneskna fikcija ima oblik naknadnog dnevnika.

Stvaralački postupak kao izraz odnosa prema vremenu

Problem vremena postavlja se ne samo na nivou njegove tematizacije, nego i na nivou književnog i umetničkog postupka kojim treba dočarati temporalnost. Slikarstvo deluje u prostoru i prikazuje ono što istovremeno postoji, a vremenski tok može da predstavi samo pretvaranjem vremenskih sekvenci u prostorne, dok se književnost odvija u vremenu i predstavlja sukcesivna zbivanja. Pitanje odnosa prostora i vremena i pitanje kako da se u slikarstvu predstave brzina ili vremenski tok, a kako da se u književnosti predstavi prostor, problem koji je formulisao Lesing, a kojim će se baviti i predstavnik francuskog Novog romana Mišel Bitor, u romanima *Milanski prolaz* (1954) i *Stepeni* (1960), u nadrealizmu se aktualizuje na način koji predstavlja još jedan vid udaljavanja od tradicije razumnog rasuđivanja. Sa tim problemom nadrealisti se naročito suočavaju kada žele da prikažu automatski tok misli likovnim sredstvima. U tekstu „Opčinjene oči" (*La Révolution surréaliste* 1924: 26–27) Maks Moriz

ukazuje da automatsko slikarstvo traži materijalne posrednike (platno, kičica, boje) koji mnogo više sputavaju spontanu misao nego piščevo pero i da je, s druge strane, njegovo sredstvo prostor, dok se „stvarno funkcionisanje misli" koje ono treba da izrazi odvija u vremenu. I Maks Ernst uočava da slikarima i vajarima nije bilo lako da pronađu postupak sličan automatskom pisanju koji bi im omogućio da iz stvaralačkog procesa odstrane svesnu volju i estetičke kriterijume i da im u tom pogledu nisu bila od koristi teorijska istraživanja, nego samo stvaralačka praksa (Ernst 1970: 229).

Jedno od rešenja toga problema predstavlja mešanje žanrova, kao što su književnost i likovne umetnosti čija su izražajna sredstva različita, što je u skladu sa osnovnom težnjom nadrealista ka prevazilaženju svih antinomija. Oni ne samo da u svoja narativna dela unose ikonografske elemente, kao što pokazuju Bretonovi (*Nađa*, *Luda ljubav*) i Aragonovi (*Seljak iz Pariza*) poetski romani, ili Ristićev „antiroman" *Bez mere*, nego stvaraju i hibridna dela koja povezuju književni i likovni izraz dovodeći ih u odnos komplementarnosti i nagoveštavajući njihove analogije. U takva dela spadaju *poème-objet* („pesma-predmet"), to jest, kako je definiše Breton, „kompozicija koja teži kombinovanju poetskih i likovnih sredstava i koristi njihovu moć uzajamnog uzdizanja" (Breton 1965: 284) i *roman-collage* („roman-kolaž"), kolaž koji ima narativno obeležje, kao što je *La Femme 100 têtes* (1929) ili *Une semaine de bonté* (1933) Maksa Ernsta, dela koja se pojavljuju i kao skupovi heterogenih i među sobom često nespojivih elemenata. *La Femme 100 têtes*, čiji homonimični naslov ima četiri značenjske ravni,[6] sastoji se od 147 slika, sastavljenih od izrezanih ilustracija iz XIX veka, predstavljenih kao stranice romana i propraćenih kratkim tekstovima. Te slike poprimaju dimenzije događaja kroz ponavljanje motiva koji povezuju prikazane likove i prizore. *Une semaine de bonté* sastoji se od niza kolaža od kojih svaki prikazuje dva ili više različitih, često sukobljenih likova, a na to se nadovezuje vremensko određenje u naslovu, nedelja

[6] La femme *cent* têtes (stoglava žena), La femme *sans* tête (bezglava žena), La femme *s'entête* (Žena je tvrdoglava) i La femme *sang tête* (Žena krv sisa, tj. vampir je). (Vid.: Werner Spies, *Max Ernst. Collagen*, Köln, 1988).

„dobrote" u kojoj vaskrsavaju mitovi i fantazmi iz prošlosti, a biblijska konotacija dobija ironičan vid. U tu kategoriju može se svrstati i *La Vie Mobile* (1926) Marka Ristića, neka vrsta dnevnika-kolaža koji je tipografski uobličen prema naslovima pariskih novina. Koristeći postupak „ready-made", Ristić tu, prema slobodnim asocijacijama, grupiše različite gotove tekstovne i likovne elemente u celine u kojima je, kao u nadrealističkoj metafori, načelo sklada zamenjeno načelom heterogenosti i diskontinuiteta, čime se diskredituje uobičajeni redosled u narativnom ili likovnom predstavljanju realnosti. U ove hibridne tvorevine mogao bi se uvrstiti i roman u slikama *Vampir*, delo jednog mitomana koje je objavljeno 1925. godine, prvo u časopisu *Svedočanstva* a zatim i u časopisu *La Révolution surréaliste*, kao i, kasnije izgubljena, knjižica M'VRAUA (1929), sastavljena od tekstova i kolaža, plod Ristićeve saradnje sa V. Borom (1929).

* * *

Iz svega što je napred rečeno može se zaključiti da tematizacija vremena u nadrealističkim književnim i likovnim delima ukazuje na jednu globalnu viziju sveta koja izražava težnju ka ostvarenju unutrašnjeg jedinstva kroz osporavanje racionalističke predstave o svetu i rehabilitaciju iracionalnog. Ta težnja određuje i sam stvaralački postupak zasnovan na spajanju nespojivog i jednoj specifičnoj hronologiji u kojoj se matematičko vreme ukida u korist oniričkog vremena podređenog determinizmu želje.

LITERATURA

Aragon, Louis (1924). „Une vague de rêves". *Le Commerce*, No 2, Automne 1924.
Aragon, Louis (1928). *Traité du style*. Gallimard.
Bachelard, Gaston (1969). *Poetika prostora*. Beograd: Kultura.
Breton, André ([1923] 1966). *Clair de Terre*. Paris: Gallimard.
Breton, André (1924). *Les Pas perdus*. Paris: Gallimard.
Breton, André ([1932] 1955). *Les Vases communicants*. Paris: Gallimard.
Breton, André ([1934] 1970). *Point du jour*. Paris: Gallimard.
Breton, André (1937). *L'Amour fou*. Paris: Gallimard.

Breton, André ([1945] 1975). *Arcane XVII*. Paris: UGE.
Breton, André (1962). *Manifestes du surréalisme* suivis de *Poisson soluble* et de *Lettre aux voyantes*. Paris: Pauvert.
Breton, André ([1962] 1965). *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
Breton, Andre (1979). „Drugi nadrealistički manifest". Prev. Branko Jelić. *Marksizam, nadrealizam i stvaralaštvo*. Treći format 1. Marksistički centar CK SK Srbije – Vidici.
Breton, Andre (1999). *Nađa*. Prevela Jelena Novaković. Beograd: Nolit.
Chirico, Giorgio de (1964). *Hebdomeros*. Flammarion.
Clébert, Jean-Paul (1996). *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Seuil.
Didier, Béatrice (1976). *Le Journal intime*. Paris: PUF.
Ernst, Max (1970). *Écritures*. Paris: Gallimard.
Matić, Dušan ([1954] 1964). *Bagdala*. Beograd: Nolit.
Matić, Dušan ([1962], 1980). *Laža i paralaža noći*. Beograd: Nolit.
Éluard, Paul (1968). *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
Morise, Max (1924). „Les Yeux enchantés". *La Révolution surréaliste*, br. 1, 1924. 26–27.
Nadrealizam danas i ovde: 1931/1.
Nadrealizam danas i ovde:1932/2.
Nemoguće – L'impossible (1930). Beograd.
Novaković, Jelena (1991). *Bretonov nadstvarni svet.Prilog nadrealističkoj poetici imaginarnog*. Beograd: Naučna knjiga.
Novaković, Jelena (1996). *Na rubu halucinacija. Poetika srpskog i francuskog nadrealizma*. Beograd: Filološki fakultet.
Novaković, Jelena (2002). *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga.
Parinaud, André et Dali, Salvador (1973). *Comment on devient Dali. Les aveux inavouables de Salvador Dali*. Laffont.
Ristić, Marko ([1928] 1986). *Bez mere*. Beograd: Nolit.
Ristić, Marko (1985). *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit.
Ristić, Marko (1989). *12 C. Naknadni dnevnik* (Pariz, 8.11–12.12.1962). Sarajevo: Oslobođenje.
Tzara, Tristan (1979). *Oeuvres complètes*, III. Paris: Flammarion.
Vovelle, José (1994), „Métaphysique du temps chez les peintres surréalistes. Magritte, Delvaux, Dali". *Le Temps dans la peinture*, Actes du colloque de l'Institut de l'homme et le temps a Chaux-de-Fonds, 26–28 novembre 1992. La Chaux-de-Fonds, L'Institut l'homme et le temps, 1994. 40–47.

Jelena Novaković

LA THÉMATISATION DU TEMPS DANS LE SURRÉALISME

Résumé

Ce travail s'emploie à examiner la thématisation du temps dans les textes et les tableaux surréalistes (Breton, Aragon, Dali, G. de Chirico, Delvaux, Magritte). À travers les thèmes et les images du temps (horloge, réveille-matin, chronologie, coïncidence, minéralisation, pétrification, amollissement, ultériorité, mémoire), qui se rattachent aux problèmes existentiels, se dessinent l'abolissement du temps mathématique et la vision rationnelle du monde où les causes et les effets se succèdent, au profit d'un temps onirique et d'une nouvelle vision où la chronologie cède la place aux „coïncidences bouleversantes" et où le réel se présente comme l'accomplissement de l'imaginaire, soumis au déterminisme du désir.

Лидија Д. ДЕЛИЋ
Институт за књижевност и уметност
Београд
lidijab@ptt.rs

И ВРЕМЕ, И ПРОСТОР, И МАН
Вишеслојни хронотоп у *Чаробном брегу*[1]

Апстракт: У раду се анализирају различити концепти времена посредовани мотивима и приповедном структуром романа *Чаробни брег* Томаса Мана. Прате се бројни видови промишљања феномена времена и покушаји аутора да у дискурзивној форми или посредно, наративном структуром, мотивима или одређеним сижејним линијама, да одговор на питање – „Може ли се приповедати време, оно само, као такво, само по себи?" Указује се на разлику између времена приповедања и испричаног времена, на успостављање митског времена, али и на постојање историјског времена у роману, на инверзно ритуално време, као и на поетичко опредељење аутора за *перфект* (*Imperfekt*), као повлашћено време приповедања. Прате се, најзад, преплитања различитих значењских равни у роману, односно покушај аутора да временском структуром симболички посредује и неке друге значењске димензије – причу о односу Истока и Запада, аполонског и дионизијског принципа, „брега" и „равнице", „вертикале" и „хоризонтале", света живих и света мртвих.

Кључне речи: време, приповедање, наратор, *Erzählzeit*, *Erzählte Zeit*, мит, историја, иницијација, ритуална инверзија, аполонско, дионизијско, бајка, простор, смрт

1. „Може ли се приповедати време?"

За мото поглавља „Типови композиције" у студији *Типичне форме романа* (*Typishe Formen des Romans*, Göt-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

tingen 1964) Франц Штанцл узима цитат из *Чаробног брега* Томаса Мана: „Може ли се испричати време, време сâмо, као такво, по себи и за себе?" (Штанцл 1987: 105).[2] Разлог због којег се Штанцл определио за дати цитат вероватно лежи у чињеници да се у поменутом поглављу у кратким цртама представљају типолошка разврставања Еберхарда Лемерта (*Bauformen des Erzählnes*, 1955), заснована превасходно на временској структури наративних текстова. Ослањајући се на радове Гинтера Милера („Erzählzeit und erzählte Zeit", „Über das Zeitgerüst des Erzählnes", „Aufbauformen des Romans"),[3] Лемерт као једну од основа за разврставање романа узима „степен спорости и опширности, односно журбе и сажетости, који приповедач уноси у приказивање појединачних епизода и токова" (Штанцл 1987: 108; уп. Lämmert 1979: 269–274). Реч је, дакако, о разлици између испричаног времена и времена приповедања (Erzählzeit – Erzählte Zeit). Међутим, иако Манов роман из којег Штанцл узима мото за поглавље своје књиге пружа еклатантан пример поигравања аутора временом приповедања и испричаним временом, и мада Ман веома пластично, управо у том роману, прави јасну дистинкцију између та два времена,[4] Штанцл заобилази *Чаробни брег* и одговарајућу ситуацију илуструје *Историјом Тома Џонса, нахочета* Хенрија Филдинга, романом, у извесном смислу, тачно супротно структурираним од *Чаробног брега*:

---

[2] „Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?" У преводу Николе Половине дата реченица гласи: „Може ли се приповедати време, оно само, као такво, само по себи?" (Ман 2006: 537). Сви цитати у раду дати су према овом издању. У загради је наведена страница, а курзив је ауторкин – Л. Д. – уколико није другачије назначено.

[3] О „приповедном времену" и „времену приповедања" уп. чланак „Erzählzeit und Erzählte Zeit" на: http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/erzeit.htm.

[4] „Време је елемент приповетке, као што је и елемент живота. […] Временски елемент музике није ништа друго него исечак људског, земаљског времена у који се она излива, да би га неисказано оплеменила и узвисила. Напротив, приповетка има двојако време: прво, своје сопствено, музичко-реално, које условљава њен ток, и њено постојање; и, друго, време своје садржине, које се изражава у тако различној перспективи да имагинарно време приповетке може готово сасвим, управо потпуно да се подудара са њеним музичким временом, а може од њега да се бескрајно удаљи" (537).

„[…] у *Тому Џонсу* готово цела животна историја испричана је у сразмерно сажетој форми, док су последње недеље пре јунакове женидбе, која довршава кривуљу радње, приказане читаоцу опширно и с много сценске живости (двадесет година животне историје обухвата отприлике једну четвртину целокупног обима књиге, а три недеље испричаних збивања непосредно пре женидбе преостале три четвртине" (Штанцл 1987: 108–109).[5]

Како је до сада много пута примећено, у *Чаробном брегу* јавља се та иста несразмера између времена приповедања и испричаног времена (уп. Ђорђевић 1968: 347; Vogel 1970: 25; Ricoeur 1990: 113; Benz 2005: 14; Geraedts 2007: 10), односно између степена „опширности" и „сажетости" у појединим деловима романа, с тим што је случај управо обрнут: дан Касторповог доласка у Бергхоф и његов први дан боравка у планинском санаторијуму за туберкулозне (укључујући, додуше, и краће поглавље о Хансовом детињству) заузимају више од осмине књиге; прве три недеље јунаковог боравка на Чаробном брегу – прву четвртину (четири главе) књиге, а седам преосталих година – мање од три четвртине романа (три главе). Притом, последња, седма глава романа обухвата четири последње године Касторповог боравка у санаторијуму, док се, рецимо, у трећој глави, тек три и по пута краћој од седме, описују доживљаји јунака у току само једног дана.

Ово најупадљивије и најочитије Маново поигравање временском, односно приповедном структуром само је један од бројних видова Мановог промишљања феномена времена и покушаја да у дискурзивној форми или посредно, структуром романа, мотивима или одређеним сижејним линијама да одговор на питање које веома директно поставља – „Може ли се приповедати време, оно

[5] Пол Рикер сматра да се питање односа времена приповедања и испричаног времена иницијално поставило управо у вези с Филдинговом прозом. По њему, Филдинг је први конкретно поставио техничко питање приповедног времена и већ поменутим романом, али и целокупном својом прозом, у којој се перманентно и с пуном свешћу поигравао с различитим аспектима времена („As a master, conscious of playing with time, he devotes each of his eighteen books to temporal segments of varying lenghts – from several years to several hours – slowing down or speeding up, as the case may be, omitting one thing or emphasizing another") (Ricoeur 1990: 78).

само, као такво, само по себи?" (537) – и на које, „на прву лопту", даје и веома изричит и јасан одговор:

> „Заиста не; то би био луд подухват! Приповетка у којој би се приповедало: 'Време је протицало, време је пролазило, време је текло', и тако непрестано – то без сумње нико при здравој памети не би назвао приповетком" (537).

Након ове децидиране изјаве Томас Ман, односно приповедач – који би се, барем тамо где је реч о детаљима који задиру у питања поетике, могао сматрати Мановим алтер егом – даје, међутим, сасвим другачији одговор, и тај одговор, додуше, тек негде у трећој четвртини романа, открива ауторову очиту намеру да се посредством литерарних средстава бави феноменом времена:

> „[…] јасно је да време, које је елемент приповетке, може такође постати *њен предмет*; иако би било сувише смело рећи да се може 'време причати', ипак, хтети причати о времену очевидно не би био тако апсурдан подухват како нам се то у почетку причинило – тако да би се називу 'временски роман' могао дати један особен, двострук смисао какав имају снови. У ствари, ми смо питање да ли се време може приповедати само зато покренули да бисмо признали како с овом повешћу доиста тако нешто намеравамо" (538).

Манова намера била је, дакле, да „приповеда време". Међутим, како човек нема „унутарњег органа за опажање времена" (као што, рецимо, има чуло вида или додира за опажање простора), он ток времена не може ни са приближном поузданошћу одредити сам по себи, без „спољњег ослонца" (539). Стога се Ман у *Чаробном брегу* усредсређује управо на те „спољње ослонце" и с фасцинантном инвентивношћу варира временске маркере и утиске посредством којих се протицање времена опажа и поима. Ток времена у овом роману региструје се посредством часовника (минути), истицања песка,[6]

[6] „[…] онај безгласни танани млаз кроз узани грлић пешчаног сата […] једна танка, двогубо испупчена стаклена справа, а у њој мало песка, позајмљеног од вечности, промиче својом тајанственом светом путањом, изражавајући време…" (664).

догоревања цигарете,[7] кретања Сунца (дани, недеље, месеци, године) и звезда (зодијак),[8] смене годишњих доба, биљних циклуса, људских наштаја, празника, црквеног и традиционалног календара (Божић, задушнице, Цвети, Велика недеља, Ускрс, Духови…), (псеудо)историјских догађаја,[9] али се његово протицање на заиста неочекиван начин посредује и феноменима као што су камате[10] или конзервирање:

> „[…] Али је мађија у томе што је од конзервисане материје одстрањено време; она је била херметички од њега одвојена, време је прошло мимо њу, за њу време није постојало, она је стајала изван њега на својој полици."

Време у *Чаробном брегу* није, међутим, само космичко и календарско, већ и митско и историјско.

Митско је утолико што одређене ситуације у роману несумњиво представљају реплике препознатљивих митских збивања и што се на више места у роману говори о периодичности космичких дешавања.[11] Исти ефекат се, међутим, постиже и причом о генерацијском наслеђу као виду враћања „истог" (Benz 2005: 20) и поновљивости личних доживљаја (позајмљивање оловке од Пшибислава Хипеа и Клавдије Шоша, рецимо), којом се ствара „нека врста квазимитолошке концепције" (Meletinski b. g.: 325). О времену као „кругу" и „вртешки" Ман говори и поводом пулсирања дужине обданице током године

---

[7] „[…] она је догоревала тако равномерно да је ономе који је ужива могла послужити уместо пешчаног сата, па му је тако према његовим потребама и служила" (709).

[8] „Сад ће сунце ускоро да уђе у знак Рака […] Сад идемо преко Лава и Девице према јесењој равнодневици, према крају септембра" (370).

[9] „[…] а затим се са неколико речи дотакао сина дрводеље из Назарета и рабија човечанства, чији се фиктивни рођендан данас прославља" (287).

[10] „[…] искоришћавање времена, неподопштина да се, у облику камате, наплаћује само протицање времена, и да се на тај начин време, један део општег божјег поретка, злоупотребљава у корист једних, а на штету других."

[11] „[…] а кад је и он прошао, Божић је *припадао прошлости*, или је – исто би се тако могло рећи – сад опет *лежао у далекој будућности*, на читаву годину пред нама: проћи ће опет дванаест месеци док се *круг* не састави и он *изнова дође*" (289).

и парадоксалне чињенице да је традиционалан човек, с обзиром на то у којим моментима су се одвијали његови кључни ритуали, славио, заправо, кретање дана „низбрдо у таму”:

> „Зими дани расту, а кад дође најдужи, 21. јун, почетак лета, онда се опет иде низбрдо, дани бивају краћи, идемо у зиму. […] Изгледа као да је Ојленшпигел тако удесио да у почетку зиме почиње управо пролеће, а у почетку лета јесен… Просто нас вуче неко за нос, врти нас у кругу и мами изгледом на нешто, а то нешто је опет само завојна тачка… завојна тачка у кругу. Јер је круг у свим својим тачкама закривљен и ни за тренутак не прелази у праву линију, савијање је немерљиво, и вечност није ’право, право’, него ’вртешка, вртешка’ […]
>
> Празник сунчеве прекретнице! […] летња сунчева прекретница! По бреговима се пале ватре и народ, држећи се за руке, води коло око разбукталог пламена! Нисам то никад видео, али чујем да се тако ради од прастарих времена, да тако прослављају прву летњу ноћ којом почиње јесен, подневна и највиша тачка године, од које почиње да све иде низбрдо. Играју, врте се, подврискују. Можеш ли ти да схватиш зашто они подврискују у својој исконској простоти? Због чега су тако раскалашно весели? Да ли зато што се иде низбрдо у таму […] Они то чине из позитивног очајања, ако хоћеш да тако кажеш, у част лакрдијашког круга и вечности у којој нема трајања правца, у којој се све поново враћа” (371–372).

Време у *Чаробном брегу* јесте пак и историјско – утолико што се „историја” Ханса Касторпа и збивања у роману смештају на фон догађаја који су претходили Првом светском рату и, у мањој мери, на фон тог рата самог.[12] Велики рат – како се Први светски рат звао до

[12] Иако је сам Томас Ман истицао да је *Чаробни брег* „роман времена” („Zeitroman”) у два смисла – јер даје слику предратне Европе и јер се бави временом као таквим („Er ist ein Zeitroman in doppelten Sinn: historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europaischen Vorkriegszeit, zu entwerfen sucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist”; Mann 1993: 136) – Херман Курцке (*Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, 211) истицао је да је коришћење одреднице „Zeitroman” у вези с датим делом проблематично, јер је *Чаробни брег* симболичка структура премало везана за реалност (карикатурни ликови, техника лајтмотива), чему се углавном приклања и М. Бенц (онеобичен простор) (Benz 2005: 4–5). Пол Рикер

следећег великог рата – писац на самом почетку романа одређује као једну од прекретница и у људској, и у његовој, приповедној историји:

> „Али да вештачки не мутимо јасно стање ствари: високостепена минулост наше приче потиче отуда што се она догађа *пре* извесне прекретнице и границе која дубоко засеца у живот и свест... Она се догађа, или, да намерно избегнемо сваки презент, она се догодила и догађала се негде, давно, у старе дане, у свету пре великог рата, са чијим је поретком много шта почело што једва да је већ престало да почиње" (5).

2. Перфект – повлашћено време приповедања

Избегавање презента у *Чаробном брегу* дубоко је поетички мотивисано:

> „[…] приче треба да припадају прошлости, и што су даље у њој, да тако кажемо, утолико боље по њих у њиховом својству као приче, а боље и по приповедача, тог тихог чаробника перфекта" (5) (уп. Ман 1975: 114).[13]

На самом крају романа Ман, међутим, долази на презент, који задобија и значење футура (у српском преводу то одиста и јесте футур):

> „Ту је и наш познаник, ту је и Ханс Касторп. […] Скроз мокар од кише, и он гори, као и сви други. Јури, са ногама тешким као земља, са бајонетом на пушци у руци која му виси. […] Пао је. Не, пруњио се потрбушке на земљу, јер урла један пас из пакла, једна велика разорна граната, једна одвратна глава шећера из бездана. Он лежи, са лицем у хладном блату, раскречених ногу, са врховима стопала према земљи. […] Једна велика груда земље ударила га је у цеваницу, што га је без сумње јако заболело, али о томе је смешно и говорити. Он се усправљa, па ногама тешким као

је пак одредницу *Zeitroman* везао за други аспект који је Ман имао на уму (роман о времену као темпоралном, а не друштвеноисторијском феномену) (Ricoeur 1990).

[13] „… denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für die Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts" (Mann I 1967: 5).

> земља батрга храмљући, и даље бесвесно пева […] И тако нам он у тој гужви, у киши и сумраку, заувек ишчезава испред очију. Због, Хансе Касторпе, безазлено сироче живота. […] Због остај – било да живиш било да погинеш! Твоји су изгледи рђави; врзино коло у које си се ухватио *продужиће се још многу грешну годиницу*, и ми се не бисмо смели опкладити *да ћеш се извући*. Да поштено признамо, ми са приличном безбрижношћу остављамо то питање отворено […]" (715–716)[14]

па и на футур сам: „Да ли ће се и из ове светске свечаности у част смрти … такође једном уздићи љубав?" (716).[15]

Овим искораком у футур Ман је разбио илузију коју је градио највећим делом романа да приповедачево време и време Ханса Касторпа теку напоредно. Наиме, иако на самом почетку романа, у тексту који претходи првој глави („Намера"), Ман приповедача назива „чаробником перфекта" и изричито наглашава да би „историју" Ханса Касторпа требало причати „у најдавнијем прошлом времену" („in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit") – он истовремено сигнализира да ће приповедачу бити потребно седам година да ту „историју" исприча, што је управо време које Ханс проводи на Бергхофу (уп. Ricoeur 1990: 114):

> „Према томе, приповедач неће моћи брзо и олако да изађе на крај са Хансовом историјом. Седам дана једне недеље неће за то бити довољно, а ни седам месеци. Најбоље да се унапред не пита колико ће му благог времена протећи докле га она буде држала у својим мрежама. Ваљда неће, забога, бити баш седам година!" (5).

Поменуту илузију Ман ствара и тиме што приповедач готово ни у једном тренутку – до последње странице и већ цитираног футура – не антиципира догађаје будуће у односу на тренутак у којем се, условно речено,

[14] „Da ist unser Bekannter, da ist Hans Kastorp!… Er glüht durchnäßt, wie alle. Er läuft mit ackerschweren Füßen… Er stürzt… Er liegt, das Gesicht im kühlen Kot… Deine Aussichten sind schlecht; das arge Tanzvergnügen, worein du gerissen bist, dauert noch manches Sündenjährchen, und wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst…" (Mann II 1967: 756–757).

[15] „Wird auch aus diesem Weltfest des Todes…einmal die Liebe steigen?" (Mann II 1967: 757).

налази Ханс Касторп.[16] Приповедачева тачка гледишта „синхрона" је с тачком гледишта главног лика романа и приповедач, практично, заузима тачку гледишта његове „садашњице" (уп. Uspenski 1979: 99).[17] Наратор се повремено враћа на детаље из Хансове прошлости, али о ономе што се догађа од Хансовог доласка на Бергхоф до његовог одласка у рат он приповеда с хронолошком доследношћу, аналогном оној у стварности. Ман, дакле, систематски обликује приповедача који готово ни у једном тренутку не посеже за својим ексклузивним

[16] Ретки моменти у којима то чини превасходно су део пишчеве очите намере да разноликошћу приповедних позиција и перспектива збуни (или засени!) читаоца (и потенцијалног тумача и теоретичара књижевности): „Ханс Касторп се касније сећао да је тога дана о ручку мадам Шоша носила златножути свитер са великим дугметима и оперважним џеповима, који је био нов […]" (176) или „Убрзо по Божићу умре аустријски аристократа… Али пре тога дође и прође Божић" (285). Јасно је, дакако, да је – ако је аустријски аристокарата умро *по* Божићу – Божић дошао и прошао! Ман се, и иначе, у *Чаробном брегу* на бројне начине поиграва с амплитудама у погледу приповедачевог „свезнања" и његовом временском, просторном, идеолошком позицијом, али се у овом раду о томе не може исцрпније говорити.

[17] Индикативно је да у *Чаробном брегу* Ман често посеже за глаголима који својим денотативним (не и метафоричним!) значењима симулирају везу и сусрет приповедача с главним ликом („Кад је кренуо на пут на коме смо га *срели*, било му је двадесет и три године"), односно њихов боравак на истом месту: „*овде* горе *код нас*" (369), „за средину у којој се *налазимо* то би уистину било још мање случај…" (39, 237). Он, истовремено, ствара илузију да време у роману и приповедачево време теку напоредно. Приповедачев скок са приче о Новој години на причу о догађајима који су уследили осам дана потом пропраћен је следећим коментаром: „Ту скоро, то јест неких осам дана после Нове године (јер се не сме заборавити да док ми причамо, време неуморно промиче, тихо и непрекидно) [...]"; (295). На другом месту Ман чак временске прескоке у приповедању накнадно испуњава одређеним садржајем, скрећући пажњу на то да време у роману протиче напоредно са временом приповедача, независно од тога да ли приповедач о догађајима у њему приповеда или не: „(...) да госпођа Шоша намерава да се врати, неодређено кад, али једном хоће и мора да се врати, о томе је Ханс Касторп имао уверења, директна и усмена, која нису пала у оном саопштеном дијалогу што се водио на туђем језику, него у оно са наше стране немо међувреме, током кога смо прекинули временски везани ток наше приповетке и оставили да влада чисто време" (350) (што је можда и најважнија дистинкција самог писца). Сличан ефекат изазива и, условно речено, нестабилна приповедачка позиција, односно креирање приповедачке инстанце која се на специфичан начин удваја, осцилирајући између главног лика и наратора: „Тако је прошло извесно време – три до четири недеље, како ми ценимо, јер се никако не можемо ослонити на суд Ханса Касторпа и његово осећање времена" (553).

знањима о будућности, каква би морао да има с обзиром на чињеницу да је цела Хансова „историја" смештена у далеку прошлост. Он, притом, тог истог приповедача обилато обдарује знањима која јесу ексклузивна у смислу проницања у мисли и осећања ликова. Иако плански гради свезнајућег приповедача, Ман је, дакле, рестриктиван у домену његовог манипулисања временом, односно у погледу његове способности да се кроз време креће слободније него лик о којем приповеда.

Када је реч о типу приповедача и његовој везаности за време интересантна је, најзад, и већ цитирана последња реченица романа:

> „Да ли ће се и из ове светске свечаности у част смрти, из ове опаке грозничаве ватре која свуд унаоколо захвата вечерње небо, такође једном уздићи љубав?" (716).

Нараторово знање не сеже, дакле, до краја рата, што његову фиктивну „егзистенцију" смешта у тачно одређени временски одсечак. Овај отворени крај у погледу судбине јунака наводи и на питање о природи „историје Ханса Касторпа" коју је приповедач најавио на самом почетку *Чаробног брега*, односно на питање о њеној довршености и везаности за прошлост. Рекло би се, наиме, да је оваквим крајем романа Томас Ман сам себи „скочио у уста" и порекао тврдњу приповедача (а и своју, очито) да „приче треба да припадају прошлости" и да је Хансова „историја" већ „сасвим превучена драгоценом историјском патином" (5). Презент у завршним реченицама и неизвесна судбина јунака у опреци су, дакако, с изјавом да се његова „историја" догодила „пре великог рата" и да би је требало „безусловно причати у најдавнијем прошлом времену" (5).

Тешко је веровати да се аутору с тако прецизно осмишљеном приповедачком тактиком и концепцијом – какав је Томас Ман – у овом случају поткрала грешка. Шта је, онда, Ман хтео овако оштрим сучељавањем првих и последњих страница романа?

На ово питање могла би се, чини нам се, дати два одговора. Најпре, Ман сâм на почетку *Чаробног брега* истиче да „историја" Ханса Касторпа „степен своје про-

шлости […] не дугује времену" и да, како је већ наведено, њена „високостепена минулост […] потиче отуда што се она догађа *пре* извесне прекретнице и границе која дубоко засеца у живот и свест... Она се догађа, или, да намерно избегнемо сваки презент, она се догодила и догађала се негде, давно, у старе дане, у свету пре великог рата, са чијим је поретком много шта почело што једва да је већ престало да почиње" (курзив Т. М.). Ман је, дакле, „велики рат" узео као догађај спрам којег ће се самеравати време. Велики рат јесте *презент*, све пре њега је не само *перфект*, већ *најдавније прошло време* – чиме је на заиста фасцинантан начин сугерисано о како значајном и катаклизмичном догађају је реч. Аналогно Исусовом рођењу у историји савремене цивилизације, које је она тачка у времену спрам које се самерава „пре" и „после" (пре нове ере/нова ера; Ante Christum/Anno Domini), „велики рат" је у Мановом роману она тачка која одељује прошлост од будућности и то је манифестовано разликом у граматичким временима. Ман је, дакле, у потпуности изврнуо логику мерења времена, и у његово средиште (презент/сада/нулта тачка) наместо космогонијског догађаја (рођење Исуса Христа – коме је у традиционалним културама и архаичним религијама одговарало рођење младог бога, увек на *почетку* године) поставио апокалиптичан догађај.

Несклад између почетних и завршних страница романа могао би, међутим, говорити и о још једној ствари. Наиме, с обзиром на чињеницу да приповедач Хансову „историју" смешта у „најдавније прошло време", односно у време „пре великог рата" под њом би се могли подразумевати само они догађаји који су се одиграли за време Хансовог боравка у бергхофском санаторијуму. Оно што је било вредно причања, и о чему приповедач прича у перфекту („приче треба да припадају прошлости, и што су даље у њој, да тако кажемо, утолико боље по њих у њиховом својству као приче"), јесте Хансово духовно путовање, учење и сазревање.[18] Оног

[18] Проучаваоци Томаса Мана не слажу се у томе да ли Ханс Касторп на Брегу истински учи и спознаје суштину љубави и односа међу људима. То питање је, међутим, толико комплексно да се овом при-

момента када ово „сироче живота", овај „добродушни грешник", „не сопственом снагом", него „елементарним спољашњим силама" бива избачен из седмогодишње „зачараности" и одбачен у равницу, где почиње крвава ратна кланица, и када постане само један атом гомиле чији је смисао да „после великих губитака и даље дејствује и побеђује, и да победу још може да поздрави једним *ура*! из хиљаду грла, без обзира на оне који су се осамили, пошто су испали из строја" (714) – Ман, односно приповедач, прелази на презент, указујући тиме, посредно, и на свој негативан однос према ономе о чему приповеда. Привикавање јунака на зло (Meletinski b.g.: 289), његова инструментализација и свођење на механичност без размишљања, поништавање индивидуе у једном гротескно унисоном организму – избацили су Ханса Касторпа из перфекта, привилегованог времена приповедања, у презент као неку врсту приповедачког не-времена, или, барем, у односу на перфект инфериорног времена.

3. Симболизација простора

У презенту је, како се већ могло видети на основу цитираних делова романа, дато оно што кореспондира са историјском реалношћу. Хансов седмогодишњи боравак на Бергхофу – где светска историја, заправо, не продире[19] – испричан је, напротив, у перфекту. Историјско време и време у Бергхофу се, дакле, разликују по својој природи. Време у Бергхофу јесте нека врста безвремене чауре која егзистира ван општег историјског тока и Ман је то сугерисао на више начина. Најпре и најдиректније – насловом романа („чаробни", то јест, „зачарани" брег), којим је асоциран фантастичан свет бајки, али и легенда о седмогодишњем боравку минезенгера XIII века,

ликом не можемо на њему задржавати. Штавише, чини се да га је Ман хотимично и оставио прилично отвореним.

[19] „У *Чаробном брегу* се, баш супротно, радња развија у необично уском кругу санаторијума за туберкулозу, где у потпуној изолацији од свакодневног живота 'тамо доле' и одвојено од историјског времена, под окриљем болести и смрти, душевни живот, нагризен декаденцијом, постиже нарочит интензитет и истанчаност, испољава своје мрачне, несвесне дубине" (Meletinski b.g.: 307).

Танхојзера, у Венерином ропству у чаробној пећини планине Херзелбург (иста легенда је и у основи Вагнерове опере *Танхојзер*),[20] односно њему аналоган мит о Одисејевом боравку на Киркином острву (Meletinski b.g.: 317–318). Прича о Одисеју и посети свету мртвих призвана је, међутим, и директно. У првом сусрету Ханса Касторпа с туберкулозним хуманистом, Италијаном Лодовиком Сетембринијем, овај потоњи посегнуће за аналогијом с грчким митом:

> „Сто му мука, па ви нисте наш? Ви сте здрави, ви само гостујете овде, као Одисеј у царству сени. Каква смелост, спустити се у дубине где бораве мртви, ништавни и бесмислени" (61).

Нешто касније, Сетембрини ће непосредно алудирати на мрачно дејство Кирке и опасност боравка на острву смрти:

> „Клоните се ове баруштине, овог Киркиног острва, ви нисте довољно Одисеј да бисте на њему могли некажњено да боравите" (246).[21]

Штавише, он ће Хансову везу с мадам Шоша, која младог човека и задржава на Чаробном брегу, описати управо алузијом на вечито везивање за царство мртвих:

> „Но, инжењеру, како је пријао нар? […] Богови и смртници сишли су понекад у царство сенки и успели да се врате. Али подземни богови знају да онај ко окуси плодове њихова царства остаје заувек њихов" (356).

Нешто касније, ту алузију поновиће приповедач, означивши, притом, Клавдију Шоша – чији унутрашњи портрет, односно рендгенски снимак, Ханс Касторп посматра – господарицом доњег света и његовом метонимијом:

---

[20] Сам Ман је у писму Паулу Аману (3. август 1915) свог јунака довео у везу с патуљком Носком (из истоимене бајке Вилхелма Хауфа), „коме седам година пролази као седам дана" (уп.: Стојановић 1997: 67).

[21] Клавдија Шоша је на специфичан начин изједначена са простором санаторијума, односно Чаробног брега: „[…] уколико је она била невидљиво одсутна, утолико је у исто време била и невидљиво присутна за душу Ханса Касторпа – она, геније овога места" (351).

„[…] кад се подигне према небеском светлу, она засветли и покаже човечје облике: прозирну слику људског тела, ребра, контуре срца, дијафрагмин лук и плућна крила, уз то кључњачу и раменицу, све то обавијено бледо магличастим омотачем – месом, од кога је Ханс Касторп оне покладне недеље неразумно окусио" (389).[22]

Уосталом, на боравак у подземном царству веома директно се асоцира и алузијом на Вергилијев спев („'Удесно, што се пење ка зидинама Диса, свемоћног'"; 65) и Дантеову фиктивну катабазу: „Шта чујем, инжењеру? […] Ваша Беатрича се опет враћа? Ваш вођа кроз девет кругова раја? Но, ја се надам да ни тада нећете сасвим презрети пријатељску руку вашег Вергилија!" (514).

Свет Бергхофа симболички је приказан као свет мртвих и на бројне друге начине. Пут до њега води, тако, „кроз земље многих господара, *преко брда и долина*, од Јужнонемачке висоравни до обала Боденског језера, па *лађом* по његовим немирним таласима, *преко бездана* за које се некад држало да су неизмерни" (8). И пут „преко брда и долина", и пловидба лађом, и прелазак „преко бездана" недвосмислено асоцирају поход у свет мртвих, тим пре што се путем до њега губи оријентација у простору („…пошто човек више није знао куда путује и није се више сећао где су стране света"; 9). Свет у који Касторп стиже није, међутим, само хоризонтално удаљен од, условно речено, цивилизације, већ и вертикално: Ман наметљиво и непрестано инсистира на опозицији „горе" – „доле", „брег" – „равница", „ми горе" („за нас овде горе", „већина нас овде горе", „овде код нас", „ми овде", „са вама овде горе", „овде горе код вас", „ви овде горе", „ваш шатровачки језик"…)

[22] Индикативно је да Клавдија Шоша, изјављујући Хансу Касторпу саучешће поводом рођакове смрти, будући да слабо влада страним језиком, прави упадљиву омашку којом Ман као да је сигнализирао да је Клавдији важно *откад* је неко *мртав* и *сахрањен*, чиме су и ти атрибути маркирани као суштински важно обележје: „Ах! Штета. Сасвим мртав и сахрањен? *Откад*?" (555). Другом омашком – „*сасвим* мртав?" – уведена је пак категорија оних који јесу мртви, али не *сасвим* (очита алузија на становнике Брега), чиме је и свет Бергхофа најдиректније означен као свет мртвих. Клавдија је, притом, знала да ће Јоахим умрети ако оде у равницу: „Да, ти си то знала" (555).

– „они доле" („равничари").[23] Повремено, он и веома директно свет „доле" везује за живот, препуштајући читаоцу (или тумачу) да опозицију горе – доле сам преслика на релацију живот – смрт: „[…] озбиљности има, строго узевши, само тамо доле, у животу" (56).[24]

Бергхоф је, притом, и свет с другачијим животним условима, редом и правилима понашања:

> „[…] То осећање да се пење у пределе где још никад није дисао и где, као што је знао, владају *потпуно неуобичајени животни услови, чудно мршави и оскудни* – то је почело да га узбуђује, да га испуњава извесним страхом. *Завичај и ред* не само да су лежали *далеко иза њега*, они су поглавито лежали *дубоко испод њега*, а он се још непрестано пео" (9).[25]

То је простор где престаје вегетација и почињу да владају стење и вечити снег,[26] „свет омађијан у чистоћи леденог кристала", слеђен „у сну једне фантастич-

[23] Становници Бергхофа с омаловажавањем говоре о онима „доле", „у равници" (149), а Касторп, већ „инициран" љубављу према Клавдији Шоша, и делимично „аклиматизован" и привикнут на атмосферу у санаторијуму, примећује одједном како му се „живот у равници, гледан одавде, чинио скоро чудним и наопаким" (150). У моменту повређености једним гестом Клавдије Шоша он размишља: „Сматра ли га она за неког здравог дедака од доле склоног само безазленим задовољствима? За неког наивка из равнице […] Зар није ушао у њихов ред и зар не припада њима, као један од њих овде горе […]" (233), што речито говори о мишљењу санаторијумских становника о здравим људима „у равници". У том контексту ваља посматрати и Касторпово оштро разликовање Клавдије Шоша од здравих „гушчица" из равнице (141, 235). Иако би се извесна иронијска димензија морала имати на уму, спознаја и животна мудрост се у овом роману у принципу везују за „брег", а илузије и незнање за „равницу" („Сад му је пак постало јасно да се у равници само сасвим недовољно разумевао у то…", 237; „Живеће тамо у свету равничара, међу људима који и не слуте како се све мора живети, који не знају за термометар, за вештину да се човек сам увије у ћебад, за крзнену врећу, за обавезне шетње, за… тешко је било рећи, тешко побројати све оно о чему они доле нису ништа знали", 418), што би се свакако морало разумевати и у кључу иницијације и сазревања јунака, једног од важнијих сижејних и семантичких планова *Чаробног брега*.

[24] „Смем ли вас питати којим се позивом бавите доле у животу […]" (62). Бизарно звучи Манова синтагма „доњи свет живих" (629).

[25] „[…] чудни обичаји владају међу младим светом овде горе" (117).

[26] „Скоро свуда видиш границу шуме, она се штавише врло јако истиче, смрча престаје а *с њом престаје све, ничег нема више, само стење*…" (13).

не маћије смрти" (270). Овај ледени, кристални свет белине биће најдиректније представљен као простор бајке и смрти у епизоди о снежној олуји и Касторповом смрзавању до ивице смрти. У том поглављу – које је Ман насловио „Снег" – планина је представљена као „бела трансцендентност", „апсолутно симетрична и ледено правилна", због чега је Касторп доживљава као нешто „антиорганско и непријатељско животу":

> „[…] оне су биле сувише правилне, док супстанца органског живота није никад до тог степена правилна, живот се грози од те строге прецизности, коју осећа као смртоносну и као мистерију саме смрти" (Ман 2006, 475).

Кристалном структуром и савршеном симетријом описаног простора Ман, дакако, асоцира кристалне горе усмених бајки – дакле, „тридесета царства", односно просторе смрти – али то чини и директним помињањем тог прозног жанра: „Слика света била је лепа као у бајци […] све је то давало утисак да је човек у свету земаљских духова, у свету који је изгледао комичан и личио на свет из бајки" (466). У извесној мери, сличност с бајком успоставља се и посредством лика патуљице-служавке Емеренције али и ликом главног јунака, Ханса Касторпа, који се влада у складу с „једнодимензионалношћу"[27] бајке. Он успева да одоли „једнозначном опредељивању" за само једног од бројних „педагога" на брегу (Стојановић 1997: 66), отворен је за свако искуство и пријемчив за сваки емотивни или интелектуални доживљај: бави се најразличитијим наукама, ботаником, анатомијом, астрологијом, посећује морибунде, разговара с веома разнородним ликовима – Сетембринијем, Нафтом, Беренсом,

[27] Под овим термином (Макс Лити) (Liti 1994) подразумева се укидање границе између људског и нељудског света у бајци, односно јунаково прихватање оностраних, фантастичних бића и феномена без чуђења. Ханс Касторп се, додуше, у *Чаробном брегу* непрестано чуди ономе што чује, али он и те изјаве својих сабеседника које вербално маркира као чудне прихвата без задршке и дистанце; он не поставља границу између онога што не сматра чудним и онога што таквим сматра, и на исти начин реагује колико год да је реч о опречним и међусобно искључивим појавама (исто, рецимо, реагује и на Нафтина и на Сетембринијева умовања, иако су она најчешће у директној колизији).

Кроковским, Пеперкорном[28] – показујући, притом, непатворено дивљење према супротностима и веома често наивно и готово комично реагујући, и вербално и гестом. Млад је, уз то, и неискусан, попут јунака бајки, на шта приповедач скреће пажњу читавим низом лексема: именица „младић" и придев „млади" готово формулаично се користе у роману, а јунак се веома често назива и „учеником", „питомцем", „наивком", „шегртом", посредно чак и „неофитом", док се његов најчешћи сабеседник и пратилац свих седам година на брегу, Сетембрини, назива „педагогом" и његовим „учитељем", „васпитачем" и „ментором".[29]

Касторп је, међутим, за разлику од јунака бајке, који је изразито покретан – прикован за једно место, у чему се препознаје Маново извртање структуре и смисла бајке и замена доминације спољашњих догађања доминацијом унутарњих иницијацијских искушења и искустава. (Овде се препознаје инверзија и у односу на *Одисеју* и, уопште, приче о повратку јунака: док у *Одисеји* јунак лута, а Пенелопа га верно чека код куће, у *Чаробном брегу* јунак је везан за једно место, док његова вољена одлази и враћа се на Брег. Инверзија је, дакако, и у томе што се приповедач фокусира на доживљаје онога ко чека, а не на доживљаје јунака, у овом случају јунакиње која лута.)

Ман, притом, у једној од кључних епизода – епизоди Касторповог суочења са снежном олујом и халуцинацијама („Снег") – простор наглашено разграђује и укида могућност било какве оријентације у њему, што су такође особени видови симболизације. Контуре врхова се губе, стапају с маглом и ишчезавају; све се расплињава

[28] О *Чаробном брегу* као пародији образовног романа, својевсној „вилхелм-мајстеријади" уп.: Стојановић 1972: 59–97; Стојановић 1997: 62–80.

[29] Оваква атрибуција карактеристична је за „роман о васпитавању", или, шире посматрано, за обреде иницијација уопште: „Процес 'васпитавања' Ханса Касторпа, који чини главну тему романа, разговетно се асоцира са обредом иницијације […] Представе о обреду иницијације доста 'природно' се користе као митолошко моделовање 'романа о васпитавању', будући да су иницијације историјски и биле најстарији начин 'васпитавања' […] Т. Ман назива Ханса Касторпа 'наивчином' и алудира на његову сличност с Парсифалом" (Meletinski b. g.: 319). Бајка је, дакако, прича о иницијацији јунака (уп.: Prop 1990).

и претвара у „вунасто белу празнину" у којој се спајају небо и земља и нестају оријентири:

> „Ногу запрашених снегом, отискивао се он својим штаповима уз беле висине чије су се стране, као простртa платна, терасасто уздизале, све више и више, незнано куд; изгледало је да никуд не воде; њихови горњи делови стапали су се с небом, које је било исто тако магличасто бело као и они, и за које се није знало где почиње; нигде врха, нигде видљивог планинског гребена; свуд једно магловито ништавило […]"(473).

Простор у којем се обрео Ханс Касторп јесте „безоблични свет", „мртав терен", „ледена празнина", којом влада „хаос беле тмуше" и, што је посебно значајно – апсолутна, исконска, „мукла тишина, непозната, нечувена, какве нигде другде нема" (471). То је, дакле, неми, безгласни простор, простор „мртве" и „дивље тишине", какав управо и јесте хтонски простор у традиционалним представама и усменом стваралаштву,[30] простор разређеног планинског ваздуха, оскудног у „земаљским елементима, добрим и злим" (465), чије удисање не пада човеку теже „од недисања мртвих" (467).

Клима, међутим, „није једина чудна ствар" на Бергхофу, како то примећује Јоахим у првом сусрету са својим рођаком Хансом Касторпом. Другачији је и доживљај времена, проток времена (Ricoeur 1990: 118; Стојановић 1997: 66–67),[31] па и време само:

> „Овде се напросто играју људским временом, просто да не верујеш. Три недеље су за њих као један дан. Видећеш већ. […] Човеку се овде измене појмови" (11).

Отуда Ханс Касторп првих дана свог боравка у санаторијуму, док се не „аклиматизује", са својим рођаком

[30] Нечиста сила се у басмама тера у просторе „гдје овца не блеји, гдје се сјекира не чује, гдје коњи не ржу, гдје пјетлови не пјевају" и сл. Синтагма „глуво доба" управо спаја представу о одсуству гласа/звука и времену људске неактивности и демонске активности (уп.: Братић 1993).

[31] „Три недеље не значе, наравно, скоро ништа за нас овде горе, али за тебе […] за тебе је то ипак прилично времена" (11); „Ово треће писмо кући било је опширно, биће довољно за извесно време – не по схватању времена оних људи доле, већ по овом које овде влада" (225).

Јоахимом непрестано расправља о коришћењу временских одредница:

> „'Да, тако некако. Али недавно, има томе, чекни, тако можда осам недеља…'
> 'Па онда не можеш рећи недавно', примети Ханс Касторп суво и трезвено.
> 'Како? Па онда не недавно. Ти тераш мак на конац […]'" (57).

Исти раскорак међу ликовима у поимању времена јавиће се у роману и неколико стотина страница касније, само што ће у новој ситуацији Ханс Касторп бити тај који поседује „право" знање о времену, за разлику од његовог посетиоца на брегу, „изасланика равнице", ујака Џемса Тинапела (уп.: Benz 2005: 9):

> „Но, но, само не тако нагло […] Ујак говори као сваки равничар. Треба најпре да се мало обрне и уживи овде, па ће већ изменити своје мишљење. […] Време! Баш што се тиче овог људског времена, мораће Џемс да исправи своје досадашње појмове да би могао овде о томе да говори" (427).

Епизода с Џемсом Тинапелом симболички и значењски изузетно је важна јер у многоме реплицира догађаје којима почиње *Чаробни брег*: пацијенту санаторијума рођак долази у посету, доктор Беренс дијагностицира анемију и препоручује новопридошломе да прихвати бергхофски ред и у свему следи понашање рођака код којег је дошао. У поновљеној ситуацији гост санаторијума не подлеже, међутим, силама Бергхофа и након свега неколико дана бежи пристрављен. Иако се и Тинапел, попут Ханса Касторпа, загледао у лепу болесницу, прича о телу које се распада њега је до те мере ужаснула да он без претходне најаве, без поздрава, главом без обзира напушта санаторијум, за разлику од Касторпа, који због болеснице, и то одсутне највећим делом времена, остаје на Брегу седам година („за присталице децималног система, то није заокругљен број, али је то ипак добар и на свој начин погодан број, мистично сликовита временска целина"; 707).[32]

[32] Број седам је и иначе веома важан у структури и „ткању" *Чаробног брега*: роман има седам поглавља (неједнаке дужине), јунак борави

Успостављајући очиту инверзују почетних сцена романа и дочаравајући Тинапелов „равничарски" доживљај Бергхофа, Ман је ефектно сучелио два света и указао на трансформацију Ханса Касторпа у простору Чаробног брега, а, самим тим, и на природу тог простора самог. Потчинивши Ханса Касторпа сопственим законима, Чаробни брег учинио га је хладним, недодирљивим и супериорним над иницијативом „равнице", али и готово механичним, програмираним, безличним и – са становишта понашања у равници – управо „зачараним". Сви Тинапелови покушаји да допре до младог рођака, „ослободи га леда" (430) и врати у равницу разбијају се о тврди оклоп Касторпове непоколебљиве оданости Брегу, његовим законима и његовој господарици, Клавдији Шоша. Он се мирно и самопоуздано осмехује на сваку шалу из које избија „дух равнице" и показује спокојство и неприступачну самоувереност средине против које индустријалац Тинапел нема оружје:

> „Дошавши сад овамо са једном свакако одређеном мисијом, са налогом и намером да енергично извиди шта је с тим болесником и да неодлучног младог рођака, како је сам у себи говорио, 'ослободи леда' и да га опет преда породици, он је био одмах свестан да ради на туђем терену. Већ у првом тренутку он је осетио да га је овде као госта примио *један свет који има свој утврђени начин живота и који у свом самопоуздању не само да нимало не заостаје за његовом сопственом средином, него је још и превазилази* […] Али кад је видео мирни, неодређени осмех којим је нећак предусретао његове шале, осмех у коме се огледала сва *затворена самоувереност једне средине са посебним схватањима*, он се уплашио, побојао се за своју пословну енергију и брзо решио да одлучни разговор са саветником, у ствари свога нећака, поведе одмах, што је могуће пре, још

у Бергхофу седам година, у трпезарији има седам столова и Ханс Касторп ручава временом за сваким од њих, температура се мери седам минута, Клавдији Шоша прилази након седам месеци, „ни седам бунди не би било довољно да заштити кости од леденог смртоносног ужаса" (477), седам лица одлази на кобни излет крај водопада након којег ће се Менер Пеперкорн убити, на крстионици Касторпове породице исписана су имена седам генерација пре Ханса, у последњим сценама војници стоје заглављени у мочварама „пуних седам часова у скроз прокислим шињелима" (714) и сл. О симболици броја седам уп.: Vogel 1970: 30.

исто послеподне, док му још траје оно духа и снаге што их је донео из равнице, јер је осећао да њих нестаје, да су *дух овога места и његово добро васпитање склопили против њих један опасан непријатељски савез*" (432).

Приповедачев коментар – „Овако се завршио *покушај равнице* да одсутног Ханса Касторпа врати кући" (436) – јасно показује да је дату симболичку димензију Ман имао на уму. Бег и „дезертерство"[33] Џемса Тинапела означили су узмицање „равнице" пред „брегом" и пословног, енергичног човека пред светом и у буквалном и у метафоричком значењу „окованим ледом".

Свет Бергхофа је, даље, наглашено бео, блештав и светао (и када није реч о бело окреченим собама и салонима, непрестано се јављају поређења са снегом, брашном, млеком…), што – одсуством боје – сугерише стерилност. У њему улогу фотографије, као драге успомене, преузима рендгенски снимак,[34] где се људско биће своди на костур, један од најдиректнијих симбола смрти (али и једини део човека који преживљава све и може да траје хиљадама година непромењен). Штавише, на један симболички начин, рендгеном, својеврсним бергхофским чудом, сви пацијенти санаторијума приказују се као скелети и Ханс Касторп до прве истинске спознаје о сопственој смртности долази посматрајући скелет свог рођака Јоахима и кости сопствене руке:

„[…] док је Ханс Касторп поред њега непрестано посматрао Јоахимово загробно обличје и мртвачки костур, тај голи скелет и тај мементо, сув као вретено. Неко свечано расположење и ужас испунише му душу. […] И Ханс Ка-

[33] О инверзији и супротстављености светова „брега" и „равнице" веома сликовито говоре реплике ликова и коментари приповедача који прате Јоахимово самовољно напуштање санаторијума и повратак у војску („Ви бацате пушку. Ви хоћете да умакнете? Знате ли да је то дезертерство?", 416; „Јоахим је дезертирао, дезертирао у свој пук", 428), као и Тинапелов преки одлазак („Тако је поштени ујка Џемс побегао својој застави у равницу"; 436). Индикативно је и то што Ман поглавље о Тинапеловој посети Бергхофу насловљава „Одбијен напад". Реч је, дакле, о *нападу* „равнице" и успешној одбрани „брега".

[34] Клавдија Шоша поклања Хансу Касторпу рендгенски снимак својих плућа и он га чува и загледа као највећу реликвију. На рендгенске снимке се у Бергхофу и иначе гледа као на неку врсту „пасоша" или „чланске карте" (241).

> сторп је видео што је морао очекивати да ће видети, али што човеку управо није дато да види, и што ни он никад није мислио да ће моћи да види: видео је свој властити гроб. Будуће дело распадања видео је унапред, снагом светлости, месо у коме је живео, распаднуто, уништено, претворено у ништавну маглу, а у њему брижљиво извајан скелет његове руке, око чијег је домалог прста лебдео, црн и издвојен, његов печатни прстен који је наследио од деде: тврди предмет са ове земље, којим човек краси своје тело одређено да доле иструне, док прстен, ослободивши се тако, прелази на друго месо, које опет може да га носи неко време" (218–219).

Бергхофом, најзад, „господаре" доктори Беренс и Крековски, које Ман, посежући за митолошким асоцијацијама, означава судијама у свету мртвих: „Са колико су вас месеци ребнули наш Минос и Радамант?" (61).[35] Беренс, притом, влада „свим језицима", као и ликови усмене традиције с демонским цртама, или, рецимо, Булгаковљев професор Воланд („јер он је владао свим језицима, и турским и мађарским", „…доктор Беренс, познат са своје полиглотске речитости!", 435, 544).

Они, међутим, не владају само светом „мртвих" (Сетембрини Бергхоф назива Радамантовом „палатом ужаса"; 64), већ и временом. Беренс и Краковски – као и митски ликови Минос и Радамант – јесу и господари времена: они одређују меру боравка појединаца у свету, у датом случају – света Бергхофа, односно Чаробног брега.[36] И, као и у животу, односно традиционалним представама, мере Радаманта показују се апсолутно супериорним над мерама људи, о чему сведочи Сетембринијево реторичко питање о Касторповој одлуци да на брегу остане три недеље: „[…] Али копка ме заиста да чујем које време човек себи досуди кад он одређује а не Радамант" (61). Показаће се да ће се мера од три недеље, које је на по-

[35] На другом месту Сетембрини докторе назива „ђавољим судијама" (66), доктора Крековског потом и „ђавољим слугом" (99), а Беренса „кнезом сенки" (469), „сатаниним слугом" (223) и „сатаном" самим (64).

[36] „[…] отпутоваће и оставиће Јоахима самог, сиротог Јоахима, коме је Радамант досудио још ко зна колико месеци […]" (164).

четку свога боравка у санаторијуму „досудио" себи Ханс Касторп, претворити у Радамантових седам година.

Свет Бергхофа симболички се означава светом мртвих и посредством неких других митских асоцијација. Дијалог с митом Ман, тако, успоставља и тиме што на вратима санаторијума поставља човека који храмље, јер је симболика храмања у миту, а и потоњој светској литератури ослоњеној на мит, јака и недвосмислена. Уз то, у санаторијуму се наглашено и претерано једе и на призорима гутања огромних количина хране приповедач се више пута задржава („…лавовски апетит владао је под овим сводом, курјачка прождрљивост"; 78), чиме је такође асоцирана представа о смрти – као великом, увек гладном гутачу.

Бергхоф, дакле, задобија обрисе простора смрти и путем аналогије с већ поменутим легендама и митовима (Клавдија Шоша, аналогно Венери и Кирки, задржава привремено Ханса Касторпа у простору смрти),[37] и посредством трајекторије главног јунака с наглашним симболичким значењем, и активирањем митских матрица и значења, и јасном и наметљивом дистинкцијом између „брега" и „равнице", односно „вертикале" и „хоризонтале" („Сетембрини увек каже да ми живимо хоризонтално, да смо хоризонтале"; 76),[38] али и посредством директних исказа с привидно метафоричним значењем: кревети у санаторијуму означавају се, рецимо, као „мртвачки", стога што су у њима, по правилу, болесници осуђени на брже или спорије умирање („ово је просто мртвачки кревет, обичан мртвачки кревет" – изјављује Ханс Касторп легавши своје прве ноћи на брегу да спава; 22).

[37] „Манова 'Венера' је мадам Шоша са својом грешном, болесном и тананом привлачношћу и моралом страсног 'самолишавања'" (Meletinski b.g.: 318).

[38] Уп.: „[…] он је сувише касно сазнао да се Карен упокојила и да је са накривљеном, као снег белом капом, у *заувек хоризонталном положају* ушла у врт свога малог Исуса" (446).

4. Не-време у не-простору

Како у смрти нема времена – приповедач у једном моменту поставља питање колико времена је Ханс Касторп провео у Бергхофу док Јоахим, његов болестан рођак који ће умрети након самоиницијативног повратка „у равницу", није „заувек рекао *због времену*" (538) – то га ни у простору смрти не може бити. Наглашеном симболизацијом простора и време у Бергхофу постало је негација времена у „равници", својеврсно не-време.[39]

Природа не-времена сугерисана је необичним спојевима временских одредница („одмах… кроз три недеље" – „још јуче изјутра"), али и, далеко упадљивије, Хансовим потпуним губитком оријентације у времену[40] и бизарним порицањем годишњих доба:

> „У ствари, независно од теоретске поделе времена, с обзиром на снег и мраз, зима је била богзна откад већ завладала, управо, она је читаво време само за кратке етапе прекидана жарким летњим данима са тако претерано дубоким небеским плаветнилом да је прелазило у црно – летњим данима дакле каквих је бивало и усред зиме, ако се заборави на снег који је уосталом падао и сваког летњег месеца. Колико је пута Ханс Касторп ћаскао с покојним Јоахимом о овој великој збрци која је мешала годишња доба, претурала их, лишавала годину њене рашчлањености и чинила је на тај начин досадно кратком или кратко досадном, тако да о времену није уопште могло бити говора, како се давно једном с гађењем изразио Јоахим" (540).[41]

[39] „The spatial opposition reduplicates and reinforces the temporal opposition" (Ricoeur 1990: 112).

[40] На питања о томе колико је времена живео с Јоахимом, колико је времена Јоахим био одсутан, а колико мадам Шоша... Ханс Касторп у једном тренутку не уме да дâ одговор. Штавише, у том тренутку он више уопште и не зна колико му је година („јер он сад није више баш никако знао колико му је година"; 539). Пацијенти Бергхофа, уз то, немају представу о датумима: „Знате ли да ће кроз пет дана опет први?" – поставља питање Хермина Клефелд неким болесницима – „Први октобар. Видела сам на календару у администрацији" (220).

[41] „Али ствар је у овоме, знаш, што се овде годишња доба не разликују толико једно од другог, она се такорећи мешају и не управљају се према календару […] Укратко, има зимских и летњих дана, и пролећних и јесењих дана, али правих годишњих доба у ствари и немамо овде" (97; уп.: 412–413). Нема чак ни биљака које уобичајено својим вегетативним циклусом маркирају годишња доба: „у целом

Последњом реченицом Ман враћа читаоца на Јоахимову реплику са самог почетка романа – дакле, неких петсто страница раније! – и на његов одговор на Хансово питање да ли „њима горе" време брзо пролази:

> „Брзо и лагано, како се узме […] Оно уопште не пролази, да ти право кажем, није то никакво време, нити је ово некакав живот – не, то није" (19)[42] –

показујући тиме и с каквом је концентрацијом и како плански, промишљено, потпуно владајући сваким детаљем, сваком појединачном реченицом, градио своје и по обиму, и по слојевитости, и по значају – монументално дело.

Време у Бергхофу није, дакле, време (то говоре и Јоахим, и приповедач, и Ханс Касторп), нити је живот у Бергхофу – живот. То ће, међутим, Ханс Касторп схватити тек када Клавдија Шоша заувек напусти Бергхоф и ослободи га на тај начин „зачараности". Од тада он око себе види само „живот ван времена, безбрижан и безнадежан, живот активне раскалашности у стагнацији, мртав живот" (626).[43]

О оделитости светског од бергхофског времена сведочи и аналогија коју приповедач успоставља између стања сна или опијености дрогом – у којем се у краткотрајном заносу могу проживети искуства која се „протежу на десет, тридесет па чак и на шездесет година" или таква која „чак превазилазе границе људског искуства у односу на време" (538) – са стањем Ханса Касторпа у санаторијуму.[44]

крају није било лиснатог дрвећа чији би изглед дао пределу обележје годишњег доба, само двосполна алпска јова, која има мекане чекиње и мења их као лишће, показивала је јесењу голотињу. Остало дрвеће које је красило овај крај […] сачињавао је вечито зелени четинар" (226).

[42] Нешто касније у роману, тешећи свог рођака Јоахима код кога је, услед боравка у „равници", „осећање временског протицања исувише оживело", Ханс Касторп рећи ће то исто: „а ти добро знаш наше време овде! То и није никакво време" (501).

[43] „Das Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, das Leben als stagnierende betriebsame Liederlichkeit, das tote Leben" (Mann II 1967: 664).

[44] Управо с обзиром на необичан доживљај времена Ман стање на Чаробном брегу означава „порочним сном", сличним оном који изазивају опијум и хашиш: „Једна казаљкица мери наше време и скакуће као да мери секунде, а сваки пут кад хладнокрвно и без

Наиме, Ман главног јунака романа више пута назива „зачараним", што подразумева извесну „искљученост" из времена, неучествовање у општем временском току, док га у завршном поглављу и последњим сценама назива управо *спавачем* којег, након седмогодишњег *сна*, гром из „равнице" избацује пред врата Бергхофа, и који, збуњен, пред тим вратима седи трљајући очи:

> „Снажним гласом ћемо рећи да је одјекнуо гром који нам је свима већ био познат; она заглушујућа детонација дуго припремане кобне смеше безумља и раздражености – један историјски ударац грома, који је, кажемо то пригушеним гласом, уздрмао темеље земље, а који је за нас био удар грома који је разорио Чаробни брег и на суров начин нашег спавача избацио пред врата. Сад он збуњен седи на трави и трља очи као човек који је упркос многим опоменама пренебрегавао да чита новине" (709–710).

Није, међутим, реч само о „нечитању новина", односно мимоилажењу историјског и бергхофског времена, већ управо о одсуству времена. Наиме, иако Ман на стотинама и стотинама страница исписује Хансове доживљаје и унутарња преживљавања у планинском санаторијуму, он истовремено све време гради илузију да време у Бергхофу стоји. Наиме, с обзиром на то да, како је већ цитирано, човек нема чуло за опажање времена, његово протицање региструје се искључиво кроз кретање и промене, односно посредством извесне динамике, коју човек може да перципира. А управо та динамика, кретање, промена јесу оно што свету Бергхофа недостаје. Све оно што се у њему „дешава" јесте само непрестано понављање једног те истог низа збивања – увек исти ритам устајања и легања, мерења температуре, оброка, поподневних одмора, шетњи, прегледа, прослава, приредби, предавања (Benz 2005: 11–12) – због чега се стиче утисак својеврсне „заглављености" тог света у времену. У њему се, попут звука на покваренoj плочи, непрестано понавља исти низ елемената и правог кретања

задржавања пређе своју највишу тачку она као да обележава нешто – бог би знао шта. Већ годинама смо на овом планинском вису – толико је извесно – врти нам се мозак, живимо, без опијума и хашиша, у неком порочном сну" (571).

у времену, заправо, нема. Постоји само „вечита безгранична једноликост" (19), и о томе Ман, односно приповедач, веома јасно говори посредством метафоре „вечита супа" („Ewigkeitssuppe") (уп. Benz 2005: 8–10):

> „[…] и може бити корисно, с обзиром на мистерију времена, припремити читаоца још и на сасвим друга изненађења […]. Засад је довољно да се свако сети како брзо пролазе дани, па чак и 'дуги' низ дана, кад их проводимо у кревету као болесни: то је један те исти дан који се непрестано понавља; али пошто је увек исти, у суштини није баш исправно говорити о 'понављању', требало би пре говорити о истоветности, о непомичној садашњости или о вечности. У подне ти доносе супу, као што су ти је јуче донели и као што ће ти и сутра донети. […] облици времена ти се губе, мешају један с другим, и што ти се укаже као прави облик времена и битисања, јесте непокретна садашњица у којој ти вечито доносе супу" (185).[45]

Ту једноликост, аморфност, монолитност бергхофског не-времена Ман луцидно посредује и чисто лингвистичким средствима – мешањем прилога *још* („noch") и *опет* („schon wieder"/„wieder"):

> „Оно што је у овој великој збрци стварно било измешано и испретурано то су били утисци или стања свести изражени са 'још' и 'зар опет' […] он би одједном, с извесним страхом, коме би се придружило неко радознало усхићење, осетио несвестицу, неспособан да разликује појмове 'још' и 'опет', чија мешавина и подударност дају као резултат 'увек' и 'вечно', који су ван времена" (540–541).[46]

Континуитет, непромењеност, вечито исто – изражени прилогом *још*, и понављање истог – изражено прилогом *опет*, јесу, дакле, ван времена, управо као и

---

[45] „[…] наставио је у ишчекивању да живи од данас до сутра, и његов нормални дан, издељен у много ситних делића, и који у својој сталној једноликости није пролазио ни брзо ни лагано, био је увек један те исти" (190); „вечито једнолики ритам временског тока […] који је био идентичан са собом и представљао једну устаљену вечност" (366). Вечност, безвременост и одсуство кретања Ман директно доводи у везу у Касторповом сну у којем он себе види с јарчјим ногама и фрулом (645–646).

[46] Смрт се фигуративно и именује „одласком" или „селидбом" у вечност, и на плану фразеологије, и у *Чаробном брегу* (315).

Чаробни брег са својим ритмичним „тапкањем у месту". У „безграничној једноликости" и „вртоглавој једнообразности" живота у Бергхофу не постоје, заправо, маркери који би време учинили, условно речено, хетерогеним, односно „правим" временом. Време по себи, као и простор по себи, јесте нерашчлањена, хомогена структура, континуум у којем тек човек издваја одређене интервале (уп.: Arsenijević 2003: 17–56), што је Ман несумњиво имао на уму осмишљавајући сцену у којој Ханс Касторп проматра кретање казаљки на сату:

> „Он је могао да седи, са сатом у руци […] и да гледа у његову порцуланску округлу плочицу […] на којој су се две златне казаљке, танано и велелепно изрецкане, удаљавале једна од друге, а танка казаљка за секунде запослено скакутала око своје нарочито мале кружне путање. Ханс Касторп ју је мотрио, да би неки минут омео и отегнуо, држећи време за реп. Мала казаљка је цупкала својим путем, не осврћући се на бројке до којих је стизала, које је додиривала, прелазила, остављала за собом, далеко за собом остављала, опет им прилазила и опет их достизала. Она је била неосетљива за циљеве, одсечке, ознаке. Требало је да се заустави један тренутак на 60 или бар да дâ неки најситнији знак да се ту нешто завршава. Али по начину на који је она брзо прелазила преко ове бројке, као и поред сваке друге никаквом бројком необележене цртице, видело се да је све то обележавање и одмеравање њеног пута било њој само подметнуто, а она је само ишла, ишла…" (541).

Казаљка је, дакле, неосетљива за циљеве, одсечке и ознаке. Оно што у људској свести о времену одређује одсечке и ознаке, „зарезе" у њему, како се на другом месту у роману каже, јесу догађаји, односно промене које човек перципира. Говорећи о значају Хансове посете свом рођаку у санаторијуму, Јоахим то сасвим прецизно дефинише:

> „Могу слободно рећи да је то за мене читав догађај. Ипак је то промена – мислим, зарез, обележје у вечитој безграничној једноликости" (19).

Ти „зарези" су, међутим, арбитрарни.[47] Они могу имати колективни карактер (празници),[48] али су почесто и личне природе, што Ман дискретно сугерише констатацијом да се „недеља Ханса Касторпа рачунала […] од уторка до уторка, пошто је једног уторка и приспео" (163), а о чему, нешто касније у роману, говори и експлицитно:

> „Време нема никакве засеке, не чује се никаква грмљавина нити јека труба на почетку новог месеца или године, па чак и на почетку новог века само ми људи пуцамо и звонимо у звона" (226).

5. „Којим чулом опажамо време?" (проблем метрике времена)

Чињеница да доживљај времена не дефинише неко поуздано чуло, нити чуло уопште, и да он зависи од субјективног осећаја промене и протицања (уп. Ђорђевић 1968: 355), од количине „садржаја" који се у одређени временски одсечак смести, навела је више пута у роману аутора да, посредством ликова и приповедача, промишља о *равномерности*, односно постојаности брзине његовога протицања, па чак и постојања времена самог.[49] На супротним странама, с могућим аргументима *за* и *против*, наћи ће се, тако, у једном моменту Ханс Касторп и његов рођак Јоахим Цимсен:

> „'Да, кад се мотри на време онда оно пролази врло лагано. Ја много волим мерење, четири пута на дан, зато што

[47] Ова арбитрарност, односно безнадежност настојања да се пронађу „*природни* елементи из којих би требало рећи да се време састоји" постаје далеко очитија када се питање постави радикалније: „шта ћемо с временом док сунчевог система још није било?" (Arsenijević 2003: 19) – али Ман није ишао тако далеко.

[48] „Налазим да је врло добро што ми овде прослављамо празнике по реду којим долазе, и што тако на уобичајен начин обележавамо етапе, дакле правимо цезуру, да се живот не би претворио у неку монотонију без икаквог прекида, то би било сасвим неприродно" – примећује на једном месту Ханс Касторп (319).

[49] „[…] кад се осврне и помисли на овде проведено време, чинило му се да је то било уједно и неприродно кратко и неприродно дуго време, али колико је стварно трајало никако му није било јасно – *под претпоставком*, наравно, *да је време уопште природна појава и да је допуштено довести га у везу са појмом стварности*" (220).

се онда заиста примети шта је у ствари један минут, или чак читавих седам минута, док се овде не хаје ни за седам дана у недељи, а то је грозно.'

'Ти кажеш: у ствари. У ствари не можеш рећи', одговори Ханс Касторп. […] 'Време никако не може бити 'у ствари'. Ако ти се чини дуго, онда је дуго, ако ти се чини кратко, онда је кратко, али колико је стварно дуго или кратко, то не зна нико' […]

Јоахим је то спорио.

'А како то? Не. Па ми га меримо. Имамо часовнике и календаре, и кад један месец прође, онда је он прошао и за тебе и за мене и за све нас.'

'Пази само!', рече Ханс Касторп и чак подиже кажипрст до својих мутних очију. 'Један минут је дакле толики колики ти се чини кад мериш температуру?'

'Један минут је толики… он *траје* толико колико је потребно казаљки да опише свој круг.'

'Али за то јој је потребно сасвим различито време – за наше осећање. И стварно – кажем: стварно узевши', понови Ханс Касторп и кажипрстом притисну тако јако свој нос да му сасвим сави врх, 'то је кретање, кретање у простору, зар не? Стој, молим те! Ми, дакле, време меримо простором. А то је исто као кад бисмо хтели да простор меримо временом – што чине само сасвим нешколовани људи. Од Хамбурга до Давоса има двадесет часова – да, возом. А пешице, колико је онда? А у мислима? Ни секунд!' […]

'[…] Дакле, шта је време?' […] 'Ми простор опажамо својим органима, чулом вида и чулом пипања. Лепо. Али којим чулом опажамо време? Хоћеш ли ми на то одговорити. Видиш, ту си се заглибио. Али како хоћемо да меримо нешто о чему, строго узевши, не можемо да кажемо ама баш ништа, не знамо ни једну једину особину! Ми кажемо: време пролази. Лепо, па нека пролази. Али да бисмо га мерили… чекај! Да би се могло да мери, морало би да пролази *равномерно*, а где пише да је тако? За нашу свест није тако, ми само реда ради претпостављамо да је тако, и наше мере само су конвенција, дозволи, молим те…'" (68–69; курзив Т. М.).

На другом месту приповедач, приписујући на одређен начин мисли Хансу Касторпу („… стога што је млади Ханс Касторп мислио нешто слично…"), такође отвара питање доживљавања времена, односно могућности да се о брзини његовог протицања објективно говори:

„Уопште се верује да интересантност и новина садржине 'убијају' време, то јест прекраћују га, а да монотонија и празнина отежавају и коче његов ток. Ово није безусловно тачно. Празнина и монотонија могу додуше да одуже и учине 'досадним', 'дугим', тренутак и час, али велике и највеће масе времена оне скраћују и штавише сасвим уништавају. Обратно, каква богата и интересантна садржина свакако је у стању да час, па и сам дан скрати и убрза, али рачунајући у великом, она току времена ипак даје развученост, тежину и чврстину, тако да године пуне догађаја много споријe пролазе него године сиромашне, празне, лаке, које прохује као ветром одуване. Оно што називамо досадом – дугим временом – пре је управо неко болесно осећање разоноде – скраћивање времена – услед монотоније: велики размаци времена, кад имају непрекидно једнолик ток, скупе се на начин који до смрти застраши срце; кад је један дан као сви, онда су сви као један; а у савршеној једноликости и најдужи живот проживео би се сасвим брзо и минуо за трен ока" (106–107).

Ман, стога, временским одсечцима који брже или спорије протичу, одсечцима испуњеним различитом количином догађаја и утисака, даје и различиту „каквоћу". Време које брже и време које спорије протиче разликују се, наиме, и квалитативно:

„Може се рећи да је он преко целе недеље гутао часове, очекујући да се после седам дана врати тај час. А чекати значи хитати напред, значи време и садашњост не осећати као уздарје, већ само као препреку, значи њихову сопствену вредност порицати и ништити и у духу их прескакати. Каже се да је чекање досадно, дуготрајно. Али је оно исто тако, па чак и тачније, краткотрајно, јер гута велике количине времена, не иживљавајући их нити користећи их ради њих самих. Могло би се рећи да онај ко само чека личи на неког прождрљивца чији апарат за варење у великим количинама само пропушта храну, не извлачећи из ње ништа што вреди и што је хранљиво. Могло би се отићи и даље и рећи: као што од несварене хране човек не добија снагу, тако га ни време које је провео чекајући не чини старијим" (239).

Деловање „интересантности и новине садржаја" у кратком временском одсечку Ман демонстрира Касторповим доживљајем прве три недеље у Бергхофу, за које се јунаку чини да су пролетеле за трен ока:

„Благи боже, куд је нестало овог одмора! Протекао, пролетео, прошао – човек збиља не би умео рећи како. Најзад, то је ипак био читав двадесет и један дан који су имали да проведу заједно, дуги низ дана, коме се на почетку није могао лако ни крај сагледати. И сад су наједном остала само још три четири тричава дана, незнатан остатак […]" (164).

Те три недеље – за које се Хансу Касторпу чини да су пролетеле незнано како и спрегле се у тричаво кратак период – заузимају, отприлике, једну четвртину романа. Седам преосталих година – три четвртине. Ова несразмера није, међутим, била само средство сучељавања приповедног и испричаног времена. Напон између два времена за која је сматрао да припадају „приповеци" (537) Ман је искористио и као средство да демонстрира дејство монотоности и „савршене једноликости" на „велике и највеће масе времена". Наративном тактиком и временском структуром романа он је, заправо, показао како се у доживљају јунака време проведено у санаторијуму у стално истом дневном и недељном ритму сажима на заиста застрашујући начин.

Цитирани одломци нису, међутим, једина места где се говори о субјективности доживљаја времена. Ман, наиме, кроз цео роман систематично пропитује дати феномен и перманентно, на различите начине, скреће пажњу на несразмеру између објективних мера времена и његове перцепције (Benz 2005: 9), и то у обе крајности. Кратки одсечци времена представљају се у доживљају као изузетно дуги, док се периоди од више година своде на ефемерне утиске. Тако први дан Хансовог боравка у санаторијуму представља за њега неизмерно дуг период („Забога, зар је још први дан? Мени се чини да сам већ одавно, одавно код вас овде"; 86), што Ман сјајно карикира и замршеном менталном реконструкцијом дужине Хансовог боравка у санаторијуму након само пет дана:

„Настадоше редовне промене у низу нормалних дана: прво је дошла једна недеља – и то недеља са музиком на санаторијумској тераси, како се то догађало сваких четрнаест дана, дакле знак да су две недеље прошле, а у другој половини таквог једног двонедељног раздобља Ханс Касторп

је био приспео. *Био је дошао једног уторника*, и ово је дакле био пети дан […]" (113).[50]

На крају романа се, међутим, за временски одсечак од једне и по или две године користи одредница „у последње време" („У последње време, две годинице или једну и по уназад"; 711)[51] и о догађајима у том периоду говори се на свега неколико десетина страница.

Ман сучељава бржи и спорији проток времена и на микроплану, тачније, на сасвим малим сижејним секвенцама, попут оне у којој Ханс Касторп први пут мери телесну температуру, по бергхофском правилу – тачно седам минута:

> „*Време је милело*, чинило му се да је одређени рок *бескрајан*. Кад је погледао казаљку на сату, *тек* је било прошло *два и по минута* а он се био уплашио да не пропусти тренутак. Урадио је *безброј ствари*: узео је неке предмете и опет их вратио на место, изашао на балкон, пазећи да га рођак не примети, прешао погледом предео, ту висораван чији су му сви облици били већ тако присно познати, са свим својим чукама, гребенима и литицама, са истуреном кулисом Брембила с леве стране, чија се грбина спуштала косо ка насељу а бокове јој покривало кржљаво шипражје, са низом брда с десне стране, чија је имена исто тако добро знао, и са Алтајнвандом који, посматран одавде, као да је затварао долину с југа. Гледао је на стазе и леје баштенске заравни, на вештачку пећину, сребрну јелу, слушао неко шапутање које је долазило са терасе за лежање, и вратио се опет у собу, трудећи се да поправи положај инструмента

[50] Исти феномен јавља се и у једној од кључних епизода у роману – у опису Касторповог смрзавања до ивице смрти и његових халуцинација у тој граничној ситуацији. За свега десет минута, колико проводи у измењеном стању свести, Касторпу се привиђа низ догађаја који би у реалном времену трајао далеко дуже: „Да ли је могуће да је лежао овде у снегу само десет минута или нешто дуже, и да је за то време прошло кроз његову главу тако много дивних и страшних слика и вратоломних мисли" (Ман 2006, 492).

[51] Деминутив *годинuца*, иначе, по правилу користе становници Бергхофа, они „горе" („… ни на пола годинице не пристаје", 50), чиме је сугерисан њихов померен осећај за време, односно доживљај времена драстично другачији од доживљаја времена „равничара". Тај деминутив користи и приповедач у последњим поглављима романа („Са конференцијама Етхина Кроковског десио се у току годинuца неочекиван преокрет", 654; „Са сменом годинuца, почео је у кући *Бергхоф* да се појављује један нови дух", 683).

у устима, а затим покретом руке задиже рукав са зглавка и принесе левицу лицу, и нађе да је *најзад*, *с муком и невољом*, прошло *шест минута*, *као да их човек гура, мува и рита*. А како се, стојећи на сред собе био сасвим занео и својим мислима пустио на вољу, *последњи још преостали минут неприметно умаче*, као да је *добио крила*, још један покрет руком показа му да је *седми минут неприметно промакао*, и да је већ био мало закаснио: *трећина осмог минута већ је припадала прошлости*" (170).

Разлици између доживљаја споријег и бржег тока времена одговара – како се могло видети и у претходно наведеном одељку и у роману у целини – разлика у подробности и опширности у приповедању, а, самим тим, и разлика у богатству и разуђености садржаја који одговарајуће интервале испуњавају. О овом феномену, управо у вези с приповедањем, Ман на другом месту говори и директно:

„Сад настаје нешто чему ће бити добро да се и сам приповедач чуди, да се читалац, са своје стране, не би томе исувише зачудио. Док је наш приказ прве три недеље Касторповог бављења код ових људи горе (двадесет и један летњи дан, колико је, према људском предвиђању, требало у свему да траје боравак) прогутао много простора и времена, чији обим и трајање исувише одговарају нашем само упола признатом ишчекивању – описивање идуће три недеље његовог боравка на овом месту захтева једва неколико реди, па чак и речи и тренутака, колико је онај приказ изискивао страна, табака, часова и радних дана: за трен ока, то већ видимо, проћи ће и нестаће те три недеље" (185).

То, међутим, није само Касторпов доживљај. У санаторијуму Бергхоф нико не примећује проток времена. Након тронедељног боравка главни јунак романа враћа се у заједничку трпезарију, а да о том одсусутву нико и не говори:

„[…] друштво за столом поздравило га је без икаквих церемонија и његов дочек се само незнатно разликовао од ранијег, коме није претходио растанак од три недеље већ само од три часа: ово је долазило мање услед равнодушности према његовој једноставној и симпатичној личности и што су ти људи били сувише заузети собом, то јест својим

тако интересантним телом, него што *нису били свесни протеклог времена*" (206).

То је празно време, које се у Бергхофу „гута" и поништава у великим количинама, исто као и храна:

„При свем том чинило му се мало прерано да говори о Божићу пре прве недеље поста, а дотле је било још добрих шест недеља. Али тај интервал су у трпезарији лако прескочили, просто *прогутали* […] Божић, као и друге цезуре и празници у току године, изгледао им је сасвим погодан као ослонац и акробатска справа помоћу којих се могло хитро скакати преко *празних интервала времена*. Сви они имали су температуру, њихова измена материје била је повећана, живот њиховог тела појачан и убрзан најзад, можда је баш с тим било у вези што су тако брзо и у великим количинама *трајили време*. Он се не би зачудио кад би они *наједном сматрали да је Божић већ прошао и одмах почели да говоре о Новој години и покладама*" (269).

Ово бизарно „гутање" времена и нуминозну „празнину" временских интервала Ман у претходном цитату преклапа с гротескном релативизацијом прошлости, садашњости и будућности: предстојећи Божић у измењеној, „зачараној" психи и перцепцији бергхофских пацијената већ постаје прошлост, чиме се на заиста ингениозан, али и застрашујући начин укида садашњост, а, самим тим, и постојање само. Становници „брега", дакле, не само да гутају време, већ, на специфичан начин, и стварност саму, што даје посебну нијансу и наслову романа. На крају, седам необичних година отуђености Ханса Касторпа на Чаробном брегу биће сведене „готово на нулу" (709).

С друге стране, насупрот прескакању, укидању, поништавању садашњице у *Чаробном брегу* је, посредством теме филма, Ман размишљао и о могућности њене реактуализације, али не у митском, цикличном кључу:

„Глумци, скупљени да прикажу ову игру у којој се баш *сад* уживало, давно су се распрштали на све стране; овде су се виделе само сенке њиховог извођења, радња њихова била је снимањем разложена на милионе слика, и свака са најмањим фокусом, да би се у брзом треперењу могла да одвија и *вратити у садашњицу* кад год зажелимо. […] Људи су трљали очи,

буљили преда се, стидели се светлости и желели да се врате у мрак да би опет посматрали, да би опет гледали како се догађаји који су *имали своје време* одвијају *сада*, *пресађени у свеже време* и улепшани музиком. […] Свему томе се присуствовало; простор је био уништен, *време враћено уназад, 'тамо' и 'онда', обавијено музиком, претворено у хитро и варљиво 'овде' и 'сад'*" (314).

О релативизованој употреби одредница *дуго* и *кратко* за временске периоде Ман, са њему својственом иронијом, говори и поводом чињенице да дужина времена зависи од тога у односу на шта се мери, то јест, спрам чега самерава. У његовој интерпретацији, с обзиром на услове у Бергхофу и животни век санаторијумских пацијената, „краткотрајно" постаје дуже од „доживотног":

„[…] број месеци или година, колико још неко мора да остане, није баш тешко према њој одредити, почевши од краткотрајне полугодишње посете па навише до пресуде 'доживотно', која је, временски узевши, доста често значила исувише мало" (348).

Мерено цивилизацијским помацима и космичким мерама пак и и више хиљада година је „недавно":

„Уран је тек недавно откривен – пре сто двадесет година. […] допустићеш да је то недавно у поређењу са три хиљаде година које су од халдејског доба дотада протекле. Али кад тако лежим и посматрам планете, онда и те три хиљаде година значе недавно, и ја са симпатијом помишљам на Халдејце који су их такође гледали и опевали. То је, ето, човечанство" (371).

6. Симболизација времена

Уз све претходно речено, у *Чаробном брегу* време је и симболички вишеструко надограђено. Доживљај времена и два могућа односа према њему – одговоран и економичан, с једне, и расипнички, немаран, с друге стране – пројектовани су у Мановом роману на категоријалну разлику између Истока и Запада, варвара и цивилизације, Азије и Европе, што је свакако, један од важнијих значењских слојева романа:

„То расипање, та варварска великодушност у употреби времена јесте азијски стил – и то је без сумње разлог што се тој деци Истока овде толико допада. Зар нисте никад приметили кад Рус каже 'четири часа', то је исто што и кад неко од нас каже 'један'? Није тешко запазити да немарност тих људи у односу на време стоји у вези са дивљим пространством њихове земље. Где има много простора, тамо има и много времена – они и кажу да су народ који има времена и може да чека. Ми Европљани то не можемо. Ми имамо тако мало времена као што наш племенити и тако фино разуђени континент има простора, ми смо упућени да брижљиво економишемо и с једним и с другим и да их користимо, инжењеру, да, користимо! Нека вам као симбол послуже наши велики градови, та средишта и жиже цивилизације, ти карактери мисли! У оној истој мери у којој ту поскупљује тло и расипање простора постаје немогуће, у истој тој мери – утувите то – и време ту постаје све драгоценије. Carpe diem! Тако је певао један великоварошанин" (242).

Запад и Исток, метафорично представљени ликовима италијанског хуманисте и поборника „светске републике", Лодовика Сетембринија, с једне, и немарне Рускиње монголских очију, Клавдије Шоша, с друге стране, међусобно се, дакле, разликују и по концептима и доживљају времена. Та разлика је, међутим, везана и за однос између дионизијског и аполонског принципа, којим је овај писац и иначе био окупиран. Сетембрини, који инсистира на учености, самоконтроли, васпитању, који се клања класичним узорима и који би да у трему санаторијума подигне „олтар" Палади Атени „у смислу одбране" од Азије (240), и мадам Шоша, која не поштује санаторијумски ред, једина касни на обеде, нехајно лупа вратима, занемарује друштвене конвенције и, мада удата, отворено живи с љубавником, немарно се држи и привлачи пажњу читавог низа мушких и женских ликова романа (Ханса Касторпа, госпођице Енгелхарт, Фердинанда Везала, саветника Беренса, Менера Пеперкорна) – несумњиво оличавају аполонски и дионизијски принцип. Између Сетембринија, који поштује и воли „облик, лепоту, слободу, веселост и уживање", а презире тело, јер је „зли, сатански принцип", и природу, јер је „зла, мистична и зла" (248), и Клавдије Шоша, која управо јесте *тело*,

и то болесно, изнутра труло тело („трома, црвоточна, са монголским очима"; 162); између „лепог стила", трезвености духа, строгости и морала и нечег сасвим другог „што нема никакве везе са расуђивањем" (229); између званичног морала и греха;[52] између „осећања дужности, праведности и равнотеже" и страсти за материјом, безобличношћу, маглом и ноћи – у чему се још јасније разазнају обриси аполонског и дионизијског – Касторп се опредељује за ово друго. Наиме, упркос томе што Сетембринија сматра „учитељем" и што дуго и неуморно с њим разговара и дискутује, у одлучујућем моменту Касторп се приклања нехатној Рускињи. У тренутку када му Сетембрини саветује да се спакује и отпутује у „равницу", јер није „довољно Одисеј" да би на Киркином острву могао некажњено да борави, Касторп одлучује да због мадам Шоша ипак остане „на брегу": „Овде је стајао један педагог – а тамо напољу једна жена узаних очију" (247). Његово приклањање „азијатском", „источњачком", али истовремено и дионизијском принципу сигнализирано је најпре неком врстом причина са јасном симболичком поруком:

> „[…] и сећајући се ње […] Хансу Касторпу се опет чинило као да седи у чамцу на оном холштајнском језеру и *окреће засењене и опсенуте очи са стакласте светлости дана на западној обали према ноћи пуној месечине кроз коју лутају магле, на источној страни неба*" (162) –

а потом и, знатно директније, Касторповим сном у којем он себе види с јарчијим ногама и фрулом (645–646).

Отуда се кључни догађај између Ханса Касторпа и Клавдије Шоша и дешава једне обесне, раскалашне, баханалијске ноћи, коју Ман у наслову поглавља

[52] За време Валпургине ноћи Клавдија Шоша се у разговору с Хансом Касторпом отворено супротставља логици Лодовика Сетембринија и опредељује за грех: „Е, па ево: чини нам се да се морал треба тражити не у врлини, то јест не у разуму, дисциплини, добром владању и честитости – већ пре на супротној страни, хоћу рећи у греху, у оном што нас излаже опасности, у оном што нам шкоди, што нас упропашћава. Чини нам се да је много моралније страдати, па чак и свесно се упропастити, неголи чувати се" (340). У разговору с њом и Ханс Касторп ће трајно одбацити форму, која је „само цепидлачење", и до краја романа обраћаће јој се искључиво са *ти*.

– призивајући, дакако, Гетеовог *Фауста* – назива „Валпургином".[53] За мадам Шоша се, дакле, не везује само источњачки концепт времена, битно различит од европског, западног, већ и дионизијско време, односно време ритуалне инверзије (у каснијем разговору с Менером Пеперкорном Ханс Касторп ће рећи да је то „вече које је скоро испало из календара"; 605).[54] Веома индикативним одабиром стихова из *Фауста* Ман је, притом, посредно указао и на природу простора у којем је смештена радња романа, односно на природу и симболичко значење Чаробног брега. Наиме, на самом почетку „Валпургине ноћи" Сетембрини ће у трпезарији послати Хансу Касторпу цедуљицу са исписаним стиховима из Гетеове драме:

> Ал' помислите, брег је данас љут,
> и кад дивљи огањ треба да вам каже пут,
> не узимајте тако строго ствар (321).

Призвавши Гетеов брег из Фаустове Валпургине ноћи Ман је и свом „брегу" и доживљајима Ханса Касторпа те одсудне, покладне вечери дао доста јасну симболичку димензију. Непосредно након тих стихова Касторп ће се опет, само овога пута не у магновењу, већ у стварности окренути „ка истоку" и успоставити коначно изравн контакт с Клавдијом Шоша, коју ће Сетембрини, губећи битку за душу „младога" Ханса Касторпа – назвати Лилит, цитирајући, опет, Гетеа:

---

[53] Примећено је већ да Ман прави инверзију у односу на призвани подтекст: у његовој интерпретацији Касторп је „један доброћудни младић који има душу Гретице, и који је подлегао чарима једног женског Фауста" (Едмон Жалу/Edmond Jaloux) (према: Попов 1990: 53). На сличан начин, Ј. Попов примећује да Ман травестира Гетеове идеје и кад ствари поставља тако да „образовни процес Мановог јунака почиње онда када престаје свако сврховито делање" (Попов 1990: 55).

[54] Те ноћи мушкарци се облаче као жене, а жене као мушкарци, владају маске и сви се међусобно ословљавају са *ти*, што Сетембрини, који једини не пристаје на законе карневала, описује као „одвратно дивљаштво, уживање у примитивном" и као „распуштену игру" према којој осећа „одвратност зато што је управљена против цивилизације и просвећеног човечанства" (325). Последњи наводи јасно показују да је у датом моменту (Валпургина ноћ) и у датом контексту (опозиција Сетембрини – Клавдија Шоша) Ман имао на уму управо дионизијски принцип.

Гледај је, к'о пена! […] Лилит је то. […]
Адаму прва жена. Пази се само…[55] (324).

Ханс Касторп био је од тог тренутка практично „изгубљено створење у очима човека који је морал тражио у разуму и врлини" (356).[56] Касторпово везивање за Менера Пеперкорна могло би се читати у сличном кључу: као пријемчивост и опредељење за нагонско, телесно, похотно, дионизијско. Пеперкорн је, наиме, такође веома јасно и наметљиво супротстављен Сетембринију (Стојановић 1997: 75): за разлику од елоквентног, ироничног, образованог Италијана, Холанђанин бесмислено муца, али, упркос томе, поседује харизму и снагу којој слушаоци не могу да одоле. Он се до крајности одаје уживању у јелу у пићу, и сцене гозби које он све време приређује и са којих по правилу одлази пијан подсећају у великој мери на ритуално прекомерје и расипање.[57] Пеперкорн је, уз то, оличење страсти и физичке жеље према жени; стога се у моменту губитка потенције и убија егзотичним и изузетно јаким отровом, реплицирајући, притом, причу о убиству старога, онемоћалога краља (Meletinski b.g.: 318). На митску димензију његовог лика и древну симболику његове смрти Ман посебно скреће пажњу у епизоди одласка на излет до водопада, који непосредно претходи Пеперкорновој смрти. У опису простора у којем се тај водопад налази доминирају мотиви са изузетно негативним семантичким набојем: реч је о шуми која „није била као друге", пуној грана умотаних у „паразитске биљке", у маховину „одвратне боје", која делује као „тешка, би-

[55] Сетембрини Касторпу објашњава да је Лилит по хебрејском предању прва Адамова жена и да је „постала ноћна сабласт, опасна по младе људе, нарочито због своје лепе косе" (324).

[56] „Његова душа је поприште борбе разних сила. У њој се сукобљавају, међусобно ограничавају и сузбијају различити 'педагози'. Најјача међу тим силама је еротска енергија Клавдије Шоша, која делује на ирационалне слојеве Касторповог бића снагом егзистенцијалне неминовности, против које никаква свесна, разумска артикулација ништа не може" (Стојановић 1997: 68).

[57] „[…] Томе треба додати да Пеперкорн одмах приређује за све веселу пијанку, која има обележје баханалија и коју он сам назива 'празником живота'. Па и он, који слави ирационалне снаге живота, парадоксално се доводи у везу са Бахом-Дионисом, при чему се, дакако, не занемарује Ничеова антитеза Диониса и Аполона" (Meletinski b.g.: 318).

зарна ругоба зачараног, болесног изгледа" (617).[58] У том простору влада „безумна бука" у којој су се „измешале све могуће врсте шумова и звукова: и грмљавина и шиштање и рика и урлање и трештање труба и ломљава и праскање и тутњава и звоњава звона" (617). У „непрекидној катастрофи" коју излетници посматрају, лудилу и прекомерном бучању које онемогућује било какву комуникацију сем телом, то јест гестом и мимиком, Менер Пеперкорн држи здравицу, задобијајући обрисе и жртве и жреца:

> „Могли су видети његову главу нагнуту у страну и горчину на његовим расцепљеним уснама – права слика распетог Христа. А онда би му се опет појавила на образу она разблудна јамица, онај сибаритски шеретлук, и они су имали илузију да гледају жреца који задиже хаљину и игра, гледали су пред собом свету неморалност паганског свештеника" (619).

Разговарајући с Клавдијом Шоша крај тела мртвог Пеперкорна Ханс Касторп ће га и директно везати за култ плодности и митему о светом крају:

> „Он је био таквога формата […] да је осећао као космичку катастрофу и као срамоту пред богом ону околност кад човека изневери осећање пред животом. Треба да знате да је он себе сматрао свадбеним органом бога. То је било неко краљевско лудовање…" (622).

Најзад, посредством гласова приповедача и ликова у *Чаробном брегу* на појединим местима о феномену времена и његовој природи говори се и у готово теоријском дискурсу. Постављају се питања о његовом онтолошком статусу, вези с простором и кретањем, континуитету и бесконачности – и дају одговори, који, у основи, надилазе границе обичне људске спознаје:

> „Шта је време? – Тајна – нематеријална и свемоћна. Услов света појава; кретање повезано и помешано са постојањем тела у простору и њиховим кретањем. Али, зар не би било времена да нема кретања? Ни кретања да нема вре-

[58] Могућа алузија на почетак Дантеовог *Пакла*:

Ах, каква бјеше, мучно ли се збори,
та дивља шума гдје драч стазе крије!
Кад је се сјетим, још ме страва мори.
Чемернија ни самрт много није (Aligijeri 1963: 5).

мена? Упитај се само! Је ли време функција простора? Или обратно? Или су обоје идентични? Добро се припитај! Време је активно, оно има глаголско својство, оно 'уроди плодом'. Каквим плодом? Променом! *Сада није тада*, *овде није тамо*, јер између једног и другог лежи кретање. Али, пошто је кретање, којим се мери време, кружно и у себи затворено, онда такво кретање и такву промену можемо готово с истим правом сматрати као мир и непокретност; јер се *тада* стално понавља у *сада*, *тамо* у *овде*. Пошто, даље, коначно време и ограничени простор ни уз најочајније напрезање човек не може себи да представи, он је одлучио да време и простор 'замишља' као вечне и бесконачне, сматрајући очевидно да ово полази за руком, ако и не сасвим добро, ипак нешто боље. Али, зар ово увођење *вечног* и *бесконачног*, са гледишта логике и рачунице, не значи уништење свега ограниченог и коначног, њихово релативно свођење на нулу? Да ли је у вечном могуће низање једног за другим, а у бесконачном постојање једног поред другог? Ако по нужди прихватимо вечно и бесконачно, како се с тиме слажу појмови: удаљеност, покрет, промена, па и само постојање ограничених тела у свемиру?" (347; курзив Т. М.).

Ман елегантно пребацује ове мисли на јунака романа, Ханса Касторпа („Таква и слична питања врзла су се Хансу Касторпу по мозгу…"; 347), релативизујући тиме и њихову, условно речено, озбиљност. Од овог типа аргументације Ман се још јасније дистанцира приписујући га пред крај романа деструктивном језуити, „терористичком малом" Леополду Нафти:

„Уз нешто мало логике, са догмом о бескрајности и реалности простора и времена, доспело би се до веселих сазнања и резултата, наиме до резултата: Ништа! То јест до спознаје да је реализам прави нихилизам. Зашто? Из простог разлога што је однос било које величине према бескрајности раван нули. Не постоји никаква величина у бескрајном, нити има трајања и промене у вечности" (692).

Ипак, свим приповедачким маневрима упркос, Манов став и глас видљиви су и присутни, понегде и доста очито, као у одељку у којем води својеврстан дијалог са средњовековним (али и источњачким) концептима времена:

> „[…] у неизмерној једноличности простора утапа се време, кретање од једне до друге тачке није више кретање кад је свуд око нас једноличност, а где кретање није више кретање, ту нема времена. Учитељи средњег века тврдили су да је време илузија, да је његово протицање под видом узрочности и последице само резултат устројства наших чула, а да је право стање ствари једно непроменљиво *сад*" (543; курзив Т. М.).

Дата питања Ман оставља без коначних одговора, а парадоксе без објашњења, потврдивши тиме једноставну истину да се не може одиста рећи шта време јесте, али да се о његовим својствима може и те како говорити и размишљати (Arsenijević 2003: 11). И Ман је управо то чинио у свом роману, на изузетно комплексан и разнолик начин. Ако је иједан писац „исприповедао време" онда је то био Томас Ман, и ако би иједан написани роман требало назвати „романом времена", то би морао бити његов *Чаробни брег*.[59] Он и својом структуром, и есејистичким деловима, и репликама ликова, и коментарима приповедача, и митским асоцијацијама, и чисто језичким средствима перманентно пропитује природу, типове, метрику, ток, смер и доживљај времена. То је, међутим, само један од аспеката овог слојевитог романа и тешко би се могло рећи да је у његовом склопу промишљање о времену значајније или озбиљније и обухватније од промишљања о односу Истока и Запада, језуитског традиционализма и револуционарног хуманизма, душе и тела, или о геополитичкој ситуацији с почетка XX века, друштвеним менама и рату, одрастању и иницијацији, подсвести и психоанализи, уметности, телу, злу, природи љубави, болести и смрти. Ман је с изузетно великом концентрацијом и енергијом причу водио на тако бројним и тако различитим плановима (духовито и иронично, притом) да *Чаробни брег* у светским оквирима има тек неколико пандана.

[59] Томас Ман и у самом *Чаробном брегу* тај свој роман назива „романом времена": „[…] а тај јунак, Ханс Касторп, није у поменутој ствари нимало сигуран, и то већ поодавно. То спада у његов роман, роман времена […]" (538).

ЛИТЕРАТУРА

Aligijeri, Dante (1963). *Pakao*. Preveo Mihovil Kombol. Zagreb: Matica hrvatska.

Arsenijević, Miloš (2003). *Vreme i vremena*. Beograd: Dereta.

Benz, Maria (2005). *Verzauberung und Zeit- Verlust in Thomas Manns „zauberberg"*. München: GRIN Verlag.

Bratić, Dobrila (1993). *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Plato.

Vogel, Harald (1970). *Die Zeit bei Thomas Mann. Untersuchungen zu der Romanen „Der Zauberberg", „Joseph und seine Brüder" und „Doktor Faustus"*. Inaug. Diss./Philosophie/: Münster.

Geraedts, Simon (2007). *Die Hermetik der Zeit in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg"*. München: GRIN Verlag.

Ђорђевић, Милош (1968). „*Чаробни брег* и његова симболика". *Анали Филолошког факултета*, VIII. 343–359.

Lämmert, Eberhard (1979). „Oblici pripovjedne gradnje". Preveo Vladimir Biti. *Moderna teorija romana*. Izbor, uvod i komentar Milivoj Solar. Beograd: Nolit. 263–274.

Liti, Maks (1994). *Evropska narodna bajka*. Prevela Dušica Milojković. Beograd: Orbis.

Mann, Thomas I (1967). *Der Zauberberg*. *Roman. Band 1*. Frankfurt am Main – Hamburg: Fischer Bücherei.

Mann, Thomas II (1967). *Der Zauberberg*. *Roman. Band 2*. Frankfurt am Main – Hamburg: Fischer Bücherei.

Man, Tomas (1975). „Umetnost romana". Preveo Branimir Živojinović. *Rađanje moderne književnosti: roman*. Priredio Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit. 114–123.

Mann, Thomas (1993). *Selbstkommentare: „Der Zauberberg"*. Hg. von Hans Wyslingunter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt.

Ман, Томас (2006). *Чаробни брег*. Превод Милош Ђорђевић (I–V), Никола Половина (VI–VII). Београд: Новости.

Попов, Јован (1990). „Клавдија Шоша – лик фаталне жене у времену пародије". *Летопис Матице српске*, год. 166, књ. 445, св. 1 (јануар 1990). 52–74.

Prop, Vladimir Jakovljevič (1990). *Historijski korijeni bajke*. Prevodilac Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost.

Ricoeur, Paul (1990). *Time and Narrative*, Vol. 2. Translated by Kathleen Mclaughlin, David Pellauer. Chichago: University of Chichago Press.

Стојановић, Драган (1972). „*Чаробни брег* као образовни роман". *Летопис Матице српске*, год. 148, књ. 409, св. 1 (јануар 1972). 59–97.

Стојановић, Драган (1997). *Парадоксални класик Томас Ман*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Штанцл, Франц К. (1987). *Типичне форме романа*. С немачког превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Lidija Delić

TIME, AS WELL AS SPACE, AS WELL AS MANN
The multi-layered chronotope in *The Magic Mountain*

Summary

In this paper we analyse various concepts of time mediated by the motifs and narrative structure of Thomas Mann's novel *The Magic Mountain*. We follow the numerous forms of pondering the phenomenon of time and the author's attempts to provide and answer to the question „Can one narrate time as such, time in itself?" in a discursive form or indirectly, by means of the narrative structure, motifs or particular plot lines. We point out the difference between the time of narration and the time narrated, the establishment of a mythical time, as well as the existence of a historical time in the novel, the inverse ritual time, and the author's poetic option for the *Imperfekt* as the favoured time of narration. Finally, we follow the intertwining of various semantic levels in the novel, that is, the author's attempt to symbolically mediate, through the temporal structure of the novel, some other semantic dimensions – a story about the relationship between the East and the West, the Apollonian and the Dionysian principle, „mountain" and „plain", „the vertical" and „the horizontal", the world of the living and the world of the dead.

Milan M. ĆIRKOVIĆ
Astronomska opservatorija u Beogradu
mcirkovic@aob.rs

VREME U SENCI: STRATEGIJE ATEMPORALNOSTI KOD LAVKRAFTA I GEDELA[1]

Apstrakt: U ovom ogledu razmatram specifičnu strategiju poricanja realnosti vremena oličenu u Gedelovom kosmološkom modelu sa tzv. zatvorenim vremenskim krivama, a prefigurisanu u poznoj prozi i korespondenciji Hauarda Lavkrafta. Naročito u *Senci iz vremena* (1934), poslednjoj pripoveci Lavkraftovog „velikog kanona", ovaj je motiv snažno prisutan i čini jedan od generatora kako dramske konstrukcije, tako i karakteristične atmosfere. Jedan od najuspešnijih Lavkraftovih mitopoetičkih konstrukata, Velika rasa Jita, kao što ističe Džim Tarner, suštinski je izgrađen na ovom konceptu i prevazilaženju klasičnih paradoksa sa dvosmernim putovanjem kroz vreme koji on omogućava. Takođe ću razmotriti filozofsku motivaciju za ovaj pristup problemu vremena kod Lavkrafta i Gedela i pokazati da tu postoji suštinska sličnost, koja se ne ogleda samo u apstraktnom platonizmu, već i u pojedinim praktičnim, pa i psihološkim aspektima stvaralaštva ova dva mislioca. S obzirom na to da smo tokom poslednjih četvrt veka svedoci ogromnog povećanja interesovanja i reevaluaciji dela i jednog i drugog, uveren sam da bi ova vrsta diskusije mogla doprineti neophodnom interdisciplinarnom, pa i interkulturnom dijalogu.

Ključne reči: filozofija vremena, nekompletnost, platonizam, Hauard Filips Lavkraft (1890–1937), Kurt Gedel (1908–1976), strela vremena, kosmologija, zatvorene vremenske krive

[1] Rad je nastao u okviru projekta „Teorija i praksa nauke u društvu: multidisciplinarne, obrazovne i međugeneracijske prespektive" (br. 179048), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

1. Uvod

O vremenu gotovo da i ne razmišljamo, van specijalizovanog filozofskog konteksta, a da pri tom ne mislimo na vremensko *uređenje*, odnosno na razliku između prošlosti i budućnosti. Prošlost nam se čini dostupna preko dokumenata i sećanja; o budućnosti u najboljem slučaju imamo nejasnu slutnju. Ima li šta besmislenije od te prozaične istine sa stanovišta fundamentalne fizike, gde je sve vremenski simetrično i gde, kada okrenemo smer vremena (zamenimo t sa $-t$ u svim formulama), sve ostaje potpuno isto?[2] Drugim rečima, budućnost bi morala biti isto onoliko fiksirana i „zatvorena" koliko i prošlost; i obrnuto – prošlost bi nužno trebalo da bude podjednako neizvesna i „otvorena" kao budućnost. Pošto je to u očiglednom sukobu sa našim iskustvom, u kojem prošlost i budućnost imaju jasno razdvojen i nezamenjiv status, suočavamo se sa problemom, koji od doba ser Artura Edingtona nosi naziv „problem strele vremena" (mada mnoga preciznija filozofska i fizička određenja postoje u literaturi).

Svakako najradikalnije rešenje ovog problema jeste ono koje negira sam subjekt aporije: ako vreme i pokazuje i ne pokazuje smer, onda je to zato što samo vreme ne postoji! Ovo nije nepoznata strategija u istoriji nauke i filozofije. Raselov paradoks o skupu svih skupova, koji je označio kraj stare, „naivne" teorije skupova i početak aksiomatske teorije, a samim tim i nove ere savremene matematike, razrešava se na sličan način, po analogiji sa daleko lakšim, ali intuitivno razumljivijim paradoksom berberina.[3] Fenomen *poricanja vremena*, o kome je pisao Borhes, može se posmatrati kroz mnogo disciplinarnih sočiva: matematičko, psihološko, filozofsko, fizičko... Sva ona su na svoj način relevantna sa stanovišta književnosti, s obzirom na to da sva mogu igrati ulogu u izgradnji i recepciji estetskog proizvoda, i to ne

[2] Majušni i neobjašnjeni izuzetak od ovog pravila tiče se egzotičnog procesa raspada K-mezona u svetu elementarnih čestica. Dovoljno je ovde pomenuti da se još nije pojavila ni najspekulativnija ideja o tome kako bi se ova anomalija (koja se manifestuje otprilike u jednom od milijardu slučajeva!) povezala sa strelom vremena.

[3] U malom selu živi berberin koji brije one i samo one stanovnike sela koji se ne briju sami. *Brije li berberin sam sebe?* Jasno je da se razrešenje nalazi u negaciji subjekta: selo sa takvim berberinom jednostavno ne može postojati.

samo na način na koji je hemijski sastav boje relevantan za, recimo, ulje na platnu. Naprotiv, iskustvo poslednjih stotinu godina pokazuje da misao moderne naučne revolucije, otpočele 1905. godine, i dalje predstavlja nedovoljno promišljenu i prerađenu inspiraciju u brojnim domenima umetnosti.

U ovom ogledu namerno ću odstupiti od hronološkog redosleda, ne samo zato što je to u duhu same teme, već prevashodno zato što se centralne filozofske ideje jasnije osvetljavaju ako prvo sagledamo najširi kosmološki okvir, pre nego što se fokusiramo na slučajeve od značaja za književnost. Takođe, za smislen „kritički dijalog" u smislu, recimo, Cvetana Todorova (Todorov 1975), kada su u pitanju interdisciplinarne teme poput ove, neophodna je najširа relevantna „scenografija" – holistički okvir koji daje smisao pojedinim instancama sa kojima nesmetano ulazimo u polemiku, manje ili više sputani (što je neminovnost) disciplinarnim barijerama. U potrazi za avanturom, često je neophodno poći na put pun zaobilaženja, raskršća, neočekivanih krivina i podzemnih prolaza; nasuprot popularnim opštim mestima, neočekivano valja pomno i naporno tražiti; inače će ono, kao što je Heraklit iz Efesa upozoravao pre više od 25 vekova, ostati duboko skriveno i nepristupačno.

* * *

Nakon što je 1931. godine napravio najveću revoluciju u matematici i logici od doba Aristotela, Kurt Gedel se u godinama nakon emigracije u SAD posvetio kosmološkim temama, motivisanim upravo problemom vremena, za koji je osećao da je izazov njegovoj snažno platonističkoj filozofiji. Ako je realnost u svom najdubljem temelju matematička, onda je potrebno razumeti kako je moguće da u fizičkom svetu – kako je Gedelu stalno naglašavao njegov možda jedini intimni prijatelj u Prinstonu, Albert Ajnštajn – vreme igra tako centralnu ulogu. Ovaj problem je mučio Gedela koji se na kraju iz njega izvukao konstruisanjem slavnog kosmološkog modela koji nosi njegovo ime i koji je objavio 1949. godine (Gödel 1949; videti takođe i: Stein 1970). Ovo kosmološko rešenje je šokiralo njegove savremenike – uključujući Ajnštajna – i nastavlja da fascinira publiku do danas.

Gedelov model je doista po mnogo čemu bizaran: on podrazumeva svemir koji rotira oko svoje ose (dakle nije izotropan kao standardni kosmološki modeli), zatvoren je, a neograničen. Njegova najslavnija osobina jeste postojanje *zatvorenih vremenskih krivih* (ili *petlji*) – putanja u prostorvremenu duž kojih posmatrač može, bar u teoriji, da se *vrati u sopstvenu prošlost*.[4] Ostavimo sad na stranu pitanje da li bi takvo putovanje bilo praktično izvodljivo za zamišljenog posmatrača u Gedelovom svemiru; praktična izvodljivost je podjednako malo značajna u teorijskoj fizici kao i u književnosti.[5] Međutim, sama činjenica da je moguće vratiti se u prošlost bez narušavanja bilo kakvih temeljnih zakona prirode ostaje šokantna za nas ništa manje nego za Gedelove savremenike.

Prirodno je postaviti pitanje da li je moguće da mi živimo u Gedelovom svemiru. Odgovor je jasno negativan. Gedelov kosmološki model ima mnoge nerealistične crte (između ostalog, on ne opisuje svemir koji se širi, gde svi udaljeni izvori manifestuju Hablov crveni pomak), tako da se nikada nije ozbiljno ni postavljalo pitanje da li mi živimo u takvom. Njegova svrha nije ni bila eksplanatorna u standardnom smislu u kome obično predlažu kosmološki modeli: da bi objasnili sve kvalitetnija i „dublja" astronomska posmatranja i druge empirijske podatke. Nasuprot tome, Gedelov model ispituje *granice same Prirode*: najekstremnije situacije do koje nas dinamički zakoni materijalnog sveta mogu dovesti. Drugim rečima, na probi su zakoni prirode koji se odnose na prostor i vreme. Samim tim, zaključak da *naš svemir* nije sačinjen po receptu Gedelovog modela je sasvim sekundaran. Ključni uvid jeste da zakoni prirode izgleda da omogućuju vraćanje u sopstvenu prošlost.

Zapravo, ono što nas ovde izdaje je sam ljudski jezik. „Vraćanje u prošlost" svakako nije najbolji način da se o ovome govori, mada se uvrežio, što samo pokazuje koliko je ljudski način razmišljanja neodvojiv od kategorija uređenja vremena poput „prošlosti" ili „budućnosti". Strogo govoreći, u Gedelovom svemiru nema ni prošlosti ni budućnosti,

[4] Videti i prilog Bojana Jovića u ovom zborniku, str. 223–240.

[5] Ispostavlja se da bi posmatrač morao da bude pod ogromnim ubrzanjem i da potroši ekstremno velike količine goriva da bi ostvario ovakav „put u prošlost"; za detalje videti npr. Pfarr 1981.

pošto u njemu nema uređenja vremenskih krivih. Krećući se po zatvorenoj vremenskoj petlji, neki posmatrač može neograničeno mnogo puta proći kroz istu tačku prostorvremena, proživeti isti događaj. Pitanje „da li je događaj X u mojoj prošlosti ili budućnosti?" u takvoj situaciji je očigledno besmisleno – jasno je da mu se može prići sa obe strane, tj. on je „istovremeno" i u prošlosti i u budućnosti. (Zapazimo u kojoj meri je teško koristiti se jezikom, a da se izbegne pridavanje specifično vremenskog određenja iskazanom!) U takvoj situaciji sami pojmovi prošlosti i budućnosti gube smisao.

Ovo je razlog i zašto je umnogome pogrešno – mada takođe ukorenjeno – govoriti o „putovanju kroz vreme" u Gedelovom svemiru, barem u onom smislu u kome je to opisao Herbert Džordž Vels u besmrtnoj *Vremenskoj mašini*. Velsov protagonista odlazi iz svog poznoviktorijanskog doba (u kome se ipak ne oseća sasvim udobno) u daleku budućnost, tamo sreće Vinu i nakon što je tragično izgubi, vraća se na večeru sa Filbijem i ostalim prijateljima, kojima pripoveda svoje čudesne doživljaje. Nema nikakve dileme oko toga da Filbi prethodi Vini, da je možda njen daleki direktni predak; Filbi je neporecivo u Vininoj prošlosti; nema nijednog posmatrača u Velsovom svetu, raspolagao on vremenskom mašinom ili ne, za koga ova tvrdnja može ne važiti, tj. za koga se, na primer, Filbi nalazi u Vininoj budućnosti. Velsov svet je uređen, i ne samo da u njemu putovanje kroz vreme ima onaj smisao koji mu intuitivno pridajemo, već je on odigrao ključnu ulogu u utvrđivanju *stabilnosti* tog pojma. Gedelov svet je, nasuprot tome lišen vremenskog uređenja: duž zatvorenih vremenskih krivih, svaka tačka je podjednako i *pre* i *kasnije* od bilo koje druge.

Upravo činjenica da u Gedelovom svetu ne možemo govoriti o konvencionalnom putovanju kroz vreme (mada je nesporno da se nešto dramatično i interesantno dešava i sa zamišljenim posmatračem koji se kreće duž zatvorene vremenske krive) navodi nas na pravi trag. Gedelov svemir otelovljuje ideju *poricanja vremena*. Dok je kod Velsa oneobičavanje neophodno za funkcionisanje romana u posebnosti samog protagoniste – on poseduje specifičan izum koji ga oslobađa uobičajenog robovanja vremenu, dotle zamišljeni vremenski putnik u Gedelovom svemiru ne mora da poseduje neko po-

sebno svojstvo; u krajnjoj instanci to može biti i foton ili čestica međuzvezdane prašine. U pitanju je svojstvo samog sveta, samog tkanja prostorvremena, prema kome je volja pojedinca potpuno nevažna i irelevantna. Zapamtimo ovaj momenat: pokušaću da pokažem da je on po mnogo čemu analogan situaciji u kojoj se nalazi arhetipski Lavkraftov protagonista.

* * *

Senka iz vremena je poslednje Lavkraftovo delo koje spada u ono što je Mišel Uelbek sa punim pravom nazvao „Velikim kanonom".[6] U sjajnom predgovoru za svoju antologiju *Večni Lavkraft*, Džim Tarner pronicljivo povezuje Lavkraftov odnos prema vremenu sa razlozima zbog kojih je *Senka* toliko upečatljivo delo i neka vrsta autorovog književnog testamenta. Tarner zaključuje:

> „Vreme je možda uništilo svet koji je HPL voleo, ali sa „Senkom iz vremena" Lavkraft je, zauzvrat, pobedio svog drevnog neprijatelja. Tog dana u februaru 1935. kada je ispisao poslednji, nezaboravni red – „Bila su to upravo poznata slova alfabeta, koja su sricala reči engleskog jezika, mojim sopstvenim rukopisom." – H. P. Lavkraft nije pisao reči, već je pisao večnost."

Protagonista *Senke iz vremena*, tipičan Lavkraftov intelektualni (anti)junak, Nejtenijel Vingejt Pizli, profesor na toj najtajanstvenijoj američkoj – verovatno i svetskoj – instituciji visokog obrazovanja, doživljava 14. maja 1908. godine neočekivani gubitak svesti usred predavanja. Došavši svesti u bolnici, on pati od teškog oblika amnezije koji uključuje i njegove vokalne i motoričke sposobnosti. Postepeno ponovo uspeva da nauči da hoda i govori, a povremeno deluje kao i da je zadobio intelektualne sposobnosti koje pre incidenta nije posedovao. Njegova porodica, osećajući da nešto nije u redu sa njim, se otuđuje od njega; samo jedno od troje dece, sin Vingejt, zadržava kontakt sa njim. Pizli provodi narednih

[6] Ovde preferiram ovaj jednostavniji oblik naslova Lavkraftovog originala *The Shadow Out of Time* u odnosu na – inače odličan – prevod Đorđa Petrovića (*Sena iz drugog vremena*, u Lavkraft 2009), baš zato da bi se akcenat stavio na vreme kao fenomen, što smatram da je i bila autorova originalna namera. Kao što će iz konteksta ovog ogleda biti jasno, Lavkraft je problematizovao uobičajeni, zdravorazumski koncept vremena i njegovog uređenja.

pet godina u istraživanju neobičnih tema i fenomena po bibliotekama i u ekspedicijama po egzotičnim delovima sveta. Konačno, 27. septembra 1913. on se iznenadno vraća u svoj prethodni život: kada dođe k sebi nakon gubitka svesti, veruje da i dalje drži kurs ekonomije iz 1908. i čak završava rečenicu koju je otpočeo kada je kolabirao za katedrom.

Čini se da bi se sada mogao vratiti normalnom životu, ali to se ne dešava. Umesto toga, počinje da sanja neobično lucidne i detaljne snove u kojima njegov um nastanjuje telo neobičnog entiteta u obliku 3 metra visoke neravne kupe, dok um tog entiteta nastanjuje njegovo telo. Ova bića su Jitianci, odnosno „Velika rasa", nazvana tako zbog toga što su „jedini pobedili tajnu vremena", usavršivši tehniku razmene umova sa bilo kojom drugom vrstom života širom univerzuma i u svakoj vremenskoj epohi – prošlosti, sadašnjosti, budućnosti. Velika rasa je osnovala koloniju na Zemlji na australijskom kontinentu pre oko 150 miliona godina. Njihovi umovi su prethodno zauzimali tela bića jedne druge vrste, ali su ih napustili zbog neke predstojeće kataklizme; kasnije će migrirati u neka druga tela, nakon što kupasta bića budu uništena. U međuvremenu (uz nenamernu igru rečima!) sakupili su titansku biblioteku sačinjenu od znanja svih drugih zarobljenih umova u čitavom svemiru – u tu svrhu Pizli i piše opis svog vremena za nepregledne arhive Velike rase.

Pizli veruje da su njegovi snovi samo proizvod njegovih ezoteričnih studija tokom „amnezije" i čak piše o tome u psihološkom časopisu. Međutim, Robert Mekenzi, australijski istraživač, nailazi na njegov tekst i opisuje mu skorašnje otkriće drevnog lokaliteta koji nestvarno podseća na opis iz Pizlijevih snova. Pizli mu se pridružuje u ekspediciji u Veliku peščanu pustinju i tamo, jedne noći, preduzima usamljeničko spuštanje u donje nivoe drevnog grada prekrivenog metrima peska. On luta kroz sad podzemne tunele grada Velike rase, sve uznemireniji saznanjem da su njegovi snovi imali osnovu u realnosti. Prolazi, tuneli, kaverne postaju mu sve poznatiji i poznatiji – i on postaje svestan da je jedini način da pouzdano utvrdi da li su njegovi snovi samo snovi ili delovi košmarne stvarnosti da pronađe opis koji je sam pisao za arhive Velike rase. Nakon teškog spuštanja u dubine on dolazi do poznatog mesta na kome, iako je bilo netaknuto tokom geoloških mili-

ona godina, nalazi sopstveni zapis na savremenom engleskom jeziku. Novela se naglo završava gorenavedenom rečenicom.

Veliki akademski rad uložen je u literarnu analizu *Senke iz vremena* i ovde je nemoguće i pokušati sumirati ga. Međutim, za svrhe ovog ogleda ključni uvid se nalazi u *Beleškama o pisanju weird književnosti*, gde sam Lavkraft naglašava: „*Sukob sa vremenom* mi se čini kao najmoćnija i najplodnija tema u čitavom ljudskom izražavanju." [Naglašeno u originalu.] To je isto ono što sam gore nazvao poricanjem vremena – motivacija koja je za Lavkrafta imala duboko lični karakter. Kao što ću pokušati da pokažem, ona je duboko ukorenjena u mnoge aspekte savremene istorije ideja.

Čini mi se da nije bez značaja ni oblast u kojoj Pizli radi – on je profesor *političke ekonomije*, oblasti iz koje su ne samo potekle velike „progresivističke" ideologije (ili kvazinaučne doktrine) poput marksizma, koje veličaju napredak, već i one koje će čak i laik na ulici povezati sa dinamikom i promenljivošću. Ovde se može uočiti još jedna od brojnih finih lavkraftovskih ironija – takoreći igra, namenjena možda njegovim brojnim literarnim korespondentima – u kojoj se intelektualac posvećen dinamici na ljudskim skalama vremena, koja u najvećem stepenu zavisi od ljudskih akcija i reakcija, iznenada i neizbežno suočava sa titanskim vremenskim skalama astronomske i geološke istorije, na kojima je svaka ljudska akcija lišena smisla i zanemariva. Takođe, on se suočava sa nepouzdanošću istorijskog opisa prošlosti, kako one dokumentovane u spisima i materijalnim nalazima (koju kontrastira sa masivnim gradom–arhivom Jita), tako i one koja se ogleda u ljudskom pamćenju (koja predstavlja kontrast sa njegovom alternativnom akademskom karijerom, kao i onom njegovog sina Vingejta, naime psihologijom). Ovaj dihotomijski motiv provlači se i kroz druga dela „Velikog kanona", naročito *U planinama ludila*.

„Velika rasa Jita" jedan je od najkonzistentnije i najdetaljnije opisanih, ali u isti mah i najživopisnijih Lavkraftovih mitopoetičkih konstrukata. Poput nekih drugih vanzemaljskih inteligencija opisanih kako kod Lavkrafta, tako i kod drugih autora naučne fantastike (posebno onih iz Lavkraftovog zlatnog doba *pulp*-a), ona je intelektualno i tehnološki superiorna *homo sapiens*-u. Međutim, ono što je izdvaja od

drugih, dodeljuje joj taj atribut „najveće" jeste ovladavanje vremenom, tim najvažnijim i najdelikatnijim resursom svemira. Ona, „jedina od svih rasa" razrešava centralnu misteriju vremena, a samim tim ostvaruje i praktičnu, tehnološku mogućnost nesputanog kretanja kroz njega. U čemu se sastoji ta misterija? Lavkraft je nigde ne eksplicira, ali iz strukture samog zapleta, odgovor se jasno nazire: vreme nije u potpunosti objektivno, ono je delom mentalnog karaktera, tako da mentalno putovanje – „seoba duša" iz jednog u drugo telo, pri čemu ona mogu pripadati najrazličitijim vrstama inteligentnih posmatrača, nikako nužno humanoidnim ili ljudskim – predstavlja istovremeno i putovanje kroz vreme.

Šta, dakle, spaja naizgled nespojivo, Gedela i Lavkrafta? Deo odgovora se može naći u jednom drugom umetničkom delu, poznatoj slici belgijskog nadrealiste Renea Magrita *Probodeno vreme* (1939).

Sve ključne metafore naučnog i filozofskog tretmana vremena su prisutne: simetrija oličena u ogledalu, narušena parnom lokomotivom (koja je, kao i druge toplotne mašine, predstavljala centralnu inspiraciju i model za razvitak klasične termodinamike u 19. veku, oblasti koja je prva, kroz radove Kelvina, Klauzijusa, Maksvela i Bolcmana, dala osnovu savremenom razumevanju strukture materijalnog sveta), mehanički časovnik, izgorele sveće... O ovom svom delu Magrit je pisao 1946. godine u pismu Žaku Veržifosu: „Tridesetih godina bilo je uobičajeno govoriti o otuđenju objekta ili njegovoj izolaciji: lokomotiva koja izlazi iz kamina menja uobičajeni smisao izolacije... Sada, u 1946. godini taj osećaj izolacije primenjuje se na čitav kosmos (kosmos koji percipiramo ili doživljavamo ili sa kojim uspostavljamo reakciju preko čula, osećanja, razuma, intuicije itd.)" (prema: Meuris 2007).

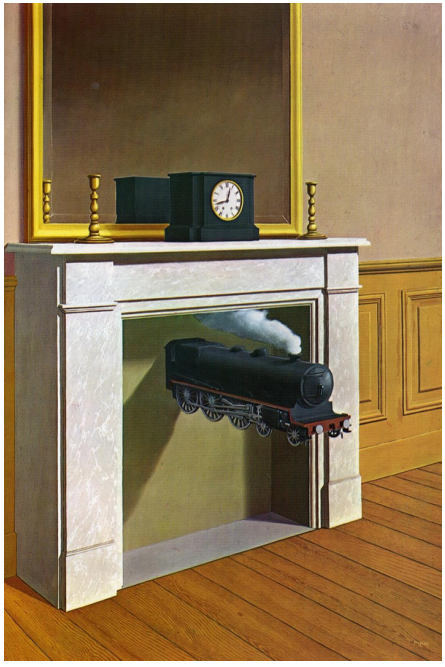
Sličnosti psihološkog profila Gedela i Lavkrafta očigledne su i kroz najpovršniji uvid u njihove biografije.[7] Obojica

[7] Zanimljivo je da su obojica veoma dugo čekali na pojavu definitivnih kritičkih biografija. Za Gedela, to je svakako *Logical Dilemmas* Džona Dosona (Dawson 1997). Takođe vredi pogledati sažeti pregled Kastija i Depaulija (Casti & DePauli 2000) i filozofsku biografiju Rebeke Goldštajn (Goldstein 2005). Magistralna Lavkfratova biografija je *H. P. Lovecraft: A Life* (Joshi 1996) svakako najvećeg savremenog poznavaoca ne samo ovog pisca, već i čitavog žanra, S. T. Jošija. Još neki zanimljivi izvori su Joshi (1990) i Houellebecq (2006).

su i savremenicima i budućnosti delovali kao ekscentrični intelektualci u tradiciji viktorijanskog doba (mada bi Lavkraft svakako lično izabrao neki od drevnijih perioda engleske istorije!), tako da su već samim tim unosili u svoju komunikaciju efekat „izmeštenosti iz vremena". Oba čoveka su od neposrednog kontakta sa ljudima više volela komunikaciju pismenim putem, kroz korespondenciju, i mnoge svoje najznačajnije ideje su izložili u toj formi, a ne u objavljenim delima. I u jednom i u drugom slučaju ova okolnost je prilično kasno prepoznata, te izdavanje njihove korespondencije traje i dalje, mnogo godina nakon njihove smrti. (Razlika je, doduše, u tome što je jedan deo Gedelovih pisama – odnosno *koncepata* koje je pisao za pisma – ostao neposlat, dok su neki od Lavkraftovih korespondenata izgubili ili uništili dobar deo njegove ogromne korespondencije.) Konačno, delo obojice inspirisalo je sledbeništvo koje ima izvesne osobine kulta i zatvorenog kruga koji je tek u poslednjih deceniju-dve počeo da se širi otvara i biva inkorporiran u glavni tok respektivnih kritičkih disciplina, bilo da je to u Lavkraftovom slučaju književna teorija i kritika, ili kao kod Gedela, teorijske računarske nauke, teorija informacija, pa i filozofija u širokom značenju reči. Značajna literatura posvećena obojici počinje da se pojavljuje tek tokom poslednjih deceniju ili dve i da stiče ne samo akademsku, već i širu obrazovanu publiku.

Naravno, među brojnim heterogenostima ima nekih koje vredi izdvojiti kao značajne za tretman vremena u ovom tekstu. Lavkraft, kao istinski antikvar, ne negira realnost prošlosti u onoj meri u kojoj se iskazi o prošlosti doživljavaju kao opis drugačijeg ili onostranog. U tom pogledu – kao što se, uostalom, iz specifičnosti njegove poetike može naslutiti – on je manje radikalan od Gedelovog poricanja prošlosti kao koncepta nezavisnog od ljudskog uma. Uprkos neprestano isticanom kosmicizmu i iskrenosti u suprotstavljanju antropocentričnoj humanističkoj pozi, toliko dominantnoj u svetu umetnosti, Lavkraft se ipak obraćao ljudskim čitaocima (i urednicima *pulp*-magazina od čijih je bednih honorara živeo!) i osećao se prinuđenim – kako možemo naslutiti iz korespondencije – da bar na konceptualnom planu zadrži nivo inteligibilnosti onih dramskih elemenata čije je funkcionisanje apsolutno *neophodno* (suprotni primeri perifernijih kon-

cepata i entiteta koji nisu u potpunosti shvatljivi nijednom ljudskom čitaocu, postali su svojevrsni zaštitni znak njegove proze – makar što se recepcije u poslednjih pola veka tiče).



Probodeno vreme (1939) Renea Magrita.

Konačno, Lavkraftovo razrešenje paradoksa vremenskog putovanja ima još jednu ključnu komponentu, a to je pretpostavljena priroda svesti. Prefigurišući radikalnu teoriju prinstonskog psihologa Džulijena Džejnsa[8] o poreklu svesti,

[8] Džejnsovo delo (1976) jeste jedna od velikih naučnih knjiga 20. veka koja se najsnažnije opire dajdžestiranju. Više nego ekstremno pojednostavljeno, Džejns spekuliše da je tek razvitak metaforičkih sposobnosti jezika kao odgovor na prirodne i društvene stresove doveo do pojave svesti kod ljudi, što se u većini ljudskih kultura dogodilo veoma kasno, konkretno kod kultura koje pripadaju mediteransko-bliskoistočnom basenu tek oko 1500. godine pre n. e.! Džejns je sakupio ogromno mnoštvo empirijskih indikacija koje ukazuju na potpuno drugačiji, danas na granici nerazumljivosti, men-

Lavkraftova „Velika rasa" koristi okolnost da svest o uređenom vremenskom toku jeste jedan od atributa svesti; u biheviorističkom univerzumu *Senka iz vremena* bila bi nemoguća – ili bi, u najmanju ruku, imala dimenzije čiste bajke u kojoj nema mesta suspenziji neverice koja tako snažno odlikuje Lavkraftovu poetiku.[9] Istorijski sled događaja kojim strukturiramo naše iskustvo je epifenomen svesti. Upravo zbog toga istraživačka aktivnost pripadnika Velike rase ima smisla, zato što svest prebačena iz jedne u drugu epohu zadržava svoje originalne odlike, uključujući i želju za znanjem i njegovim organizovanjem.

Uočimo da Lavkraftova koncepcija nije potpuno konzistentna – iako se subjekat ne seća eksplicitno svog boravka u prošlosti, te shodno tome ne dolazi do kauzalnih paradoksa, ipak se u obliku snova, vizija i nejasnih slutnji provlače one informacije koje imaju važnu ulogu na dramskom planu. Teorijski, njegove akcije u prošlosti su mogle da utiču na kasnije, pa i sadašnje događaje, premda u praksi, s obzirom na ogromnu prostornu i vremensku udaljenost, kao i na činjenicu da se sećanje manifestuje u obliku koji nije svestan i koji jasno manifestuje dvosmislenost i zamagljenost sveta snova, to nije verovatno, pa čak ni fizički efikasno. Ovde je značajno primetiti da je u prostornom pogledu boravak Pizlija – ili njegovog duha – u prošlosti striktno ograničen na grad Velike rase u davnoj prošlosti, grad koji se u ponekim nekanonskim izvorima naziva Pnakotus, a koji ima ulogu

talitet ljudi pre ovog „faznog skoka". Da je Džejnsova teorija bar u nekim elementima živa i danas može se videti u zborniku Kuijsten (2006).

[9] Ovo je možda pogodan trenutak da se pomene sjajan odlomak iz esejističke knjige Stivena Kinga *Danse Macabre* (takoreći neprevodiva dvojezična igra rečima) posvećen upravo Lavkraftu, koga King smatra najdirektnijom inspiracijom za bavljenje književnošću: „When Coleridge spoke of 'the suspension of disbelief' in his essay on imaginative poetry, I believe he knew that the disbelief is not like a balloon, which may be suspended in air with a minimum of effort; it is like a lead weight, which has to be hoisted with a clean jerk and held up by main force. Disbelief isn't light; it's heavy. The difference in sales between Arthur Hailey and H. P. Lovecraft may exist because everyone believes in cars and banks, but it takes a sophisticated and muscular intellectual act to believe, even for a little while, in Nyarlathotep, the Blind Faceless One, the Howler in the Night. And whenever I run into someone who expresses a feeling along the lines of 'I don't read fantasy or go to any of those movies; none of it's real,' I feel a kind of sympathy. They simply can't lift the weight of fantasy. The muscles of imagination have grown too weak" (King 1981: 120).

biblioteke/arhive/skladišta informacija. Ostatke ovog mesta nalazi, nakon mnogo miliona godina, ekspedicija Univerziteta Miskatonik u Velikoj australijskoj pustinji. Ova prostorno ograničena regija dodatno osigurava izbegavanje *očiglednih* kauzalnih paradoksa duž zatvorene vremenske krive koju Pizlijev um opisuje.

Jedan od manjih paradoksa svakako je u tome što ovi pokušaji poricanja vremena rezultiraju u dodatnom naglašavanju i izoštravanju fokusa na vremenu kao ključnom elementu svakog doživljaja sveta. U kojoj meri je *to* univerzalna karakteristika kosmosa koji nastanjujemo verovatno će tek budući razvitak astrobiologije – multidisciplinarne oblasti koja se bavi poreklom i evolucijom života u najširem kosmičkom kontekstu – moći da da odgovor, ako se i kada susretnemo sa oblicima života zasnovanim na drastično drugačijim principima od našeg. Lavkraft je po mnogo čemu bio jedan od umetničkih preteča – ili prefiguratora – astrobiološkog poduhvata, potrage za životom van naše planete, možda najveće avanture našeg doba. Nasuprot docnijim konstrukcijama poput tobožnjeg „Ktulhu mitosa" koje su imale prevashodno komercijalne ciljeve, jasno je da, kako naglašavaju najpre Fric Lajber, a zatim naročito elokventno S. T. Joši (Joshi 1996: 637–641), utemeljenje Lavkraftovog mitopoetičkog opusa ima naturalističku, pa čak i naučnu osnovu. Mesta gde se to najizrazitije manifestuje upravo su najveća Lavkraftova ostvarenja, *U planinama ludila* i *Senka iz vremena*. Superiorna tehnologija Velike rase Jita je ono što omogućuje „pobedu nad vremenom" i *efektivno* vremensko putovanje duha protagoniste; pripadnici Velike rase mogu biti biološki bolje opremljeni za naučno saznanje i njegovu društvenu i tehnološku nadgradnju, ali se ne radi o transcendentnoj i ljudskom razumu principijelno nedostupnoj enigmi.[10] Prof. Pizli, makar u klimaksu novele, *shvata*. Upravo tim činom, on opisuje svojevrsnu *mentalnu zatvorenu vremensku krivu* preteču istoimenog Gedelovog koncepta: dramatični završetak novele predstavlja upravo zatvaranje kruga, spajanje i sižejnog i psihološkog toka preko miliona godina i hiljada kilometara.

[10] Uporediti raspravu povodom nekih drugih klasičnih dela naučne fantastike, posebno Silverbergove *Plovidbe u Vizantiju* u: Clark 1995.

U zaključku, u ovom ogledu pokušao sam da pokažem koliko se Lavkraftov književni projekat, u meri u kojoj je oličen u *Senci iz vremena*, kao svojevrsnom testamentarnom vrhuncu njegovog dela, uklapa u intelektualnu tradiciju poricanja vremena, koju u naučnoj i filozofskoj misli 20. veka predstavlja kosmološka misao Kurta Gedela. Pored očigledne renesanse interesovanja za ovu dvojicu pomalo zapostavljenih velikana, koji su očigledno sve aktuelniji u 3. milenijumu, jasno je da dalji filozofski upit u ove i srodne probleme može biti samo od dodatne koristi prilikom čitanja ovog i drugih literarnih dela.

Konačno, Lavkraft je možda dublje nego većina pisaca koji makar nominalno pripadaju 20. veku bio svestan dihotomije koja leži u temeljima svake teleološke koncepcije sveta, a koju je lepo izrazio savremeni australijski fizičar i popularizator nauke Pol Dejvis na samom završetku svoje knjige posvećene budućnosti svemira *Poslednja tri minuta*:

> „Ako je besmrtnost ograničena na stalno ponavljanje istih misli i iskustava, ona zaista deluje besciljno. Ako je, međutim, besmrtnost kombinovana sa napretkom, tada možemo zamisliti življenje u stanju stalne novosti, neprestano učenje ili rad na nečem novom i uzbudljivom. Problem je, zbog čega? Kada se ljudska bića odvažuju na neki poduhvat, ona imaju na umu specifičan cilj. Ako cilj nije ostvaren, projekat je neuspešan (mada stečeno iskustvo ne mora biti bezvredno). Sa druge strane, ako se cilj postigne, projekat će biti uspešno okončan i aktivnost će tada prestati. Može li biti prave svrhe u projektu koji *nikada* nije okončan? Može li postojanje imati značenja ako se sastoji od nezavršenog putovanja prema odredištu do kojeg se nikada ne stiže?
>
> Ako postoji svrha univerzuma, i ako on ostvaruje tu svrhu, tada se univerzum mora okončati, jer bi njegova produžena egzistencija bila proizvoljna i besciljna. Obratno, ako univerzum traje večito, teško je zamisliti da postoji ikakva njegova konačna svrha. Tako kosmička smrt može biti cena koju treba platiti za kosmički uspeh. Možda je najviše čemu se možemo nadati da će svrha univerzuma postati jasna našim potomcima pre no što otkucaju poslednja tri minuta."

O potrebi za interdisciplinarnim istraživanjem mnogo se priča, ali se to retko pretače u praksu. Usuđujem se da spekulišem kako su neka od pitanja metafizike, fizike i filozofije vremena kojih se dotiče ovaj esej pravi „zlatni

rudnici" u ovom smislu, koji nas mogu uputiti na sasvim nove i neočekivane pravce istraživanja i doživljaja umetničkog dela. Ono što je neophodno jeste, pre svega, hrabrost da se suočimo sa ovom perspektivom koja toliko nadilazi disciplinarne, institucionalne, nacionalne i druge beznačajne i parohijalne okvire. Ovo je naročito značajno i dragoceno u sredinama koje, poput srpske, nemaju tradiciju akademske širine i interdisciplinarnosti, a u kojima dominiraju nazadne, palanačke i u institucionalne torove zatvorene kvazielite.[11]

LITERATURA

Casti, J. L. & DePauli, W. 2000, *Gödel: A Life of Logic* (Perseus Publishing, Cambridge).

Clark, S. R. 1995, *How to live forever: Science-fiction and philosophy* (Routledge).

Ćirković, M. M. 2009, *Artefakt za svemirsko putovanje* (Heliks, Beograd).

Davies, P. C. W. 1977, *The Physics of Time Asymmetry* (University of California Press, Berkeley).

Dawson, J. W. Jr. 1997, *Logical Dilemmas: The Life and Work of Kurt Gödel* (A. K. Peters, Wellesley, Massachusetts).

Dejvis, P. 2000, *Poslednja tri minuta* (Polaris, Beograd).

Gödel, K. 1949, „An Example of a New Type of Cosmological Solutions of Einstein's Field Equations of Gravitation," *Reviews of Modern Physics* **21**, 447–450.

Goldstein, R. 2005, *Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Godel* (W. W. Norton & Company, New York).

Houellebecq, M. 2006, *H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life* (prevod D. Khazeni, Weidenfeld and Nicholson, London).

Jaynes, J. 1976, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (Houghton Mifflin, New York).

Joshi, S. T. 1990, *H. P. Lovecraft: The Decline of the West* (Wildside Press, Berkeley Heights).

Joshi, S. T. 1996, *H. P. Lovecraft:A Life* (Necronomicon Press, West Warwick).

King, S. 1981, *Danse Macabre* (Hodder, London).

Kuijsten, M. (ur.) 2006, *Reflections on the Dawn of Consciousness* (Julian Jaynes Society, Henderson).

[11] Koristim priliku da se zahvalim Zoni Kostić na neprocenjivoj inspiraciji i ohrabrenju, Branislavu K. Nikoliću, Jeleni Andrejić, Zoranu Živkoviću, Niku Bostromu i Dejanu Ognjanoviću na tehničkoj pomoći, te urednicima Lidiji Delić i Bojanu Joviću na ljubaznom pozivu i podršci.

Leiber, F. Jr. 2001 [1949], „A Literary Copernicus" u D. Schweitzer (ur.) *Discovering Lovecraft* (Wildside Press, Rockville, Maryland), pp. 7–16.
Lovecraft, H. P. 1999, *The H. P. Lovecraft Omnibus I: At the Mountains of Madness* (Harper Collins, London).
Lavkraft, H. F. 2009, *Ktulu priče* (Tabernakl, Sremska Mitrovica).
Meuris, J. 2007, *René Magritte* (Taschen, Los Angeles).
Pfarr, J. 1981, „Time travel in Gödel's universe," *General Relativity and Gravitation* 13, 1073–1091.
Stein, H. 1970, „On the Paradoxical Time-Structures of Gödel," *Philosophy of Science* 37, 589–601.
Todorov, T. 1975, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Cornell University Press, Ithaca).
Turner, J. (ed.) 1998, *Eternal Lovecraft: The Persistence of HPL in Popular Culture* (Golden Gryphon Press, Collinsville, Illinois).

Milan Ćirković

TIME IN THE SHADE: STRATEGIES OF ATEMPORALITY IN LOVECRAFT AND GÖDEL

Summary

In this paper we examine the specific strategy of denying the reality of time embodied in Gödel's cosmological model with the so-called closed temporal curves, a prefigured in the late prose and the correspondence of Howard Lovecraft. Especially in *The Shadow Out of Time* (1934), the final story of Lovecraft's „great canon", this motif is strongly in evidence and constitutes one of the generators of both the dramatic construction and the characteristic atmosphere. One of Lovecraft's most successful mythopoetic constructs, the Great Race of Yith, as Jim Turner points out, is essentially based on this concept and the overcoming of the classical paradoxes with two-way time travel that it enables. We shall also examine the philosophical motivation for the above approach to the problem of time in Lovecraft and Gödel and show that there exists an essential similarity between them, reflected not only in abstract Platonism but also in some practical, even psychological aspects of the work of these thinkers. In view of the fact that, over the course of the past quarter of a century, we have witnessed an enormous increase when it comes to interest in and revaluation of their respective opuses, we firmly believe that this kind of discussion could contribute to interdisciplinary and intercultural dialogue that is very much needed.

Наташа Б. АНЂЕЛКОВИЋ
Београд
annatasha77@yahoo.com

ВРЕМЕ КАРНЕВАЛА У *АЛЕКСАНДРИЈСКОМ КВАРТЕТУ* ЛОРЕНСА ДАРЕЛА

Апстракт: У тексту се разматра хронотоп карневала у *Александријском квартету* Лоренса Дарела. Указује се на архетипско, фолклорно порекло овог књижевног мотива и на функцију коју он добија у делу, односно на демонстрирање аутопоетичке тезе о релативности времена у приповедном временском континууму.

Кључне речи: карневал, идентитет, хронотоп, празник, преткласни фолклор, релативизам

Немогуће је говорити о *Александријском квартету* и било којој теми у њему, а не уочити сложене перспективе приповедања, проблематизивање појма времена, времена приповедања и времена о којем се приповеда, што све директно утиче на концепцију ликова, њихове судбине, на одређење њиховог идентитета и смисла кључних догађаја.

У време када је Дарел писао *Александријски квартет*[1] теорија релативитета је доживљавала опште прихватање и признање и њен утицај се у великој мери осећа у стваралаштву овог писца. Дарелов приповедач у три романа *Квартета* (*Јустини*, *Балтазару* и *Клеи*) јесте јунак романа, лично умешан у догађаје и међу ликове о којима приповеда, или тачније, о којима пише, пошто је његова мисија да као писац забележи александријске године које су обележиле његов живот и животе многих људи. Нара-

[1] *Александријски квартет* састоји се од четири романа, насловљена по именима јунака: *Јустина*, *Балтазар*, *Маунтолив* и *Клеа*. Од самог почетка Лоренс Дарел имао је јасну идеју о писању квартета. Сва четири дела написао је за рекордно кратко време. Први роман, *Јустина*, објављен је почетком 1957. године; остала три написана су у неколико наредних месеци.

тор четвртог романа (а трећег по реду) *Маунтолива* јесте свезнајући приповедач у трећем лицу. У другом по реду роману, који носи наслов *Балтазар*, истоимени јунак је тај који преноси приповедачу Дарлију нова сазнања о александријским догађајима и личностима; на неки начин, Дарли је само медијум за сазнавање Балтазарове „верзије" ствари, мада ће оно што сазнаје од Балтазара увек бивати пропуштено кроз Дарлијеву свест.

Након две бурне године проведене у Александрији будући приповедач Дарли одлази у унутрашњост Египта да ради као учитељ две године, одакле одлази на грчко острво где три године записује своја сећања на Александрију, настојећи да сам себи објасни догађаје који су се тамо збивали. Први запис, под именом *Јустина*, он шаље александријском пријатељу Балтазару. Када од њега добије одговор и његове белешке о александријским годинама, почиње нови Дарлијев роман о Александрији под именом *Балтазар*, у којем ће сви догађаји добити другачији призвук и значење у односу на претходни. То може на неки начин бити и његова исправка и довршавање александријске приче започете у *Јустини*. Али он не покушава да замени своју верзију неком другом, него да инкорпорира нове погледе и информације у своје искуство, да споји стару и нову верзију и изложи их равноправно.

Око идентитета и природе приповедача у роману *Маунтолив* у критици не постоји консензус. Постоје тумачења да је то Дарли који је сазрео као писац и пише у трећем лицу, нека друга тумачења виде самог Маунтолива као приповедача због врло великог субјективног знања, док неки сматрају да је приповедач сам Дарел као имплицитни аутор. „То што је Дарли само споредни лик у 'Маунтоливу', не значи да није приповедач у трећем лицу. Он мења перспективе приповедања и самим тим стилове писања. Али код њега заправо долази само до увећања знања о догађајима а не и до увећања наратолошких могућности или талента (...) Он завршава детективски посао започет у Балтазару, али себе држи по страни, дајући политичку мотивацију својих ликова" (Kaczvinsky 1997: 66–69; превод Н. А.). У сваком случају

Дарли и његове преокупације у овом роману су периферне. Овде се приповеда о енглеском амбасадору Маунтоливу, његовој политичкој каријери у Александрији и његовом љубавном животу истовремено, а временски распон је много већи него у осталим романима и сеже до доба када су Маунтолив и Несим још били студенти на Оксфорду. То чини велики временски искорак с обзиром на то да се у остала три романа радња одвија двадесет година касније и да обухвата распон од највише пет година.

У последњем роману – *Клеа* – Дарли је поново аутономни приповедач, али је временски план промењен; он више није синхронијски, напротив, Дарли је сведок догађаја који следе и који се развијају након свега онога што се дешавало у претходним књигама, односно у „александријском" периоду, као његова последица. Из тога произлази да је Дарлијев доживљај и разумевање себи блиских људи или, коначно, сопственог живота, променљив и условљен протицањем времена. „Дарлијева рекреација Александрије у моменту писања *Јустине* замућује разлику између прошлости и садашњости. У ствари, он 'измишља' Александрију у својој глави током писања, што значи да је Александрија садашњост за њега који пише, а не завршено искуство" (Kums 1985: 59; превод Н. А.).

Оваквим начином приповедања Дарел нам показује како је могуће исте ликове и њихове односе, у одређеном времену, сагледавати из више углова. Сваки угао гледања даје и другачију слику посматраног. Дакле, у духу савременог релативизма, свака перцепција, свака спознаја је релативна. Она увек може бити другачија или чак контрастна, ако се сагледава из друге позиције или након одређеног временског размака. Линда Стамп Рашиди истиче да Дарел одступа својим приповедањем од традиционалног романа у којем је време посматрано из историјске перспективе. Оно је код Дарела, сматра она, истовремено прошло, садашње и будуће (Stump Rashidi 2005: 9). То долази отуд што је сам писац сматрао да време које се мери часовником може служити за заказивање састанака, али да то ништа не говори о мерењу људске

свести о догађајима. Овакав приступ неминовно намеће питање истинитости, постојаности, могућности одређења нечијег идентитета.

Доживљај неког лика и свака слика неког лика је целовита до оног момента док се не сазна нешто ново о њој. То значи да, пошто су слике у којима се јунаци приказују једни другима јасне и комплетне, али изменљиве, они поседују низ маски, низ различитих образина које носе једни за друге, од којих ниједна није права. Право и истинито је само оно што је испод маске, али то се никад не сагледава и не сазнаје. Јунаци су тога потпуно свесни и често једни за друге и кажу да су носили одређену маску: „Јустина би престала да се весело, раздражљиво пренемаже као особа којој је досадно, чиме се као маском користила у друштву" (I, 84).[2] „Могуће је да она говори у сну а да је слуша мудра и пријатељска маска која је постепено почела да представља оно што Јустина назива својим племенитим ја" (I, 224); „... јер оно што смо стварно видели у њему била је само људска маска коју уметник носи" (I, 697). Таквих примера је много и они указују на важност мотива маске и карневала за разумевање јунака, као и на везу самих карневалских догађаја и концепције и психологије ликова. Гвидо Камс Дарелове јунаке назива маскама без упоришта у реалности. Он сматра да када Дарел показује, мењајући тачку гледишта из тома у том, да је свака перспектива релативна, да он истовремено одузима кредибилитет својим ликовима, јер се они увек мењају у зависности од околности (Kums 1985: 55).

Основни покретач Дарлијевог приповедања, односно писања, јесте покушај разумевања сопственог љубавног односа са Јустином, то јест, разумевања њене необичне личности, њених мотива, њених односа са супругом Несимом и са другим мушкарцима. Троугао Дарли – Јустина – Несим је испуњен великим противречностима и непознаницама чије разоткривање отвара нове сложене људске односе троугла или четвороугла (Дарли – Мелиса – Несим – Јустина, Дарли – Јустина – Персворден, Дар-

[2] Цитати се наводе према: *Александријски квартет* (1990). Превели Иван Ж. Поповић (том I и II) и Александар Нејгебауер (том III и IV). Београд: Просвета.

ли – Јустина – Клеа, Персворден – Лиза – Маунтолив....) чији сваки члан има увек другачије лице, другачију образину.

Јустина у првој књизи *Квартета* је најпре заносна, потом тајновита и на крају несрећна египатска Јеврејка. Она се Дарлију указује као жена која пати у браку с невољеним мушкарцем, чију патњу повећава бол за давно изгубљеним дететом за којим и даље трага, те своју страсну емотивну везу с њом види као суштинску и судбинску не само за себе (у шта је сигуран) него и за њу. Дарли ужива у украденим тренуцима љубави, за њих живи, али све време осећа и зна да Јустину заправо не поседује, да она није његова, иако није ни Несимова. Одгонетање праве Јустине, Јустине која се крије испод оне која му се указује, постаје његова опсесија.

Дарли, међутим, није једини који то покушава да одгонетне. То исто је чинио и Јустинин први муж, Арнаути, који је оставио за собом рукопис романа названог *Moeurs* у којем је под другим именом описао Јустину и свој живот с њом, а где је сложеност и недореченост њене личности покушао себи и другима да објасни теоријом фројдовске психоанализе, тачније, потиснутим траумама из детињства. Тај роман баца Дарлију потпуно нову светлост на њену личност. Он је важан и на формалном плану јер мотив романа у роману, одражавања једног списа у другом, инвоцира сцену огледања у искривљеним огледалима, која симболички представља вишеслојност истине која је предмет приповедања. Такав је и први сусрет Јустине и Арнаутија. Срели су се у предворју хотела, у огледалу, једне карневалске ноћи. Јустинин лик који се одражавао у огледалу и који је привукао и опчинио Арнаутија, био је само једна њена слика, карневалска. То је, међутим, и једина слика коју му је дала и коју она даје мушкарцима.

Сагледавање лика у огледалу, спознавање више истовремених одраза и перспектива, такође је у служби афирмисања ауторског погледа на однос простор-време. У Јустининој опсервацији о свом лику у искривљеним огледалима крије се Дарелов аутопоетички став: „Погледај! Пет различитих слика исте особе. Да ја пишем,

трагала бих за мултидимензионалним ефектом ликова, неком врстом перспективе призме. Зашто људи не би показивали више од једног профила у времену." Откривање и развијање њеног лика управо ће се одвијати по том принципу. У истом временском периоду она ће показивати више лица и играти више улога, као да је у питању више различитих особа. Моменат када Дарли то спознаје припрада неком другом временском оквиру, али управо суочење са тим да прошлост није завршена него стално жива јер нуди другачије слике онога и оних који су јој припадали и који су је чинили, указује на постојање димензије променљивости и не-коначности у сагледавању људског бића у времену.

Крећући се у ученим европским круговима, Албанац Арнаути постао је следбеник Фројдовог учења помоћу којег настоји да разуме и тумачи Јустину. Разлог због којег се она ниједном љубавнику није давала потпуно, Арнаути види у тајни коју она собом носи из детињства. Јустину је, наиме, силовао неки рођак. Иако је то прилично веродостојно научно објашњење за многе инхибиције у њеном односу с људима, за затвореност, неповерење, Дарли зна да то није одговор на енигму која се ствара око Јустине, или бар не комплетан одговор. Јустина је пре свега уплашена да не буде повређена више него што то може да поднесе и зато своју крхкост крије иза маске хладне, прорачунате, готово безосећајне особе. Немогућност потпуног разумевања Јустине најбоље објашњава Клеа: „Али када је називамо нимфоманком или покушавамо да је психоанализирамо, тиме одузимамо сву њену митску суштину – оно једино што она стварно јесте" (I, 144).

Последице Јустинине затворености за мушкарце који је воле сагледавају се најбоље у Мелисином лику. Дарли са њом живи, тражи у њој оно што Јустина држи затворено за њега, воли је оним својим делом који је слободан од Јустине. С друге стране, слика Несима као моћника, богаташа, кључне египатске политичке фигуре, а истовремено повређене душе, изневереног мужа, такође се сагледава у односу са Мелисом. У њој Несим налази оно што нема у Јустини, оно што му Дарли узима. Друга Не-

симова димензија се сагледава онда када Дарли сазнаје појединости о склапању њиховог брака. Тај брак је уговор две стране од којих је свака понудила оно што је могла и хтела. Несим свој новац и помоћ за проналажење њене ћерке, Јустина своју лепоту и оданост, али не и љубав. Такав Несим постаје тихи ухода, а потом, иако миран и достојанствен, заправо острашћено љубоморан. Страх Јустинин да би могла да буде убијена је оправдан и природан је наставак такве везе.

Игра љубави и смрти између њих двоје, као и Дарлијева спознаја сопствене небитности у том односу, догађа се током карневала, на балу код Червонијевих. Ова карневалска ноћ има централно место у другој књизи *Квартета*, *Балтазару*, и представља чвориште из којег се рачвају разни рукавци радње и приповедања. Сви јунаци, припадници александријског високог друштва, без обзира на националну и верску одређеност, радују се карневалу, припремају се за њега, али знају да он не обећава само лепу забаву. Карневал је увек слутња и могућност неке несреће, обично обавијене велом тајне, и то дословно. Јустина као и већина њене пратње, друштва које одлази на карневалску забаву код Червонијевих, носи црни, сомотски домино костим. Испод црног домина може бити сакривен било ко, идентитети се губе, анонимност је потпуна, одговорност нестаје. Као на традиционалном карневалу, стављање формалне маске, заправо значи човеково скидање оне маске коју сваког дана носи и поступање према својој природи, некад и према својим најскривенијим порívима.

Јустина то зна и зато користи карневал да би открила основаност својих сумњи и страхова, да би сазнала да ли јој Несим спрема смрт. Стављајући у једном тренутку свој прстен који је уговорени знак распознавања на Тотову руку под изговором потребе за потпуним скривањем, односно привременим нестанком, Јустина се свесно коцка туђим животом, спасавајући свој. Када Тотова смрт буде окарактерисана као једна од карневалских забуна и мистерија, и када се око Јустинине одглумљене потресености окупљају разни тешитељи, а на првом месту Несим, Дарли постаје свестан једне нове Јустине и

једног новог Несима. Иако још увек у њеној власти, он почиње да осећа неку врсту презира, да је сагледава као жену потпуно бездушну и спремну на најразличитија прилагођавања.

Карневалски несрећни случај, убиство погрешног човека, за Несимов даљи живот не представља погрешку, забуну, лошу процену, већ потпуни успех. Игра је успела. Јустина је сада уверена на шта је он спреман и сада може бити покорна а он миран.

Да је само фигура у сложеном односу Несима и Јустине, играчка уз чију помоћ Јустина самерава снаге с Несимом, обрће улоге господара и слуге, Дарли схвата још пре тога. Сазнање да је Јустина паралелно одржавала љубавну везу с Персворденом, није страшно само због осећаја љубоморе и издаје, већ због суочења с тиме да једна слика и доживљај сопственог односа са неком особом иако чврста и јасна, може одједном постати потпуно искривљена, изгледати као сопствена обрнута могућност, сопствено наличје.

Јустина као Персворденова љубавница је сасвим другачија од Јустине Дарлијеве љубавнице. Она је та која тражи његову пажњу и љубав, понизна је и потчињена. Дарли, међутим, зна да то ипак није нека суштински нова Јустина, Јустина која би стварно могла да воли неког човека. Према Балтазаровом сведочењу, Персворден је био незаинтересован за њу, одбијао ју је, чак ју је и вређао. За Јустину је то био експеримент, начин да сазна нешто ново о себи: „Никада раније није имала некога ко је није желео или ко је могао да живи без ње .... Као све жене, Јустина је мрзела сваког у кога је могла да буде сигурна; и не смеш да заборавиш да дотле никада није имала никога коме би могла потпуно да се диви" (I, 534–536).

Овакво Балтазарово тумачење показује Дарлију да Јустина с једне стране јесте иста као и свака обична жена, али да је то у исто време жена која стално показује друга лица, која истовремено игра више улога. Да ли је од свих тих улога ова са Персворденом била најближа истинској Јустини, Дарли тешко може рећи, али с поуздањем сада зна да је га је ова нова Јустинина слика одвела сасвим далеко од ње. Лоренс Дарел нам тиме показује да

одгонетање и спознавање различитих образина особа за које смо везани, утиче на мењање сопствених осећања и сопствених животних позиција.

Коначни Јустинин пад у Дарлијевој души догађа се тек много касније кад се он након низа година контемплације о њиховим сложеним, изукрштаним односима враћа у Александрију. Сусрет са Јустином, вечера у њеном и Несимовом дому је потпуно огољавање, свргавање с трона. Јустина је и физички измењена, али дословно осећање гађења преплављује Дарлија током њене исповести: „Зар је могуће да је свега неколико података неопозиво променило својства тог лика – преобразивши га у нешто што је сада изазивало гађење?" (II, 497). Гађење, међутим, не настаје због слика прошлости и истине које Јустина баца пред Дарлија, већ због одсуства достојанства и стварања нових лажи чак и у тренуцима наводног искреног суочења. Она одређује свој однос и свој садашњи живот са Несимом као искрен и хармоничан услед заједничке идеје и мисије (о политичком уједињењу и покретању Копта и Јевреја) која их је здруживала и Несима чинила неодољивим за њу и која их сада у несрећи и прокажености посебно везује. Такође Персвордена одређује као један свој неуспех, за који је компензацију тражила у Дарлијевим нежностима и све оне тренутке које је он доживљавао као романтичне и посебне, у души је посвећивала ономе који ју је одбијао. Али Јустина се не либи да Дарлију каже да је уживала док га је варала, као и да је он сам још већи кривац јер је то допуштао, јер је варао себе. И много горе, као биланс ове исповести Јустина тражи још једанпут Дарлијеву нежност, топлину, интимност. Њено кајање је потпуно, а његово гађење преобразило се у мржњу и на крају у потпуно ослобођење: „Испод свих тих маски постојала је жена, као и друге, као свака жена, као лутка у кројачкој радњи, која чека да је песник одене, да јој удахне живот" (II, 479). Како Дарлијево коначно разоткривање и разумевање Јустинине личности припада другом времену у односу на оно у којем је он суделовао у њеном животу и имао интересовања за њу, показује се да код Лоренса Дарела више не важи опште правило

по којем време мења људе и њихове ћуди, већ напротив, време мења људску перцепцију и суштинско разумевање других, који, међутим, увек остају исти.

Да ли је Јустина навлачила разне маске испод којих се сакривала и уз помоћ којих се играла људима и њиховим осећањима, надокнађујући тако своју несигурност и усамљеност, или је то само обична жена са много лоших страна која је једино желела да скреће пажњу на себе, тешко је поуздано одредити, али је извесно да Дарел сугерише да се за разумевање нечије личности, нечије психологије, може и мора посегнути за неким ритуалним, архетипским обрасцима попут карневала и карневалског погледа на свет, а не само за методама савремене науке, звала се она психоанализа, релативизам или слично.

Доказ за то је и концепција осталих ликова који сви на посредан или непосредан начин партиципирају у карневалу. Концепт карневала већ сам по себи подразумева временску димензију. Он настаје као одраз или славље временских мена у природи. То слављење почетка нове године, новог рађања и светковање завршетка исте те године, као најава њеног краја и умирања, јесте изражавање људске фасцинираности пред цикличношћу природе и људског живота: „Снажан и диференциран осећај времена могао је најпре настати само на колективно-радној земљорадничкој основи. Овде је настао онај осећај времена који је ушао у основу разлагања и обликовања друштвено-свакодневног времена, празника, обреда везаних за радни земљораднички циклус, годишње доба, периоде дана (...)" (Бахтин 1989: 331). Дарелов александријски карневал је модеран и монденски карневал, доста удаљен од архетипских обреда, али још увек је симбол природних законитости, односа места и времена, понављања и истовременог мењања, према којима се и модеран човек 20. века управља и креће, без неке своје нарочите воље или наклоности ка таквом устројству. Однос човека према себи и према другима условљен је код Дарела временским аспектом, израженим кроз топос карневала.

Клеа је једини лик који не одлази на карневал. Својим изричитим ставом презира према карневалу и својим упадљивим одсуством она индиректно учествује

у њему. Њено посредно присуство на карневалу можемо пратити кроз Нарузову и кроз Амарилову карневалску причу. То су двојица мушкараца који су одредили њен живот пре Дарлија. Први од њих се наметнуо у њеном животу, другог је она сама себи наметнула. Обојица се рефлектују у њеном лику као ружна и лепа страна једне слике. Амариловој лепоти одговара лепота Нарузовог чистог осећања према Клеи. Исто тако, Нарузова ружна спољашњост подудара се са ружним поступком Амарила. Иако је реч о периоду од више година, у моменту приповедања и у моменту антиципације будућности са Дарлијем, изгледа као да су обојица само протутњали кроз њен живот као што карневалска ноћ протутњи са свим својим лепотама и ружноћама.

Несимов млађи брат Наруз, одређен је својим физичким изгледом – зечјом усном добијеном на рођењу. Она га не чини само изразито ружним, већ је и његов усуд. Нарузов однос према брату, мајци, као и према осталом свету, директно је везан са комплексом због тог белега који носи. Зечја усна и ружноћа лица јесу маска којом је прекривен Наруз. Та маска га спољњем свету представља, и брани да се дође до тананих слојева његове душе, дубоко заптивених испод ње. Наруз свој живот проводи у изолованости свога имања. Он тамо заправо скрива своју ружноћу. Зато карневал за њега представља једини сусрет са светом, са људима. То је период у години када Наруз облачи домино маску и прекрива њоме своју ружноћу. Једино тако заштићен, сакривши свој идентитет, он је спреман да се умеша међу људе.

Његова љубав према Клеи има нешто од трубадурске или витешке ренесансне љубави. Један кратки сусрет произвео је снажно и постојано осећање које постаје једини смисао и циљ. Наруз тако живи од карневала до карневала надајући се још једном сусрету. Немогућност њиховог сусрета на карневалу означава немогућност њихове љубави, односно карневал овде симболише раскрсницу на којој се њихови животни путеви мимоилазе.

Међутим, до сусрета ипак долази током судбоносне карневалске ноћи, мада не на забави код Червонијевих. Гоњен својом страшћу Наруз одлази до Клеиног кућног

прага. Храброст за тај чин он не стиче само због граничне ситуације у којој се нашао услед уверености да је починио убиство (Јустине), већ управо због карневалске раскалашности и помамљености. Оваква карневалска интирга или трагедија, условљава Клеино суделовање у карневалу. На балу ње нема, али оглашава се телефонским позивом. Формалним распитивањем за Јустину, она заправо подсећа карневалске учеснике на себе. С друге стране, сваке године када не походи карневал, Клеа остаје код куће и слика. Чином сликања Клеа ствара слике света и људи онако како она жели да они изгледају. Тог пута, она је сликала Јустину. То значи да је стварала слику Јустине према свом нахођењу и осећању. Нарузов долазак ту слику мења.

Како је Нарузов живот одређен маском и карневалом, тако је и његова смрт пропраћена ритуалом. У последњим тренуцима живота он прижељкује да види Клеу. Упућује два вапаја и један крик. Формално, Клеа покушава али не успева да стигне, што заправо показује да Клеа у складу са својим ликом (у складу са својим принципима) не може присуствовати ритуалу. А ритуалност Нарузове смрти представља неку врсту обрнутог карневала, или другог лица карневала. Посмртни ритуал изгледа као савршена композиција, тече као позоришна представа и састоји се из неколико етапа. Укључује у себе велики број учесника и по свему одговара традиционалним, средњовековним ритуално-представљачким формама. Након слабог, малог јецаја, као ехо, као продужење, јецаји и јауци жена се настављају и надовезују: „Рађала се Нарузова смрт" (II, 405). Ова реченица упућује на карактер ритуала који следи. Он директно долази из претклasног фолклора, који је извор карневала и у којем је постојало временско и појмовно јединство свих елемената живота и природе: рађања, једења, пијења, полног односа, плодности и смрти. Смрт и рађање део су истог процеса јер припадају цикличном, колективном времену. Бахтин указује на то да је у колективном, претклasном фолклору „веза смрти са земљом, сунцем, рађањем новог живота, колевком – била права и реална" (Бахтин 1989: 342) у *Александријском квартету* ритуалне радње поводом На-

рузове смрти представљају несвесни, колективни одјек древног преткласног времена. Све што се чини није само обичан поздрав преминулом већ сложен колективни чин, дубоко усађен у сваком појединцу. Ту свако зна своју улогу, био неко блиски сродник, сусед или познаник. Након нарицања и пуштања крикова, следе обредни плесови, потом ритуални заноси, оргијање које се на крају претвара у лудило. Као што у античким трагедијама постоје мушки и женски хорови и овде жене лелечу и наричу у кући, а као тиша пратња чује се брујање и јецаји мушкараца из дворишта.

Као што карневал захтева маскирање, и ритуални самртни испраћај захтева посебно одевање: „Одасвуд су сада хрлиле жене. Неке су већ имале на себи одећу за ритуално оплакивање – прљаве тамноплаве памучне огртаче. Намазале су лица индигом и у црне распуштене косе утрљале пепела са огњишта.” Дакле, костим и маска и овде постоје, само што су за разлику од савременог карневала оне много ближе традиционалном животу, односно принципу изворних обреда – да обред буде у служби животних потреба и захтева.

Следећи корак ритуала јесте уништавање ствари и предмета у кући, разбијање у најситније комадиће. То представља симболично уништавање живота, односно свега онога што чини животну свакодневицу. Овај чин се завршава прекривањем читаве куће црном тканином. У дворишту се као контраст подиже шарени шатор у којем ће учесници ритуала одседети целу ноћ и оплакивати. То показује да поред ликова, маски и костима имамо и врло прецизну сценографију. Упадљиво је шаренило и веселост шатора. Приповедач чак наглашава да је исти као вашарски шатор, што извесно има своју функцију. Такав шатор представља контраст смрти. У исто време упућује на директну повезаност ритуала смрти са празничним вашарско-карневалским ритуалима, односно на гротескни и амбивалентни спој црнила и смрти са веселошћу и шаренилом живота. То је заправо слика и симбол такозване веселе смрти која такође долази из преткласног фолклора у којем су смех, рађање и смрт егзистирали напоредо, у временском јединству.

„Али било је и других, професионалних нарикача из околних села за које је смрт представљала неку врсту јавног такмичења у поезији смрти" (II, 408). Дакле, и овај ритуал служи за дружења и такмичења. Такође се може уочити још један контрастни паралелизам с карневалом. Као што тамо усред слављења лепоте и снаге живота учесници стављају често маске ружног, изокренутог, гротескног, тако овде усред свечаности поводом смрти, мрачног, ружног, младе и лепе жене певају најлепше песме с врло поетичним строфама и доводе присутне до катарзичног усхићења: „На тај начин се сав чемер и јад тога краја поново враћао у живот, очишћен од горчине, побеђен од стране живих кроз лик умрлог Наруза" (II, 409).

Самртни обичај који описује Дарел дубоко је укорењен у колективном бићу тог народа и због свог врло увежбаног ритма, редоследа радњи, поделе улога, може се рећи да он спада у обредно-представљачке форме које је описивао и одређивао Бахтин, а које су основа и суштина карневала. Језик нарицаљки и тужбалица овог ритуала је строго одређен и канонизован, па се уочава да он одговара такође јасно утврђеним формама уличног говора карневала као што су псовке, клетве, прорицања и слично.

Друга карневалска прича или судбина, у којој посредно суделује Клеа јесте Амарилова. Та прича се поступно открива и уобличава. Сазнајемо је од више приповедача. Најпре је Дарли, а потом и Маунтолив само наговештавају током карневалске вечери код Червонијевих. Много касније Клеа приповеда Маунтоливу читаву историју и на крају епилог те приче сазнаје Дарли. У првом моменту изгледа као да Амарил доживљава једну лепу, али типичну карневалску причу. Заљубио се и доживео љубав на карневалу са женом која носи црну домино маску. Њен идентитет остао је потпуно непознат. Читаву годину проводи тражећи је, односно ишчекујући следећи карневал и поновни договорени сусрет. Сусрет под маском се понавља, али он сад јури за њом након карневала да би открио ко је. Тајновита и заводљива карневалска прича овде мења свој ток и претвара се у гротеску. Жена

је заправо убога девојка без носа. Као и за Наруза и за њу је карневал једини живот, једино учествовање у животу. Амарилова истрајност и несмањена заљубљеност и обузетост могу се објаснити на три начина.

Најпре је у питању утицај карневала на нечију личност, на нечију психологију. Дакле, сугестивност маске, тајновитости, краткотрајности, варљивости једне карневалске ноћи је толико јака да утиче на постојаност слике која је тада у његовом уму створена, тако да и скидање маске ништа не ремети и није грубо отрежњење како би се очекивало. С друге стране, Амарил је лекар и професија му налаже да се том случају посвети, односно амбиција га подстиче да се бави тим „носом" као први хирург који би извео врло сложену операцију. Овде Дарел већ ствара врхунску ироничну ситуацију, односно карневалски принцип изругивања и исмевања преноси у обичан живот. Тај принцип се додатно пародира и околношћу да Клеа као сликарка и Амарилова пријатељица има задатак да направи (наслика) каталог носева које ће Амарил одабрати као модел. Када Клеа каже Дарлију да је тај нос био њен венчани дар, и посебно када Дарли сазна да је Амарил заправо био човек кога је Клеа волела, од кога је тражила да јој одузме невиност, читава слика се претвара у гротеску.

То уводи ново питање. Како је могуће да Амарил никада није могао да заволи лепу и савршену Клеу, а остаје опчињен девојком која је не само ружна и хендикепирана већ и врло ограничене интелигенције. Очигледно да карневал није разлог томе него само покриће. Амарил је дефинитивно несигуран као мушкарац, осећа да не може да се ухвати у коштац са свеобухватношћу коју је оличавала Клеа и као компензацију за своју инфериорност он проналази још инфериорније биће којем би могао да буде водич и ослонац.

Међутим, пигмалионски образац за којим се он поводи и по којем поступа, такође је пародиран и лишен било каквог достојанства. Он као врхунски лекар, својој супрузи налази посао или задужење једино за које је способна услед својих ограничености. Отвара јој ординацију за лутке: „'То је једини начин', каже

Амарил, ’да човек чврсто веже за себе изразито глупу жену, коју обожава. Дати јој да нешто ради сама’” (II, 522). Јасно је да Амарил овим чином негује свој его, а да за Семиру не чини много. Она живи играјући се луткама, дакле и даље изолована од спољњег света, односно и даље живећи карневалски живот. Врло гротескна, а заправо тужна Амарилова судбина, охрабрујућа је за Клеу. Та гротеска у коју се претворио Амарилов живот помаже Клеи да у себи доживи онај карневалски принцип сврставања, снижавања највишег идеала: „Мислим да можемо наздравити њиховој будућности без резерве (...); опијени су витешком љубави (...) – витез и спасена госпа. А ускоро ће доћи и деца, која ће сва имати мој дивни нос” (II,525).

Ту реченицу Клеа ће изрећи још једанпут, али с много мање горчине, у писму Дарлију, које пише својом „новом” руком. Ситауција с Клеином руком парадигматична је за разумевање њеног идентитета. Лепе руке су израз женске заводљивости. С друге стране, Клеа је сликарка. Својом руком она ствара свет и изражава најдубље делове своје личности. Након бродоломне несреће у којој страда, ампутирана јој је рука. Оваквим чином Клеа је спутана, њена појавност више није комплетна. А када се након дужег времена ипак огласи писмом Дарлију, то писмо је најава њеног повратка у живот. Клеа је задобила нову руку. Пластичну операцију је извео Амарил. Амарилов лик се заправо сагледава као лик љубавника-демијурга. Он најпре својој жени ствара нос, а потом љубавници руку. Амарил је дакле естета који креира савршену жену или лепоту према свом афинитету, али остаје ускраћен за могућност стварања истинског љубавног осећања.

Клеина лажна рука оденута је у сомотску рукавицу. Сомотска рукавица је иначе најважнији део карневалског домино костима. Клеин усуд је да заувек на оном делу себе који јој је најважнији, који одређује њен идентитет, носи маску.

На карневалској забави код Червонијевих Персворден приповеда занимљиву карневалску причу. Поред тога што је узбудљива и тајновита, и садржи све топосе карневала, ова прича је пре свега морбидна. Смештена

је у Венецију, у време карневала. Његов пријатељ песник доживљава љубав са женом под маском. Егзалтиран је и заљубљен, али и пун уједа, угриза и подлива. Испоставља се да је заносна жена-маска заправо вампир. Тој болесној љубави и страсти овај песник се предаје до изнемоглости, док након годину дана од тих љубавних угриза, уједања и кидања на крају и не премине.

На први поглед то изгледа као безазлена хорор прича једног писца, али заправо она оцртава Персворденов доживљај љубави, као и његову врло проблематичну психолошку скруктуру. Персворден је неко ко је извршио самоубиство. Читалац заједно са приповедачем Дарлијем не зна ништа о мотивима који су га подстакли на такав чин. Касније Клеа у писму Дарлију исправно расуђује да је то ствар његове приватности и да је оно што је он свима њима показивао и што су они у њему видели била само маска иза које се ко зна шта скривало. Дакле, Лоренс Дарел портретише још један лик с притајеним идентитетом, односно лик који прави идентитет скрива испод маске која има врло допадљив изглед.

Колико је тај идентитет дубоко и добро сакривен, показује и сама Персворденова смрт, која је такође маскирана. Опроштајно писмо Маунтоливу у којем Персворден признаје своје лоше политичке и државничке процене и лоше обављање посла, јесте покушај навођења на криви траг. Маунтолив то и наслућује: „То је лудост! Нико се не убија из службених разлога!" (II, 240). Разлози Персворденовог самоубиства, као и његове хладноће и незаинтересованости за људе, посебно жене, индиферентност чак и према Јустини, дубљи су и морају бити тек откривени. Дарли их открива када му се исповеди Персворденова сестра.

Инцест између Персвордена и његове сестре Лизе одређује судбине оба лика. Онда када је спознао да је сестра срела мушкарца кога може да воли и ко може да јој буде пратња кроз живот, Персворден је решио да се повуче са животне сцене како нико више не би долазио у искушења. Иза оваквог његовог објашњења у писму сестри и самог чина самоубиства, крије се заправо осећање промашеног живота, кривице, гађења.

Амбивлентност тог међусобног инцестног привлачења, истовремене страсти и гађења, односно свести о чињењу нечег лошег и недопустивог, симболизовано је у Лизином слепилу. С једне стране слепило може значити немогућност да се види погрешност, а с друге стране то може означавати свесно затварање очију пред погрешним и болесним. Оно што се не види, то и не постоји. Слепило је могућност Лизи Персворден да се заштити од сопствене кривице. Она се крије иза њега као иза маске. Део маске је и Лизина изразито црна, офарбана коса. Она треба да замаскира братско-сестрински однос, да учини Лизу и светлог Персвордена различитим једно од другог. Сакривеност иза маске је и прва Маунтоливова импресија о Лизи: „Била је то глава Медузе са слепилом грчке статуе" (II, 75). Ова реченица открива несвесни доживљај ове жене. Иако лепа и привлачна, она поседује и нешто језиво, непријатно, што се потпуно ирационално урезује у памћење ономе ко је упознаје, у овом случају, Манутоливу. Дарел тиме показује да унутрашња извитопереност мора да се одрази или да на неки начин исијава на спољашњој маски лепог женског лица.

Оправдање за инцестну страст Персворден тражи у миту и ритуалу, у древним причама о крају који узима сестру за жену, чија је основа ритуално венчавање Сунца и Месеца. Пренесено на њихов однос, Персворден је сунце које дарује светлост месецу који живи у мраку а којег оличава Лиза са својим слепилом. Долазак у Египат је стога начин да се буде у култури којој су тај мит и та ритуална љубав блиски и познати, изражени култом Озириса и Изиде, а заправо је бекство из Енглеске, из средине где се све то десило. У самој суштини то је бекство од такве недозвољене и болесне љубави, односно од своје слабости и поремећености, које ће бити у потпуности остварене једино чином самоубиства.

Улазећи тиме у поље савремене психоанализе, фројдизма, Дарел настоји да покаже везу између архетипских доживљаја и ритуалних радњи на психолошке девијације савременог човечанства.

Разговор између Балтазара и Маунтолива о Персворденовој смрти наводи на још један вид тумачења.

Опције да се то догодило из његовог презира према свету или из сукоба осећања и дужности подједнако су тачне, и објашњење таквог психолошког стања Балтазар илуструје сопственом карневалском причом. Из жеље да напакости Дмитрију Рандидију, направио је карневалску чарламу којом је унесрећио најпре њега а потом и његову ћерку. Маскиран у Циганку гатару прорекао јој је љубав с најружнијим човеком. С вером у карневалско прорицање судбине млада девојка се заљубила у одвратног младића, изазвала очев прекор, и на крају се убила због забрањиване љубави, што је био исти завршетак и њеног оца због туге. Из ове приче јасно се уочава паралелизам девојчине и Персворденове смрти, али антиципација нових проблема садржана је у Балтазаровим речима којима је нагло прекинуо своје излагање, а које су изговорене Маунтоливу док играју шах: „То је само једна од прича из нашег немилосрдног града. Али твоја дама је у шеху, ако се не варам..." (II, 303). Када је дама у шеху то значи да је нападнута. Маунтоливова дама је, међутим, управо Лиза Персворден. Да ли је она нападнута грижом савести, осећајем кривице или новом љубављу, мање је важно. Оно што вероватно Балтазар хоће да каже или што несвесно осећа, јесте да су њихове судбине ништа друго него само потези, некад промишљени, а некад сасвим случајни, у шаховско-карневалској игри живота.

Љубав која се рађа и развија између Лизе Персворден и Маунтолива је вид ослобађања за обоје. За Лизу је то ослобађање од болесне љубави свога брата (и још више своје према њему), а за Маунтолива она значи слободу од робовања једном давно угашеном осећању и страсти. Љубавна прича између њега и Лејле, Несимове мајке, најбољи је приказ релативности и непостојаности љубави услед неминовности временског протицања, односно показатељ је изменљивости доживљја и осећања једних према другима у зависности од изгледа лица или наличја које се показује.

Богиње од којих оболи Лејла и које остављају вечити траг на њеном некада прелепом лицу, означавају њену унутрашњу промену, симболизују изглед њених измењених осећања и намера. Редослед ствари је, ме-

ћутим, обрнут. Најпре болест разара таштину и ствара инфериорност, а потом се умножавају лоше особине као компензација за одсуство самопоуздања: „Бојим се да се морам навићи на ново осећање – да будем вештица. Али сопственим снагама. Наравно, све ће то можда ојачати друге стране мог карактера – као што киселине могу... – измакала ми се метафора!" (II,71). Оно што Лејла није изрекла, што је оћутала, требало је да значи да ружан спољашњи изглед, изглед вештице, мора да коинцидира са таквим изгледом њене душе, која ће моћи да разара све што је лепо, а што је својство киселине. Дакле, богиње које су прекриле њено лепо лице нису маска која скрива лепоту, већ огледало душе. Црни велови које почиње да носи су права и формална маска која сакрива ружноћу: „Велови су ме ослободили."

Формално, Лејла не чини никакво зло. Али сазнање о издаји свога сина према британској влади и саучесништво са њим, за њу представљају зло, зато што је то издаја према Маунтоливу. То сазнање се дешава дан уочи карневалске забаве код Червонијевих, када је требало да се сусретне са Маунтоливом након много година. Лејла не долази јер, очигледно, зна да ниједна карневалска маска коју буде ставила те вечери, неће моћи да скрије истину, слику издаје и разлаза.

Када до сусрета коначно дође, много времена касније, он представља тужну пародију некадашње љубави и међусобног дивљења и обожавања. Лејлина физичка трансформација је потпуна. Она не само да је постала контраст некадашњој лепотици него Манутолив више не може ни да је препозна. Не проналази је ни у гласу ни у додиру, једино што осећа је шок и згађеност. Идеализовани, вољени лик за који је све до тог тренутка био везан сасвим је ишчезао, а остао је само гротескни доживљај: Лејла се Маунтоливу указује најпре као гојазна Египћанка четвртастог лица са траговима великих богиња, потом као стара и настрана госпа с отоцима и ожиљцима и на крају као карикатура неке животиње, тј. као карикатура слона. Доживљај жене као слона је јединствени модернистички чин. Традиционална гротескна слика садржи у себи амбивалентност, промену, динамичност. Људско

тело, по природи лепо и хармонично, постаје наказно, ружно, измешано са животињама, зато што је космичко: „Тело има тенденцију да представља и оваплоћује у себи читав материјално-телесни свет" (Бахтин 1978: 35). Гротеска у модернизму ако није везана за филозофске правце попут егзистенцијализма, директно се ослања на гротеску средњовековне народне културе: „У гротески оно што је за нас било своје, рођено, блиско, изненада постаје страно и непријатељско" (II, 59). Лејлин идентитет је тако потпуно измењен и туђ за Маунтолива, а пошто је промена негативна он је види и осећа као изопачену и језиву.

Овако снажна негативна импресија рађа потребу у Маунтоливу да се сам од себе сакрије, тј. од оног себе који је постојао до тог сусрета, сатакан од једне измишљене љубави. Пут дефинитивног преображаја и еманципације од некадашњег љубавног осећања према Лејли дешава се исте те ноћи Маунтоливовим тумарањем кроз забачене делове Александрије, насељене једним другачијим, до тада невиђеним светом. Маунтолив облачи њихову одећу, стари фес, тамне наочари. Одлази у ту нову, непознату Александрију и доживљава, тако маскиран, свој лични карневал. Сакривши привремено свој идентитет, он је способан да се сусретне са најскривенијим деловима свог бића, да пропати и да се ишчисти. Догађај са девојчицама проституткама продужава гротескну агонију те вечери. Призивања слике човека прикованог за стуб кога изједају мрави и свезаног Гуливера кога напаствују Лилипутанци, говори о осећају спутаности, распадања, немогућности контролисања властитог живота.

Као и у сваком карневалу, са јутром се све завршава, све нестаје као неки сан. Маунтоливу, међутим, остаје осећај унижености и згађености као доказ да је све што је доживео претходне ноћи била истина.

Пре него што почне с описом догађаја на карневалској забави код Червонијевих, Дарел излаже читав есеј о карневалу. Из њега се сазнаје какав је облик и значај карневал имао за хришћанску заједницу у Египту, какав је однос Египћана и муслимана био према овом масовном слављу и, најзначајније, како смисао и суштина карне-

вала кореспондирају са модерним временима, па и са модернизмом. Идеја прикривања идентитета иза маске остала је једнако сврсисходна и важна као и у првим карневалима. Према Дареловом виђењу, то је вентил неопходан сваком човеку, без обзира на време у којем постоји, којим се он ослобађа робовања сопственој личности, нормама, устаљеном поретку. Тада, иза маске човек је у стању да поступа према својим најдубљим жељама и поривима. Карневал и скривање иза карневалског костима, значе потпуну слободу: „Овако прерушен човек се осећа слободним да некажњиво чини што год му се свиди. Сва највештија убиства у граду, сви најтрагичнији случајеви погрешног идентитета, плод су годишњег карневала" (I, 627). Дарел објашњава важност и сврсисходност маске саме по себи, посебно сомотског домино костима који потпуно обезличује онога ко га носи, остављајући само прорезе за очи и који својим наборима прикрива и пол и године и облике тела: „Јер он (сомотски домино) дарује прерушенима маску коју сваки човек у дну срца жели изнад свега. Постати анониман у анонимној гомили..." (I, 627).

Карневал има пре свега психолошко дејство на појединца, односно на јунаке Дареловог романа. Ова цртица о карневалу, као и догађаји карневалске вечери, смештени су пред крај друге књиге *Квартета*, значи на његовој половини (средни). Дакле, он има централно место за разумевање описаних догађаја и ликова као и за све оно што следи. И као што се показало, судбине и поступци јунака, па и сам ток радње биће увек везани за овај карневалски догађај. Карневал ће у највећој мери формирати њихове личности и њихове међусобне односе. С друге стране, он говори о општој и вечитој потреби човека за анонимношћу, за заметањем трага, за сусретом са самим собом, мењањем идентитета.

Када је реч о културолошкој и социолошкој димензији карневала у *Александријском квартету* она такође има врло важно место. Хришћански представници у Египту су елита, која живи са свим могућим повластицама и почастима, али осећај „скрајнутости", заборављености од матичне културе је доминантан. Карневал је зато

вид самопотврђивања, доказивања припадности западном свету, његовој религији и обичајима и важна је дистинкција од домаћег становништва: „Карневал у Александрији је чисто друштвена ствар – не стоји ни у каквом календарском односу са другим верским свечаностима града. (...) можда су посредно кроз то уживали у осећању поистовећења са другом страном Медитерана, са Венецијом и Атином" (II, 624).

Однос Египћана и других некатоличких народа према карневалу је негативан. На формалном плану зато што тај празник производи разне немире, убиства, нерешене тајновите случајеве у које бивају умешани и они који нису део карневалске културе. Суштински, карневал је за њих нешто туђе, другачије, прозор у неки различит свет, који изазива страх и зазор у њима: „Прерушеност им свима даје мрачну фанатичну једнообразност обриса која плаши Египћане у белим мантијама и испуњава их немиром" (II, 625). С друге стране, они имају своје обичаје, празнике и ритуале, које Европљани можда и не разумеју најбоље али за које су отворени и у којима учествују. У свима њима се, међутим, могу препознати елементи карневала, што показује да је Египат и Александрија место где се сусрећу и препознају наоко различите културе, које све заправо почивају на истим ритуалним обрасцима.

Најочигледнији пример мешања и, заправо, сједињавања више култура и религијских наслага у једном званичном празнику јесте слављење Ситне Дамјане у пустињи. То је хришћански, православни празник, посвећен римској светици из Диоклецијановог доба, који поред египатских Копта и других православаца прослављају и муслимани. Али начин слављења, обреди и обичаји, у највећој мери су нехришћански, пагански, блиско повезани са рамзесовским Египтом, па се зато и сматра националним фестивалом, и израз су претклasног фолклора о којем говори Бахтин а који је основа свих потоњих обичаја и празника, као и њиховог књижевног, жанровског уобличења: „Мотиви створени у јединственом времену претклasног фолколора, већином су ушли у састав сижеа личног живота, подвргавши се су-

штинском преосмишљавању (...) На позадини тог даљег раздвајања времена и сижеа постаје разумљиво потпуно јединство фолклорног времена. Индивидуални низови живота још се нису издвојили, нема личних послова (...)" (Бахтин 1989: 334). Према Бахтиновом тумачењу, све оно што је чинило јединствени живот заједнице у преткласном фолклору, са развијањем индивидуализованог облика живота прелази у обред, у сећање у облику магијских и митских слика.

Према том принципу одвија се и најважнији и најпознатији локални обред у Александрији. Имровизовани, „привремени" градић или насеобина која се том приликом формира у пустињи, иако изграђена од шатора и врло примитивна, добија са својим украсима, осветљењима, тезгама са обиљем хране, изглед европског (средњовековног) вашаришта. Када, међутим, наступи обред касапљења камила, у својој бруталности и сировости он добија паганску димензију и са лудилом и помамљеношћу који се тада рађају, призива слику дионизијских баханалија. Измешаност културолошких, религијских и историјских наслага у потпуности се сагледава током црквеног обреда и литургије Светог Василија. Црквени хор који оличава лабудове у белој и скерлетној одећи, у једном тренутку добија обличје Рамзеса II. То показује да је обичај и празник египатског народа ништа друго него карневал са много сложенијим садржајем и на вишем нивоу, без обзира на то што је наоко примитиван, баш због тога што је сабрао у себи различите ритуалне и митолошке слојеве. Читав овај ритуал или језиком савремене уметности речено – перформанс, јесте архетипско памћење преткласног фолклора и његовог реалног времена које се јединствено живело, а које је са престанком колективног живота и појавом обреда постало исторично време и као такво ушло најпре у обреде а потом и у сижее различитих представљачких форми: „Из општег времена колективног живота издвојили су се појединачни животни низови, појединачне судбине" (II, 340).

Резултат тога је и највећи арапски празник Ел Скобов Мулид. Посвећен је гусару који је проглашен за свеца.

Огромна поворка верника која се формира читавог дана долази на његов олтар изводећи обредне плесове у верском заносу и лудилу. У томе узима учешће читав Египат: дервишки редови, шеици, обичан народ, проститутке, сви потпуно сједињени. Оно што претходи коначном верском обреду, јесте само прослављање, фестивал који се тада организује. Он, међутим, има све одлике западњачких вашара, костиме и улоге из карневала, кроз које провејава оријентални дах. Ту су жонглери, мађионичари, кловнови, жене вештице, кепеци, али и типично источњачки и племенски симболи које је карневал позајмио (или присвојио), као што су врачеви и гатаре које проричу судбину, гутачи шкорпија. Парада у црно намазаних девојака прошараних бојама тропских папагаја, упућује на утицај и мешање с типично афричким културолошким слојем, који се лако уклапа у египатске фестивалске обрасце.

Подударање локалних, фолклорних елемената са обичајима запада уочава се и на ситним, појединачним елеменитима славља. Фолклорне фигуре од шећера које представљају љубавнике из Делте имају свој паралелизам у европском фолколору: „То су биле мале роћаке оних santons de Provence или bonhommes de pain d'epices француских сеоских вашара. Или наших сада изумрлих позлаћених човечуљака-медењака" (II, 739). Порекло свих тих магијских фигура сеже далеко до времена преткласног фолклора када оне нису биле симболи већ саставни део временског низа у којем је живот колективан и тече сведен на јединство природе и тог колектива тако што је једно подређено другом, односно једно је зависно од другог и обрнуто: „Када се распало чврсто јединство времена, када су се издвојили индивидуални низови живота (...), када су заједнички рад и борба са природом престали да буду јединствена позорница сусрета човека са природом, тада је и природа престала да буде жива учесница догађаја живота: она је углавном постала 'место радње' (...) уситнила се у метафоре..." (Бахтин 1989: 343).

Британска власт у Египту учествује у арапском фестифалу из позадине. Као вид политичке сарадње и поштовања, уприличили су ватромет. Симболично и

иронично, ватромет пушта ратна морнарица. Спајање рата и прослављања један је од показатеља тога докле је модерни свет дошао и у којој мери је у стању да уништи исконску људску потребу за весељем. Дареловим очима сагледан, рат представља само другу, изокренуту врсту карневала. Војничка униформа је једна од карневалских маски. Крволочност, крв невиних жртава по улицама није ништа друго него савремени облик древних обреда. Потреба за телесним уживањима и оргијањима у паузама бомбардовања по својој природи је карневалска: „Ако ништа друго, рат је углавном створио атмосферу пијаног карневала" (II, 490). Лоренс Дарел уочава да ескалација насиља и повећано присуство смрти буди у људима додатну страст и раскалашност. Овакав паралелизам заправо показује да је савремени, модернистички карневал постао пародија самог себе.

Како у *Александријском квартету* не може бити речи о радњи и причи која се линеарно развија у времену као у традиционалном роману, већ о фрагментима сећања приповедача који некада јесте а некада није главни јунак, а који су извучени из различитих временских момената, везивно ткиво свих тих сећања, писама, догађаја, ликова, судбина, јесте континуум време-место о којем експлицитно говори сам Дарел, односно бахтиновским језиком речено хронотопи Александрија и карневал. Александрија као хронотоп места одређује судбине свих протагониста романа, али она је и антропоморфна. Њен изглед, карактеристике, особине су као слика у огледалу њених становника. Метонимијски она добија особине и својства оних који у њој живе и као у реверзибилном процесу или кроз топос огледала, она утиче на судбине и нарави својих јунака-становника и обликује их. Тај процес, међутим, није тренутан и није завршен. Он се непрестано и мења и понавља. Као у Дарлијевом сећању које бележи, прошлост и садашњост се сливају у јединствену слику: „Дарли меша у свом приповедању садашња и прошла времена. Прошло време користи онда када је опис више аналитичан и када просуђује, а када говори о карневалу као о александријском феномену, користи садашње време" (Kums 1985: 68; превод Н. А.).

Карневал као топос времена је нешто што је константно и централно у *Александријском квартету*. Он је измењено стање, неко друго време, али време које је извесно, које се у правилним размацима понавља, које има своје законитости, али и које пружа несметане слободе и игре идентитета. Како су те игре идентитета доста сложене, а некад и суштинске, оне излазе из временског оквира годишњег карневала и преносе се на остатак времена и тако постају судбинске.

Александријски карневал приказује модерно, светско друштво. Он је израз и језгро гламура, снобизма, богатства, неискрених односа, тајних мисија, политичких завера, интимних бродолома, нехајних убистава, што су све карактеристике савременог света. Због тога што они који креирају такав свет нису индивидуализовани, потребан је карневал као конкретан хронотоп али и као симбол да би скрио њихове идентитете. Тако се ствара привид колектива који трасира пут савременог друштва и даје печат духу времена. Тај колективни идентитет је, међутим, само пародија, ружна и банална варијанта колективног идентитета претклasног фолклора у којем су постојали јединство и хармонија времена, простора и колектива.

Дух времена је иронија сам по себи. Александријско време нема духа, нема шарма нити било каквог смисла. Оно је мучно и тескобно. То је нелинеарно време. Оно је индивидуализовано, расцепкано на ситне подеоке, до те мере да сваки сегмент времена твори једну засебну истину за оног ко то време посматра или му припада. Целине и јединства времена, простора и човека више нема, и зато тај недостатак надокнађују карневал и други празници и ритуали који су реликти некадашњег временско-просторног јединства које је било услов за правилно постојање друштва.

ЛИТЕРАТУРА

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Prevod Aleksandar Badnjarević. Redakcija prevoda Đorđije Vuković, Zlata Kocić. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop (uvod, poglavlja I i II) i Tihomir Vučković (poglavlja III, IV, V, VI i VII). Beograd: Nolit.

Kaczvinsky, Donald P. (1997). „The Alexandria Quartet or The Seduction of a City". U: *Lawrence Durrel's Major Novels or The Kingdom of the Imagination*. Associated University Press.

Kums, Guido (1985). „Fiction , or the Language of Our Disconent". *European University Studies*, Series XIV, vol. 140. Fankfurt am Main – Bern – New York: Peter Lang publishing.

Stump Rashidi, Linda (2005). *(Re)constructing Reality. Complexity in Lawrence Durrel's Alexandria Quartet*. New York: Peter Lang Publishing.

Nataša Anđelković

THE TIME OF THE CARNIVAL IN LAWRENCE DURRELL'S *ALEXANDRIA QUARTET*

Summary

This paper deals with the chronotope of the carnival in Lawrence Durrell's *Alexandria Quartet*. We point out the archetypal, folklore origin of this literary motif and the function that it assumes in Durrell's work, that is, a demonstration of the autopoetic thesis on the relativity of time in the narrative temporal continuum.

Тијана Д. ТРОПИН
Институт за књижевност и уметност
Београд
tropint@ikomline.net

ВРЕМЕ КАО АГЕНС ФАНТАСТИЧНОГ У ПРИПОВЕТКАМА ХУЛИЈА КОРТАСАРА[1]

Апстракт: У овом тексту писаћу о начину на који време постаје структурални и тематски елемент у приповеткама Хулија Кортасара, пре свега фантастичним, у којима је искорак из реалности често повезан са поремећајем временског поретка.

Кључне речи: Хулио Кортасар, време у књижевности, фантастично, кратка прича, Мирча Елијаде

Хулио Кортасар је један од најважнијих хиспаноамеричких аутора двадесетог века; заједно са другим великанима попут Хорхеа Луиса Борхеса, Габријела Гарсије Маркеса или Ернеста Сабата, он представља једно од „старих чудовишта", писца који је од узора већ постао модел који застрашује и који треба превазићи и избегавати, како се не би заувек остало у његовој сенци. Можда и стога, данас његово дело више није у центру пажње као током седамдесетих година прошлог века; међутим, његова актуелност, свежина и мајсторство приповедања и даље су неоспорни. Кортасарове кратке приче мање су опонашане него, рецимо, Борхесове, његов утицај је неосетнији и не толико погубан по генерације епигона. То има да захвали пре свега чињеници да велику пажњу поклања језику приповедања, а потом ликовима и атмосфери коју ствара, за разлику од Борхеса чије су приче често интелектуалне вежбе у форми параболе, написане беспрекорним и „неприметним" стилом. Са

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору" (бр. 178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

друге стране, никад није доспео до језичке разиграности и непреводивости Кабрере Инфантеа чији је роман *Три тужна тигра* већ постао типски пример за тешко преводиво дело, равно Џојсовим текстовима по многозначности.

Свакако, једна од битних Кортасарових поетичких одлика јесте и његова левичарска политичка опредељеност, јасно видљива у многим текстовима, која је са временом постајала све експлицитнија и добијала све израженију ноту горчине, посебно у његовом позном роману *Књига за Мануела*. То се, међутим, не коси са чињеницом да велики део његових приповедака има изражену фантастичну ноту; фантастично код Кортасара никад нема ескапистички карактер, напротив, често представља кошмарну потврду о постојању зла.

Фантастични елемент је, посебно у кратким причама овог аутора, често повезан са природом времена, односно са ирealним временским феноменима и поремећајима. Када се анализира улога фантастичног у већем броју приповедака пада у очи имплицитно поимање времена какво се умногоме може повезати са теоријама које је развио Мирча Елијаде.[2] За почетак, треба се подсетити дистинкције коју Елијаде уводи поредећи појам „митског" и „савременог" времена; док је митско време циклично, савремено време је линеарно; митско време функционише у понављањима, а време савременог човека је неповратно.[3] У овом раду биће честа позивања на Елијадеа; не стога што је његово виђење односа мита и

[2] О овоме је између осталих писао Тејлор (Taylor 1973: passim), док Бернар Терамарси (Terramarsi 1986: passim) повезује митске мотиве код Кортасара са Леви Стросом.

[3] „Између ове две врсте Времена постоји, разуме се, прекид, но религиозни човек може без опасности да помоћу обреда 'пређе' из свакодневног временског трајања у свето Време. Изненађује нас, најпре, једна битна разлика између ова два својства Времена, *свето Време је по самој својој природи повратно*, отуда што је то, право говорећи, *првобитно митско Време које је учињено присутним*. Сваки религиозни празник, свако литургијско Време састоји се у реактуализацији неког светог догађаја што се одиграо у митској прошлости, 'на почетку'" (Елијаде 2003: 110). И, нешто даље: „То трансљудско својство литургијског Времена недокучиво је нерелигиозном човеку. Време за нерелигиозног човека не може да представља нити прекид, нити 'мистерију': оно чини најдубљу егзистенцијалну димензију човека,

савремености једино тачно и поуздано, већ зато што одлично може да се примени на Кортасарове приповетке.

Хулио Кортасар, наиме, описује људе двадесетог века који живе у савременом, праволинијском времену, али у тренуцима кризе и граничних ситуација митско, циклично време незаустављиво еруптира у линеарно, мењајући његов ток, и неизбежно доводи до краха и катастрофе. Окидачи за прелазак из једног временског система у други, трауме, могу бити стање очаја које води до самоубиства (*Свих ватри ватра*), болест и умирање (*Свети лов*) или чак омашке које се збивају у самом временском току (*После вечере*, *Жути цвет*), што је највидљивије у појединим причама попут *Тајног оружја* или *Идола Киклада*. Често је понављање историје, које код Кортасара скоро увек значи понављање зла и злочина.

Механизми за увођење фантастичног у нарацију код Кортасара су различити, некад је то само паралелно вођење две нити радње чије тематско преклапање читалац доживљава као знак фантастичног (*Свих ватри ватра*), некад је то класични трик ониричног које се стапа са будним стањем (*Река*) или бунило које уводи јунака у другу стварност и друго време (*Ноћ наузнак*). Луис Ејсагире нуди другачију систематизацију према начину увођења фантастичног у реалистични дискурс и *Ноћ наузнак,* којом ћемо се детаљније бавити, сврстава у приче које спроводе *инверзију* нивоа реалног и ирealног, изненађујући читаоца променом перспективе.[4]

Временско измештање се може повезати са измештањем у простору, на пример у причама *Ђавоље бале* и *Исечци из новина*, *Река*, *Континуитет паркова*, као и у роману *62, modelo para armar* у коме се укидају класични параметри простора и времена у корист хронотопа сна, где је све присутно истовремено и на истом месту. Роман *62* пружа радикалан пример за укидање времена, на трагу *Школица*, које се завршавају временском петљом и

повезано је са његовим личним постојањем, што значи да има почетак и крај који је смрт, поништавање егзистенције" (Елијаде 2003: 112).

[4] Друге две категорије које Ејсагире издваја јесу инвазија (*Тајно оружје*) и интерпенетрација (*Жути цвет*). Видети: Eyzaguirre 1986: 177–185.

вештим триком који доводи до бесконачног понављања последњих неколико поглавља.

Време у реалистичном приповедању: *Прогонитељ*

Темпорално измештање појављује се и у неким Кортасаровим реалистичким текстовима, који са временске дистанце нуде реинтерпретацију одређених догађаја: *Дневник о причи*, *Барка*, *Танго повратка* или *Корачање по траговима* приче су које њихови наратори мењају и поново вреднују током причања.

То важи и за новелу *Прогонитељ,* али *Прогонитељ* је из више разлога[5] средишња приповетка у Кортасаровом опусу и садржи различите значајне рефлексије о природи времена: страх и жеља за измењеним временом јесу оно што јунака приче, џез музичара, терају да се опсесивно посвећује музици и дрогама (види: Stassinos 2007: passim). *Прогонитељ* тако нуди кључ за различите сталне мотиве у Кортасаровом делу, од ликова аутодеструктивних уметника или непоузданих приповедача, какав је овде критичар Бруно, преко опседнутости музиком, нарочито џезом, до проблематичног и подједнако непоузданог доживљаја времена. Иако је *Прогонитељ* писан у реалистичном кључу, пасажи у којима Џони описује свој доживљај времена док свира или док је под утицајем дроге блиски су одређеним фантастичним делима. Време је, наиме, прогонитељ и непријатељ без лица; време, праволинијско и неповратно време у коме мртви не васкрсавају, јесте оно што Џони упорно покушава да превазиђе музиком. Међутим, немушти главни јунак не

[5] Ово дело, између осталог, у Кортасаровом стваралаштву маркира прелаз на мање строго организоване приповетке, више окренуте ликовима него механизму заплета. Сам Кортасар о њој каже: „У *Прогонитељу* сам хтео да престанем да измишљам и да останем на сопственом терену, да мало посматрам самог себе. А посматрати себе за мене значи посматрати ближњег, посматрати човека. Нисам претерано пажљиво посматрао људе све док нисам написао *Прогонитеља*"; Хулио Кортасар у: Luis Harss, Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, 1967; наведено према поговору Александре Манчић „О делу и писцу, укратко" у *Прогонитељ*: 177.

успева да се изрази јасно и до краја, док углађени и речити приповедач не схвата његову скоро метафизичку жудњу:

> „Музика ме је извлачила из времена, мада се то само тако каже. Ако желиш да знаш шта заиста осећам, верујем да је мене музика стављала у време. Али онда треба веровати да то време нема никакве везе са... добро, са нама, да тако кажем" (Кортасар 2002: 63).

Или:

> „Станице (метроа) су минути, разумеш, то је оно ваше време, у садашњости; али знам ја да има још једно, па сам мислио, мислио..." (Кортасар 2002: 69).

Овакви муцави искази донекле оцртавају схватање времена као непријатељске силе која не представља тек пуку пролазност, већ активно рушилачки и разоритељски делује; време се овде повезује са смрћу и хаосом. Надаље, могућност да се време превазиђе снагом уметности истовремено се појављује и ускраћује, и Џони је осуђен на потонуће и пропаст. Визија која се њему приказује – другачије, слободно и бескрајно време – такође је визија среће коју он због одбијања Бога никада неће досећи; Џонијев став овде се у потпуности уклапа у Елијадеово виђење односа савременог нерелигиозног човека према времену. За њега не постоји начело које би представљало ослонац и костур у безобличној маси времена, нити устаљени обрасци понашања какве нуде религија и ритуал; будући да он из савременог времена у „вечно" прелази без обреда, без надређене структуре која би свему дала смисао, долази до распада личности и смрти.

Фантастично време: вечито враћање

Фантастични модус приповедања пружа могућност да се „вечно време" прикаже са становишта јунака који га доживљава, као присутно и постојеће, а не само као хипотетично. Ауторово мајсторство и овде се огледа у одступању од крутих схема какве су познате из раније фантастичне књижевности. Када Кортасар пише о *по-*

нављању, било да је у питању понављање једног чина, сплета догађаја или читавог животног тока, никада не репликује ситуацију из ранијег периода дословно: констелације учесника су нешто другачије (*Клон*, *Свих ватри ватра*), постоје одређене варијације које, рецимо, експлицитно објашњава у причи *Жути цвет*:

> „...Лик је био ја, оно што сам ја био као мали, али немојте га замишљати као некакву копију. Пре је то аналоган облик, разумете, односно, у седмој години ја сам ишчашио зглоб на руци, а Лик кључну кост, у деветој је један од нас имао шарлах а други богиње..." (Кортасар 2002: 149–150).

Многе Кортасарове приче почивају на двострукости догађаја о коме приповедају, његовог реалног и његовог иреалног тока односно варијанте; чињеница да се ради о двострукости временског тока некад је избрисана, замагљена приповедним поступком. Рецимо, *Ђаволље бале* (код нас преведене и као *Паучина михољског лета*) најпознатија је Кортасарова прича, пре свега захваљујући Антониониjевој крајње слободној екранизацији у филму *Увећање*. Ова приповетка такође нуди реинтерпретацију одређеног догађаја, омеђеног и ухваћеног фотографијом: међутим, приповедачево опсесивно враћање фотографији и покушај да до краја протумачи догађај чији је сведок и учесник био доводе до уплива фантастичног – фотографија оживљава а догађај на њој не само да почиње опет да се одвија, већ мења свој ток, а застрашујући наговештај прелази у отворено насиље. Овде Бенјаминово „механички репродуковано уметничко дело", фотографија као артефакт, може да интензитет пажње која му се посвећује искористи за поништење једносмерне темпоралности, иницира враћање у времену и ново, другачије, злокобније објашњење виђеног, што води другачијем развоју догађаја:

> „Фотографија је снимљена, време је протекло; били смо тако далеко једни од других, злодело је учињено, сузе проливене, а остало су претпоставке и туга. Одједном се ред обрнуо, они су били живи, кретали се, одлучивали и били одлучни, ишли ка својој будућности; а ја са ове стране, заточеник једног другог времена, једне собе на петом спрату, тога

што не знам ко су та жена и тај мушкарац и тај дечак, тога што сам само сочиво свога апарата, нешто непомично, неспособно да се умеша" (*Ђавоље бале*; Кортасар 1998: 130–131).

Сам Кортасар се послужио метафором фотографије у свом значајном есеју о краткој причи, експлицитно именујући фотографију као гранични простор између две стварности и две врсте постојања, а тиме и две врсте времена:

„Фотографи попут Картије-Бресона или Брасаија дефинирају своју умјетност као очити парадокс: изрезује се одсјечак стварности, ставља га се у одређене границе, али на такав начин да дјелује попут експлозије која потпуно отвара много опсежнију стварност, попут динамичне визије која духовно надилази простор до којег допире фотоапарат"[6] (Кортасар 2007: 183).

Време је код Кортасара готово увек непријатељска сила, и то је најјасније у причама о „омашкама" времена, о „штуцању" или „прескакању" какво је карактеристично за филмску траку; у реалистичном кључу, пример за ово је приповетка *У раскораку*, медитација на основи баналног сижеа о дечаку заљубљеном у старију девојку и њиховом каснијем промашеном сусрету; у фантастичном – то су знатно успелије приповетке *После вечере* и *Жути цвет*. Приповетка *После вечере* одвија се кроз испрва наивну преписку два пријатеља, која ускоро постаје сведочанство о два напоредна временска тока; један описује присан разговор после вечере који прекида непријатан инцидент међу пријатељима – како схватамо, један је шпијун стране силе, а други контраобавештајац; за другог кореспондента, до те вечере није ни дошло, али он писмо у коме је „непостојећи" разговор пренет показује контраобавештајцу као успелу шалу, тако да оно служи као покретач истог низа догађаја који се завршавају смрћу једног од пријатеља.

Кортасар не нуди никакво објашњење за ова необјашњива збивања осим епиграфа из Хераклита, о време-

[6] Хулио Кортасар, „Неки аспекти кратке приче". У: *Теорија приче, панорама идеја о умијећу причања 1842.-2005*. Приредио Томислав Сабљак. Превела Ана Батинић. Загреб: Хрватска академија знаности и умјетности, 2007. 179–184. (Цитат на страни 183.)

ну као детету које се игра и помера пионе. Заиста, са те тачке, ако занемаримо политички ангажовани подзаплет, приповетка – мимоилажење и стапање два временска тока – може се посматрати као окрутна шала са човеком чија пријатељска забринутост изазива трагедију коју је покушао да спречи. Овде нема кружног кретања времена какво се може приметити у другим приповеткама, али им је сродна неумитност коби. Видљива је сродност са мотивом пророчанства чије изрицање условљава његово испуњење, а који се у светској књижевности појављује још од Софокловог *Цара Едипа*; међутим, ову приповетку од већине сличних текстова издваја чињеница да није у питању пророчанство, најава будућих догађаја, већ збуњујуће раздвајање и удвостручавање стварности; остаје нејасно и необјашњено како је дошло до тога да један јунак доживи заједничку вечеру, а други не.

У *Жутом цвету* „омашка" времена такође доводи до кобног исхода, али овде се ради о преурањеној реинкарнацији: човек покушава, наизглед са успехом, да осујети даље понављање сопственог промашеног живота тако што отрује дечака за кога верује да на одређен начин понавља његова искуства. *Жути цвет* се окончава окаснелом спознајом о драгоцености живота који је сада заувек – тако верује јунак – избачен из циклуса понављања. Та ужасавајућа пародија вечности, дотле посматрана као натприродни и безлични непријатељ, сада се разоткрива као могућност за доживљавање – ма колико мале и краткотрајне – лепоте и радости које и најпромашенијем животу дају сврху.

Са друге стране, могло би се аргументовано тврдити да у приповеци *Жути цвет* јунак покушава – и по сопственом исказу успева – да досегне стање *moksha,* иступање из кармичког круга вечитог враћања, тако што убија дечака који представља његову следећу верзију. Али разлика између достизања коначног ослобођења какво је описано у доктрини о космичким циклусима (*yuga)* и „ослобођења" Кортасаровог јунака, наговештена већ у моралној ништавности његовог поступка, постаје јаснија када се, при крају приче, јунак сусретне са „жутим цветом" и схвати да је, заједно са искорачивањем

из вечитог понављања празне и суморне егзистенције, изгубио и могућност за доживљавање епифанијских тренутака лепоте и смисла. Накнадно, после злочина, живот добија сврху – иако не неку са којом би се сложили егзистенцијалисти популарни у доба Кортасарове списатељске активности. Зашто? Као што наглашава Елијаде, савремени човек није религиозан, и његово виђење вечног понављања нужно је песимистичко.[7] Нема обреда који би понављање претворили у нешто животодавно нити доктрине о ослобађању од вечитог кружења. Карактеристично је да јунак током свог пијаног исповедања набраја само негативно обојене подударности, да описује паралеле између трауматичних или само непријатних догађаја од несрећне заљубљености до дечјих болести, док тренутке лепоте и среће не помиње док не буде прекасно. Можда стога што се у вечитом понављању гомилају несреће и незадовољство, а пре свега сивило и једноличност; тренуци иступања из Времена, у којима се спознају лепота и целовитост бића, значајни су јер се доживљавају као јединствени; јунаку, све до краја, и не пада на памет да би и њих могао укључити у своју представу о вечитом враћању.

Као и у претходној причи, и овде „грешка" која дозвољава сусрет са двојником може деловати као злобна шала, усмерена на изазивање најгорег исхода по јунака. Ипак, може се приметити да би ове приче имале сасвим другачије завршетке, оптимистичке или макар мање црне, да су протагонисти поступали другачије; тако се имплицира и несавршеност јунака која изазива крах, а не само одговорност неименоване вишње силе.

[7] „Перспектива се у потпуности мења ако смисао религиозности потамни. То је оно што се дешава у извесним развијеним друштвима, када се интелектуалне елите поступно, мало по мало, одвоје од традиционалних религиозних основа. Периодично посвећивање космичког Времена показује се онда непотребним и безначајним. Богови више нису приступачни посредством космичких ритмова. Религиозно значење понављања узорних чинова изгубљено је. А понављање лишено свога религиознога садржаја нужно води ка песимистичкој Визији битисања. Када Време више није средство да се успостави првобитна ситуација и пронађе мистериозно присуство богова, када је десакрализовано, оно постаје ужасавајући круг који се бесконачно врти око самог себе, који се бесконачно понавља" (Елијаде 2003: 139).

Разноликост у итерацији можда се може повезати са схватањима Анрија Бергсона: Карл Посо анализира Бергсоново поимање времена које је преко радова Гастона Башлара посредно утицало на Кортасара – и Башлар и Бергсон говоре о времену као о трајању, кумулативном и психолошком развоју (Posso 2006: 308) а Посо додаје „Repetition is impossible in real time or duration because the past is always growing" (Posso 2006: 311). Па ипак, Кортасарова дела сведоче о нешто другачијем доживљају темпоралности: иако Пјер у *Тајном оружју*, као и Бергсон, сматра да је „понављање немогуће" чак и када су у питању најједноставније физичке радње, понављање у коме ће потом узети учешћа гротескно ће изобличити и оспорити његову тврдњу. У овој причи, као и у причама *Клон* и *Све ватре ватра*, не понавља се жртвени обред већ произвољан, лични чин насиља и окрутности: психичка тортура, силовање или убиство. Прича *Клон*, иако описује савремено понављање приче о грофу Карлу Ђезуалду, који је убио своју жену и њеног љубавника, не излази из граница реализма, те се њоме овде нећемо бавити. *Тајно оружје*, међутим, недвосмислено је фантастична прича у којој се корак по корак, као у завери, околности склапају тако да доведу до понављања трауме јунакиње, до силовања. Дух силоватеља постепено запоседа јунака кога почињу да муче одломци туђих успомена, али и туђе емоције. Догађај из прошлости, који се опсесивно понавља у сећањима јунакиње и јунака, добија и своју буквалну физичку репризу. Као да се збивања одвијају независно од својих актера, који невољно преузимају улоге жртве и злочинца; стицај околности доводи их на место првог силовања, а личност стидљивог удварача бива потиснута толико да он чак поприма и физичке одлике силоватеља.

Све ватре ватра такође двапут описује исту ситуацију, једном у старом Риму, други пут у савременом Паризу, али у њој читалац касно схвата прави распоред улога. У почетку, чини се да је Ирена, супруга проконзула који је подвргава суптилном и систематском психолошком мучењу, претходна реинкарнација Мишел, коју љубавник вара са пријатељицом; постепено, међутим, схватамо да није тако и да несрећна девојка понавља судбину гладијатора Мар-

ка а не Иренину – као и гладијатор, она је само споредна жртва, пион у игри коју, како сазнајемо, Соња и Ролан годинама воде, као и, на нешто другачији начин, проконзул и његова жена. Са једне стране су наивне, једноставне особе попут Марка и Мишел, са друге рафинирано перверзни сплеткароши који уживају у психолошком надгорњавању. Исход је у оба случаја исти: смрт свих учесника. Фантастични елемент овде постоји само због упоредног тока обе приче, и мање или више дискретних подударања у појединостима (самртни грч руке). Нема очигледне инверзије времена као у *Ноћи наузнак*, напротив, нико од савремених ликова и не наслућује везе са прошлошћу, као што Ирена или Марк не предосећају да ће се њихови животи у неком будућем тренутку поновити; такође, о неком преплитању или међусобном утицају временских токова нема ни говора. Комплексност приповетке, добар део њене уметничке вредности и интригантности потичу пре свега из чињенице да се, као и *Жути цвет*, не заснива на идентичности већ на аналогији: тако је Соња слободнија, самосталнија, и у много ком погледу плића особа од Ирене, док Марка и Мишел, на први поглед потпуно различите, везује њихова наивност и рањивост. Кортасар на тај начин, осим утиска фантастичног, нуди и удвајање визуре ликова, тако да у први план избијају њихове мање приметне особине и доводи се у питање подела на жртве и злочинце, или слабе и јаке.

Обред жртвовања у савремено доба

Приповетке *Ноћ наузнак* и *Идол Киклада* на различите начине баве се истим мотивом: обредом приношења људске жртве, пренетим у савремено доба. У првој, повређени мотоциклиста у тренутку незгоде успоставља контакт са другим временом:

> „Од судара до тренутка кад су га подигли са земље, несвестица, или шта год да је то било, није му дозвољавала да било шта види. А истовремено је имао осећај да је та рупа, то ништа, трајало целу вечност. Не, то чак није ни било време, него пре, као да је у тој рупи прошао кроз нешто или прешао огромне раздаљине" (Кортасар 2002: 93–94).

На његову несрећу, у том времену поприма други идентитет и постаје људска жртва у астечком обреду. Прича је грађена по методи освештаној у класичној фантастичној прози – смењују се описи ноћних мора и стварности, али кошмари постепено постају све реалнији, живљи, утичу на стварност и коначно је истискују са њеног привилегованог места: спроведено жртвовање јунака у сну, наслућујемо, биће кобно по њега и на јави. Овде нас, међутим, занима тренутак у коме се успоставља „кратки спој" између прошлости и садашњости и остварује фатални уплив једне на другу. Кортасар изоставља уобичајену спољну мотивацију збивања која би приповетку дефинитивно сврстала у Тодоровљеве категорије *чудесног* или *чудног*, рецимо клетву бачену на јунака или његово потонуће у лудило; такође читаоца лишава података који би му омогућили да поуздано одреди да ли је у питању *само* кошмар самртника или истинско стапање два времена; ни у једном тренутку се наративни фокус не измешта из свести јунака, и не добијамо, на пример, потврду о неочекиваној смрти без правог медицинског објашњења. Оно што Кортасар заправо постиже јесте поистовећивање боравка у болници са утамничењем, операционог стола са жртвеником; опредмећује сујеверну, надрирелигијску компоненту исконског страха од смрти која се задржала и у односу савременог човека према медицини – карактеристично неповерење помешано са страхом пред непознатим – и поистовећује науку и магију.

Приповетка *Идол Киклада* донекле подсећа на *Тајно оружје* по мотиву прошлости која запоседа садашњост и савлађује је, али овде се схема обреда уцртава путем постојеће схеме љубавног троугла. Насупрот *Тајном оружју* и *Ноћи наузнак*, *Идол Киклада* никад не улази у свест „опседнутог" Сомозе, тако да читалац све до самог краја не схвата да је у питању одиста опседнутост а не „обично" реалистично лудило. Фокализатор је лик Морана који негује наглашен рационализам, очишћен чак и од излишне емотивности.

Кортасарови јунаци налазе се управо у типској ступици какву описује Елијаде: *Идол Киклада* представља драстичан пример испражњеног понављања ритуала

чије сврхе савремени јунаци више нису свесни; Сомоза, који се истрајним (мада не ближе описаним) напорима приближио успостављању комуникације са статуом, односно богињом плодности коју она представља, за жртву коју ће принети у обнављању ритуала бира човека у чију је жену заљубљен. Моран, његов супарник и претпостављена жртва, међутим, успева да га савлада и убије, али га сила ритуала увлачи у претходно оцртано понашање; и упоредо са рационалним током мисли којим правда своје поступке, он се припрема да поново спроведе ритуал, овог пута са вољеном женом као обредном жртвом. Јасно је да извођење ритуала у савремено доба не може донети ништа добро; покушај изнуђеног враћања у прошлост уместо ревитализације[8] доводи до слома личности (најпре Сомозине, потом и Моранове) и потиснути убилачки инстинкти израњају на површину личности, наизглед бесмислено.

У овој приповеци постоји спољна мотивација збивања – огрешење о заборављену богињу и разлог за њену освету крију се већ у самом чину ископавања статуе и њеног кријумчарења ван Грчке. *Идол Киклада* се по много чему може читати као варијанта класичних књижевних и филмских хорор наратива о „проклетству мумије", односно археолозима који буде успавано натприродно зло.

Међутим, много је уочљивија и значајнија асоцијација на Трифоов филм *Жил и Џим*, у коме јунаци, пријатељи и љубавни супарници, препознају осмех кикладске статуе у осмеху фаталне Кети (Жане Моро); Кортасар се никада не позива отворено на филм, али је јасно да га има на уму. На тај начин, Терезин лик као и кип представља оличење богиње; још један путоказ скривен је у њеном имену – *Тереза* потиче од грчког θήρίζειν, *жетва,* и стога се лако може повезати са култом плодности, а не само са хришћанским светицама тог имена. Коначно, Моран изговара наизглед неважну реченицу „тачност је Терезино друго Ја" (дословно, „Тереза је оличење тачности") (Кор-

[8] Учествујући обредно у 'крају Света' и његовом 'поновном стварању', човек је постајао савременик *illud tempus*, дакле, он се поново рађао, поново започињао своје бивствовање са *неокрњеном* залихом животних снага, какву је имао у тренутку свога рођења (Елијаде 2003: 119).

тасар 1996: 68), у гротескном нескладу са догађајем који се припрема; али ова фраза упућује на двоструког Терезиног лика и на двоструког приче која се одвија у два времена, првобитно одвојена а вршењем обреда сливена у једно.[9] Јасно је да ће се и *Идол Киклада*, као и *Жил и Џим*, завршити смрћу два члана троугла – жене и једног мушкарца; ипак, Терезина „фаталност" имплицитна је као и њено поистовећивање са богињом, јер се на првом плану приповедања сва „кривица" приписује Сомози, тренутку када он налази кип и случајно угледа обнажену Терезу.

У сваком случају, *Ноћ наузнак* и *Идол Киклада* деле једну заједничку особину, а то је модерно етичко одређење према приношењу људске жртве. Обе приче завршавају се у тренутку кулминације напетости, непосредно пред ритуално убиство, у обема се оно изоставља као неизрециво односно неописиво; на тај начин, изостављен је и податак о успеху или неуспеху ритуала. Међутим, у оба случаја је читава приповетка, од савременог виђења мотоциклисте до Моранове рационализације Сомозиног понашања, конструисана тако да унапред искључи могућност успешног обреда, обнављања животних сила: у *Ноћи наузнак*, ритуал је у потпуности замењен безличним „несрећним случајем" који нико не тумачи као приношење жртве; у *Идолу Киклада*, обред је испражњен од значења, поистовећује се са убиством из страсти.

Постепено постаје јасно да Тодоровљева дефиниција фантастичног овде не може у потпуности да се примени. Наиме, иако Кортасарове приповетке нису „чудне" у Тодоровљевом смислу, односно не нуди се рационалистичко објашњење описаног, оне нису ни „чудесне" према његовом одређењу,[10] јер се натприродна збивања не дају сврстати у традиционалне натприродне категорије, чак ни кад су у питању наизглед типичне приче о духовима (*Зазидана врата*, *Састанак са црвеним кружо-*

[9] Систернас Ампуеро говори о синтези простора и времена у једном објекту, односно кипу (Cisternas Ampuero 1995).

[10] „У случају чудесног, натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испричаним догађајима, већ својство саме природе тих догађаја" (Тодоров 1987: 58).

ком, *Неко ко се туда смуца*), као што примећује и Милица Ђокић.[11] Натприродно код Кортасара носи кључно обележје које раздваја магични реализам или Кафкину апсурдну фантастику од жанровске фантастике: недостатак објашњења, недостатак стандардног кључа за тумачење или утврђених правила. Свака приповетка у свом микрокосмосу успоставља сопствене одлике фантастичног. Па ипак, многа дела овог аутора поседују, као што смо покушали да покажемо, заједнички мотив временског поремећаја који структурално функционише као катализатор катастрофе и истовремено измешта нарацију из реалистичног у фантастични модус, мотив коме се Кортасар изнова враћао како би га на разне начине испитивао и варирао током читаве своје списатељске делатности.

ЛИТЕРАТУРА

Ђокић, Милица (2009). „Фантастика у Пинчоновом роману *Објава броја 49* и Кортасаровим причама (II)". *Свеске*, бр. 93, септембар 2009. 69–78.

Елијаде, Мирча (2003). *Свето и профано*. Превео Зоран Стојановић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Cisternas Ampuero, Cristián (1995). „Cortázar y la poligrafía. Efectos de ruptura y desautomatización". *Anuario del Magister* (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades), 1, (1995). 75–91. Преузето са http://www.biblioteca.org.ar/libros/88454.pdf

Eyzaguirre, Luis (1986). „Modos de lo fantastico en cuentos de Julio Cortázar". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, I-II. Madrid: Centre de Recherches Latino-Americaines – Université de Poitiers – Editorial Fundamentos. 177–185.

Posso, Karl (2006). „Cortázar and Bergson on the Road: Problems with Time and Rational Thought". *Hispanic Research Journal*, Vol. 7, No. 4, December 2006. 307–320.

Stassinos Anton A. (2007). „En busca del tiempo elástico. Una lectura de *El Perseguidor* de Julio Cortázar". Stockholm:

[11] Када се фантастични догађај поткраде свакодневици, он није, као у текстовима XVIII и XIX века, оправдан лудилом, већ луцидношћу, и није предмет чуђења, већ њиме само почиње избацивање јунака из лежишта старе, поуздане стварности (Ђокић 2009: 76).

Stockholms Universitet. Преузето са http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?searchId=1&pid=diva2:199533
Terramarsi, Bernard (1986). „Le discours mytique du fantastique dans les contes de Julio Cortázar". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, I-II. Madrid: Centre de Recherches Latino-Americaines – Université de Poitiers – Editorial Fundamentos. 163–176.
Taylor, Martin C. (1973). „Los Reyes de Julio Cortázar: El Minotauro Redimido". *Revista Iberoamericana*, Nos 84/85, Julio-Diciembre de 1973, Vol. XXXIX. 537–557.
Тодоров, Цветан (1987). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Рад.

ИЗВОРИ

Кортасар, Хулио (1996). *Друго путовање*. Превела Александра Манчић-Милић. Београд: Рад.
Кортасар, Хулио (1998). *Апокалипса у Солентинамеу*. Превела Александра Манчић-Милић. Београд: Рад.
Кортасар, Хулио (1999). *Крај етапе*. Превела Александра Манчић-Милић. Београд: Рад.
Кортасар, Хулио (2004). *Друго небо*. Превела Александра Манчић. Београд: Рад.
Кортасар, Хулио (2007). „Неки аспекти кратке приче". *Теорија приче, панорама идеја о умијећу причања 1842–2005*. Приредио Томислав Сабљак. Превела Ана Батинић Загреб: Хрватска академија знаности и умјетности. 179–184.

Tijana Tropin

TIME AS AN AGENT OF THE FANTASTIC IN JULIO CORTÁZAR'S SHORT STORIES

Summary

This article investigates time as a structural and thematic element in Julio Cortázar's fantastic short stories. Cortázar often uses a deviation from the modern perception of time in order to introduce the fantastic element. The temporal models offered in his stories have much in common with Eliade's distinction between linear and cyclical time, as shown by analysing several stories (*El ídolo de la cícladas, La flor amarilla, La noche boca arriba, Las babas del diablo, Todos los fuegos el fuego, Sobremesa*). Cortázar often describes the clash between these two models, which inevitably leads to tragedy.

Zorica N. ĐERGOVIĆ JOKSIMOVIĆ
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
djzorica@eunet.rs

UTOPIJA U VREMENU, VREME U UTOPIJI[1]

Apstrakt: U radu se istražuje specifičan odnos vremena i utopije, kako interakcija istorije i utopije tako i (ne) postojanje vremena unutar same utopije. Polazi se najpre od osnovnih formalnih obeležja žanra utopije (gde, kada, kako) da bi se, potom, ukazalo na značaj suštinskog opiranja utopije zakonitostima vremena. Pri tome se, u metodološkom smislu, polazi od Fukoovog određenja utopije kao ne-mesta da bi se sveobuhvatan okvir pronašao u konceptu savremenog fizičara Džulijana Barbora.

Ključne reči: distopija, Džulijan Barbor, Mišel Fuko, Platonija, vreme, utopija

1.

Nemamo vremena za gubljenje
A pošto vremena nema moramo da zgrabimo priliku
I suviše smo siromašni da bismo zakasnili.
R. Tagore

Ako razmotrimo ogroman korpus utopijskih dela nastao tokom mnogobrojnih vekova naše civilizacije, uočićemo da postoji izvestan broj specifičnih utopijskih konstanti koje ovu književnu vrstu određuju i izdvajaju od ostalih. Ove *differentiae specificae* utopijskih dela uslovljene su kako vremenom tako i mestom nastanka pojedinih utopija, tako da se može govoriti o dominantnim utopijskim modelima određenih perioda i kultura.

[1] Rad je nastao u okviru projekta „Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru" (br. 178008), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

U formalne odrednice spadaju, dakako, geografski položaj utopijske ili distopijske zemlje, njene vremenske koordinate, to jest, projekcija u davnu prošlost, daleku budućnost ili u simultanu stvarnost, odnosno takozvani „paralelni svet", dok treću formalnu karakteristiku čini mehanizam pomoću kog se dospeva u tu fikcijsku zajednicu. Dakle, formalne odrednice utopije kriju se iza pitanja „gde, kada i kako?". Čini se da je međusobna uslovljenost ova tri činioca sasvim očigledna, te ćemo, stoga, reći nešto o svakom od njih pre nego što se pozabavimo glavnom temom ovog rada – ontologijom vremena u utopiji.

Što se utopijske geografije tiče, možemo reći da je i ona, kao i sve ostale komponente utopijske književnosti, uslovljena napretkom ljudskog znanja. Naime, u dalekoj prošlosti dominirale su insularne i urbane utopijske zajednice, kao simbol čežnje i nade da na – još u potpunosti neistraženoj – zemaljskoj kugli postoje primeri savršenog društvenog uređenja.[2] Na sličnim maštanjima je zasnovano, i neočekivanim geografskim otkrićima nadahnuto, lociranje utopije u srce Afrike, džungle Južne Amerike, daleke obale Australije, ili na imaginarni izgubljeni kontinent.[3] Sledeći korak u utopijskoj alternativnoj geografiji predstavljaju lunarne utopije, koje se javljaju još u antičko doba, ali sa napretkom nauke, naročito astronomije, ponovo dobijaju na značaju.[4] Uslovno rečeno, čitav talas naučnofantastične literature s početka dvadesetog veka u kojoj se govori o, uglavnom, neprijateljski nastrojenim stanovnicima drugih planeta odražava, gledano sa psihološke strane, strah od distopije. Na sličnom strahu od nepoznatog zasnovane su i brojne podzemne distopije smeštene negde duboko pod našim bezbrižnim koracima, u mračnom i strašnom središtu zemlje.[5]

[2] Takve su, na primer, i Morova *Utopija* i Kampanelin *Grad sunca*.

[3] Afriku nalazimo u *Memoarima sinjor Gaudencija di Luke* (1738) Sajmona Beringtona, južnoamerički Eldorado u Volterovom *Kandidu* (1759), a Australiju u De Foanjijevom delu *Avanture Žaka Sadera* (1676).

[4] Jedna od najranijih lunarnih utopija može se naći u *Istinitim pripovestima* Lukijana iz Samosate (2. vek n. e.).

[5] Među njima su i romani *Putovanje Nilsa Klima u podzemni svet* (1741) Ludviga Holberga, *Dolazeći soj* (1871) Edvarda Bulvera Litona, kao i *Avanture Artura Gordona Pima* (1838) E. A. Poa.

U dvadesetom veku, sa „geografske" strane gledano, jasno se može uočiti ofanzivna, ekspanzionistička tendencija distopija, s jedne, i defanzivna tendencija utopija, s druge strane. Naime, distopije postaju globalne, a utopije, ako ih još uopšte ima, pojedinačni, usamljeni eksperiment koji neumitno mora biti uništen u sukobu sa distopijskim svetom. Ako se osvrnemo na englesku književnost, uočićemo da posle viševekovne inventivnosti u iznalaženju pogodnog mesta za utopiju kao svojevrsni miltonovski ponovo zadobijeni raj, dolazi do snažnog potiskivanja utopije na marginu, izvan vidokruga modernog čoveka, što deluje gotovo kao zatvaranje utopije u rezervat.[6]

S vremenskog aspekta gledano, u prošlosti su bile najbrojnije takozvane paralelene utopije smeštene u sinhronu stvarnost. Zanimljivo je da retrogradne utopije[7] najčešće odražavaju žal za boljim vremenima, dok među futurističkim delima prevladavaju utopije koje izražavaju nadu u bolju budućnost, a njihova pojava najčešće koincidira sa pojavom novih revolucionarnih otkrića, saznanja i učenja, da bi i ona, kada se istroše, postala predmet kritike i tema distopije i tako sve do pojave neke nove nade i spasa, koji opet prolaze kroz isti ciklus.[8] Jedan od razloga zašto su paralelne utopije nekada bile brojčano nadmoćnije u odnosu na retrogradne i futurističke krije se, možda, u naivnom verovanju ljudi prošlih epoha da čitav svet nije iskvaren, već da negde mogu postojati oaze sreće i mira koje se opiru sveopštim negativnim trendovima razvoja društva, kao i da je ljudski rod još uvek kadar da izgradi bolji svet.

---

[6] Ovu tezu o globalističkim tendencijama distopije i izolacionističkom usmerenju utopije potvrđuju najznačajnija književna dela iz ovog perioda – i Hakslijev *Vrli novi svet* (1934), i Orvelova *1984* (1949), i Goldingov *Gospodar muva* (1954), i Bardžisova *Paklena pomorandža* (1962). Najpoznatije utopijsko delo iz ovog perioda, Hakslijevo *Ostrvo* (1964), smešteno je na udaljeno indonežansko ostrvo Pala, a Aleks Garland je za radnju *Plaže* (1996), romana o neuspelom utopijskom eksperimentu, odabrao skrajnuto tajlandsko ostrvo.

[7] Mit o zlatnom dobu, ponikao iz Hesiodovog dela *Poslovi i dani*, jedan je od najranijih primera retrogradne utopije.

[8] Primere najranijih futurističkih utopija nalazimo još u antičkoj Grčkoj (Elisij, Ostrva blaženih), dok su u novom veku futuristička dela doživela procvat u vreme Industrijske revolucije.

I dok su u početku paralelne utopije bile u prevlasti, sa nastankom novijeg doba futurističke distopije dobijaju primat. Jedan od razloga ovakve polarizacije snaga mogao bi se kriti iza činjenice da je mnogo lakše uverljivo opisati negativnu nego pozitivnu pojavu, kao što je mnogo lakše uplašiti čitaoca nego uliti mu nadu. Ipak, čini se da je mnogo jači jedan razlog psihološke prirode. Naime, dok se nekada verovalo da još sve nije izgubljeno i da još uvek ima nade da se stvori bolje društvo, u dvadesetom veku se uviđa da je čitav svet postao „globalno selo" u kome vladaju manje-više isti zakoni tržišta, masovne komunikacije, materijalizacije i desakralizacije, kao i da su ovi zakoni omogućili veoma moćnoj manjini da manipuliše neprosvećenom većinom. Sve ovo dovelo je do aksiološkog paradoksa da crna svakodnevica u poređenju sa još crnjim futurističkim distopijama koje nas, možda, čekaju izgleda kao idilična utopija. To je i navelo Oldosa Hakslija da kaže da mi živimo u najzlatnijem od svih zlatnih doba, a da se ponašamo kao neodgovorni naslednici ujaka milionera (Huxley 1960: 293–294) i da „u poređenju sa nesrećom četiri milijarde ljudi u osamdesetim godinama dvadesetog veka, dve milijarde nesreća pre, u toku i posle drugog svetskog rata mogu izgledati kao raj na zemlji" (Huxley 1960: 243).

Kako u modernoj utopijskoj književnosti dominira futuristički distopijski model, bajkovite priče o idiličnoj prošlosti, kao i futurističke utopije, gotovo u potpunosti su nestale, a njihovo mesto zauzela su zastrašujuća predviđanja o stvarima koje će doći i poneka naivna sinhrona ili futuristička utopija, u čiju mogućnost postojanja sumnja i sâm autor. Ipak, većina distopija, čak i kada su jasno futuristički orijentisane, govori, zapravo i o sadašnjosti. Tako se, na primer, Orvelova *1984* može tumačiti i kao kritika stvarnosti dopunjena futurističkim elementima, ako se godina iz naslova shvati kao inverzija brojeva *4* i *8*, te se, dakle, ova distopija odnosi na godinu u kojoj je ovo delo nastalo (1948) i aktuelna zbivanja u svetu. Mora se, međutim, istaći da je naslov ove knjige bio shvaćen i doslovno, tako da je američki levičarski časopis *Ramparts* 1968. godinu najavio velikim naslovom: „Još samo četiri izborna termina do 1984" (Klarin 1984: 7), a honkonška anarhistička grupa pokrenula „reviju koja se prve godine

zvala *Minus 7*, sledeće *Minus 6*, i tako dalje, sve do 'nulte', Orvelove 1984" (Klarin 1984: 7). Bardžisov roman *1985*, s vremenskog aspekta, predstavlja poseban problem, ali i svedoči koliko je naslov Orvelovog romana *1984* prihvaćen kao sinonim za distopijsku budućnost, jer Bardžis je svoj roman objavio nepunih trideset godina posle Orvelovog kapitalnog dela, a samo šest godina pre zlokobne kalendarske 1984. godine. Važno je istaći da se upravo zahvaljujući ovom delu jasno oseća utopijska hipoteza o alternativnoj istoriji na kojoj, između ostalog, i počiva očuđavanje u utopiji, jer Bardžisova 1985. nije kalendarska godina, kao što to, uostalom, nije bila ni Orvelova 1984. Zapravo, i 1984. i 1985. označavaju alternativnu apokaliptičnu budućnost i kao takve ne zastarevaju, te, stoga, iako kalendarski obe ove godine sada već spadaju u prošlost, romani *1984* i *1985* nisu neostvarena proročanstva, već, kao kakvi feniksi koji se poigravaju teorijom relativiteta, i dalje govore o događajima u budućnosti, koji će možda postati aktuelni u jednom trenutku kretanja istorije, a uvek su aktuelni u alternativnoj istoriji. Uverljivost i neprestana aktuelnost futurističkih distopija počiva upravo na ljudskom strahu od budućnosti kao velike nepoznanice.

Bardžisov roman *Vesti o kraju sveta* (1982) posebno je zanimljiv sa stanovišta vremena dešavanja radnje, jer je reč o prethodnici velikog hilijastičkog talasa koji nas je zaplusnuo pred kraj dvadesetog veka. Zapravo, u ovom se romanu poigrava sa još jednim naširoko poznatim i eksploatisanim distopijskim datumom, 2000. godinom, kada je, po brojnim proročanstvima, zemlja trebalo da doživi sudnji dan. Posle takvog drastičnog pročišćenja ljudske rase i drugog Hristovog dolaska trebalo je da nastupi raj na zemlji, tj. Novi Jerusalim. Kao i 1984, i 2000. godina prerasla je u simbol stradanja i propasti koji daleko prevazilazi prostu kalendarsku 2000. godinu. Bilo kako bilo, sa čisto književne tačke gledišta, ova godina i proročanstva vezana za nju bila su zahvalan materijal za apokaliptična književna[9] dela čija je tema kraj sveta.

[9] Ali ne i samo književna dela – i Holivud je devedesetih godina dvadesetog veka dao popriličan doprinos žanru apokalipse: filmovi *Čudni dani* (1995), *Dan nezavisnosti* (1996), *Godzila* (1998) i *Armagedon* (1998).

Što se mehanizma dospevanja u imaginarnu zemlju tiče, kada su, gledano sa aspekta dešavanja radnje, u pitanju paralelni svetovi, onda je u prošlosti najčešći način otkrivanja tog raja na zemlji bio zasnovan na principu slučajnog otkrića. Tako bi neki brod skrenuo s puta i naišao na ostrvo koje nije bilo ucrtano u geografske karte, ili bi doživeo brodolom, a jedini preživeli brodolomnik bi spas našao upravo na nekom idiličnom utopijskom ostrvu. Slično tome, mnoge urbane ili ruralne utopije, smeštene u utrobi zemlje, u srcu neistražene Afrike, u džunglama Južne Amerike ili pod ledom okovanim vrhovima Himalaja, nalazili su hrabri pojedinci ili čitave ekspedicije, poneti duhom avanture. S razvojem nauke i narastajućim poverenjem u čuda tehnike, nebo prestaje da bude granica i, najpre uz pomoć pernatih životinja, balona i raznih primitivnih sprava, uz mnogo napora i peripetija, stiže se do Meseca, a zatim i do najudaljenijih planeta, gde se otkrivaju, uglavnom, primeri totalitarnog društvenog uređenja, da bi kasnije otkriće modernih svemirskih letelica omogućilo pravu poplavu lunarnih i kosmičkih distopija, ali i utopija.

San je bio glavno sredstvo pomoću koga su nekada glavni junaci utopija dospevali u države budućnosti.[10] Te odsanjane futurističke zajednice odražavale su nade autora utopije u bolju budućnost. A zatim, opet zahvaljujući ogromnom poverenju u svemoć nauke, na scenu stupa vremeplov, utopijski izum *par excellence*, pomoću koga se podjednakom brzinom i lakoćom – tako je bar smatrao njegov izumitelj H. DŽ. Vels – može stići i u prošlost i u budućnost, koja, sve se više uviđa, ne mora nužno biti blistava i obećavajuća, kako su to naivni snevači iz prethodne faze futurističke utopije zamišljali. Vremeplov je, pri tom, jedino prevozno sredstvo kojim se može približiti mitološko zlatno doba iz prošlosti.

Možda se najkrupnija promena u modernoj utopijskoj književnosti dogodila upravo u domenu mehanizma kojim se dospeva u utopiju ili distopiju. Čitalac se, jednostavno, zatiče tamo i tada, a da takav postupak u njemu ne izaziva ni-

[10] Takav mehanizam, na primer, nalazimo kod Edvarda Belamija u *Pogledu unatrag: 2000–1887* (1888) i Vilijama Morisa u *Vestima niotkuda* (1890). Postoje, naravno, i primeri negativne, distopijske vizije budućnosti u kojoj se budi glavni junak, kao, na primer, u delu Herberta Džordža Velsa *Kada se spavač probudi* (1899).

kakvu nevericu. Nema više snevača čije proročanske snove čitamo kao moguću zbilju, nema ni genijalnih izuma pomoću kojih glavni junak stiže u budućnost ne bi li nas izvestio o onome što nas čeka. Sada je naš jedini posrednik narator koji *zna*, kao što i čitaoci *znaju*, šta nas u budućnosti čeka i stoga nisu potrebne nikakve književne konvencije koje bi priču o budućnosti učinile verovatnom.

Ova krupna promena u narativnoj tehnici odomaćila se u tolikoj meri u utopijskoj književnosti, ali i naučnoj fantastici, da više i nema potrebe za starim narativnim modelom kada su u pitanju futuristička dela. Jedan korak dalje u narativnoj tehnici futurističkih romana jeste uvođenje naratora u prvom licu, kao što je slučaj u Bardžisovoj *Paklenoj pomorandži* (1962), u kojoj nam se glavni junak direktno obraća iz neke neodređene budućnosti. Na taj način sama knjiga postaje svojevrsni medij, komunikacioni kanal između sadašnjosti i budućnosti, jer junakova ispovest do nas ne stiže čak ni u obliku dnevnika ili pisama. Očigledno, način na koji mi kao čitaoci stupamo u interakciju s utopijom pretrpeo je znatne promene.

2.

U svom uticajnom tekstu o heterotopijama Mišel Fuko se osvrnuo i na utopije nazvavši ih „mestima bez stvarnog prostora", „fundamentalno nerealnim mestima" i „mestima bez mesta". Utopija je, dakle, volšebno ne-mesto. Ona je, po Fukou, nalik ogledalu, jer:

> „u ogledalu, ja vidim sebe tamo gde nisam, u nestvarnom virtuelnom prostoru koji se otvara iza površine; ja sam tamo, tamo gde nisam, svojevrsna senka koja mi omogućava da vidim sebe, koja mi omogućava da vidim sebe tamo gde sam odsutan: takva je utopija ogledala" (Foucault).

Odraz u ogledalu, dakle, poseduje sopstvenu autonomiju, a tako formiran „prostor" i svoju ontologiju. Za ogledalo nam nije potrebno posredovanje – pogled nas uvodi direktno u to drugo i korenito drugačije ovde i sada. Ipak, čini se da se Fuko prvenstveno usredsredio na tumačenje prema kome je reč *utopija* skovana od prefiksa *ou* (u značenju *ne*)

i korenske reči *topos* (*mesto*), iako ne možemo pouzdano znati da li je Tomas Mor na umu imao samo to značenje ili i ono koje nas upućuje na *dobro mesto* (od prefiksa *eu*, u značenju *dobar*). U svakom slučaju, iako sâm utopijski topos ne možemo pouzdano kvalitativno odrediti jer je po svojoj prirodi ambivalentan, ostaje nam da se zapitamo šta je s utopijskom temporalnošću. Naime, ako je utopija mesto, makar i imaginarno, nepostojeće, onda ono mora imati svoje specifične prostorne, ali i vremenske koordinate. Povrh svega, preko spoljašnjih posetilaca to mesto na neki način korespondira i stupa u korelaciju s našim vremenom, prostorom i vrednostima. Dakle, jedno od ključnih pitanja koje se u tom smislu postavlja jeste – kako uopšte dospeti u utopiju, taj topos čije su prostorno-vremenske koordinate tako izazovno neuhvatljive i nepouzdane? Ovo pitanje, dakako, ne treba mešati s pitanjem kako ostvariti utopiju. S tim u vezi, utopija je poput skrivenog blaga, s tim što se, ma kako uputstva bila tajnovita i dvosmislena, do gusarskog blaga može stići, dok je preciznu lokaciju utopije nemoguće ucrtati u klasičnu geografsku kartu jer su za put do nje jednako važne, ako ne i značajnije, i njene vremenske koordinate. Jednostavno rečeno, utopija nije samo (ne) mesto, ona je i (ne)mesto u vremenu. To mesto, kao i odraz u ogledalu, ima ne samo svoju ontologiju već i svoju autonomiju – ono je postojalo, ili postoji, ili će tek postojati nezavisno od našeg poimanja i merenja vremena. Ovime se utopija približava teoriji o mogućim svetovima, ali i odstupa od nje jer nadilazi osnovne zakonitosti teorije verovatnoće. Zapravo, utopija je, sama po sebi, krajnje neverovatna, pa i nemoguća u stvarnom svetu, ali u svetu fikcije ona ima svoju autonomnu egzistenciju koju joj omogućava ne toliko njen prostorni koliko vremensko-psihološki aspekt. Tako shvaćena, utopija je projekcija želje, čežnje i nade i upravo taj psihodinamički pogon koji transcendira vreme kao faktor kakav poznajemo u realnom svetu omogućava joj da bude večno aktuelna i večno moguća. Utopija obgrljuje vreme u svem njegovom totalitetu, ona igra na večnost, na koncept po kome je vremenska osa beskonačno duga i tako zakrivljena, pa izgleda kao da su, kako je to još T. S. Eliot tvrdio:

> Vreme sadašnje i vreme prošlo
> (...) oba možda prisutna u vremenu budućem,
> A vreme buduće sadržano u vremenu prošlom
> (Eliot 1975: 207).

Utopija, dakle, obitava u (ne)prostoru, u imaginarnom (sve)vremenu. Ovde u pomoć možemo pozvati jednog od najpoznatijih i najcenjenijih savremenih fizičara, Stivena Hokinga. On, naime, u svom delu *Kratka povest vremena* objašnjava svu složenost problematike povezane sa vremenom i iznosi zanimljivu pretpostavku:

> „da je takozvano imaginarno vreme, zapravo, stvarno vreme, dok je ono što nazivamo stvarno vreme samo proizvod naše uobrazilje. U stvarnom vremenu Vaseljena ima početak i kraj u singularnostima koje obrazuju granicu prostorvremena i u kojima prestaju da važe zakoni nauke. Ali u imaginarnom vremenu nema ni singularnosti ni granice. Prema tome, ono što nazivamo imaginarnim vremenom zapravo je temeljnije, dok je ono što nazivamo stvarnim vremenom samo zamisao koju koristimo kao pomoćno sredstvo da bismo opisali šta mislimo kako izgleda Vaseljena" (Hoking 2002: 172–173).

Govoreći o takozvanoj streli vremena, Hoking nam objašnjava da se imaginarno vreme ne razlikuje od pravaca u prostoru, odnosno da „ako neko može da ide napred u imaginarnom vremenu, trebalo bi da bude kadar da se okrene i vrati natrag. Ovo znači da ne bi bilo neke bitnije razlike između smera 'napred' i smera 'nazad' u imaginarnom vremenu. ... Zakoni prirode ne prave razliku između prošlosti i budućnosti" (Hoking 2002: 175–176). Kao što vidimo, savremena fizika, verovatno pod uticajem teorije relativiteta i kvantne mehanike, u pogledu na vreme dopušta prisustvo izvesne doze mistike, relativizma i transcendencije – baš kao i utopija koja, kao što smo videli, u sebi obuhvata sve aspekte vremena i sve smerove kretanja.

Utopija, naravno, ne mora nužno biti samo mesto, lokalitet – utopija može biti i dobro stanje svesti, duha (*eupsychia*). U tom slučaju, u topografskom smislu, pitanje mesta se i ne postavlja, ali pitanje vremena u kome se to stanje realizuje ostaje i dalje aktuelno. Čini se sasvim razumljivim da je od pitanja gde (s mogućim odgovorima: ovde/tamo/nigde/

negde) mnogo značajnije pitanje – kada, koje nas upućuje na temporalne specifičnosti utopije. Naime, bez obzira na to da li je utopijska zajednica smeštena u prošlost, sadašnjost, ili budućnost, ona, gramatičkim rečnikom rečeno, uvek pripada potencijalu. Ona je, kako bi to Hans Fajhinger nazvao, „kao da" (*Als Ob*), odnosno rečnikom Ernsta Bloha, utopija je „metodološki organon novog", a njen pokretač je princip nade jer su i utopija i nada uvek okrenute ka budućnosti, uvek otvorene. S tim u vezi, postavlja se i pitanje odnosa utopije i istorije, kao jednog oblika manifestacije vremena u ljudskoj percepciji.

Izučavajući istoriju utopijske geografije, uočavamo postepeno nastajanje i jednog neobičnog fenomena – svojevrsne alternativne istorije. Istorija utopije tako izrasta u paralelnu istoriju zvaničnog i opšteprihvaćenog sleda događaja. Ona nam govori o onome što se moglo dogoditi u nekoj neodređenoj prošlosti ili što bismo mogli doživeti u bliskoj ili dalekoj, još nedosanjanoj, budućnosti. Utopija na taj način postaje jedno večito, svevremeno i neuništivo možda. Stoga je ona uvek aktuelna i nikada ne može biti u potpunosti anahrona. Zapravo, utopija opstaje upravo zahvaljujući tome što zahvata dve vremenske ravni istovremeno – i kada već uveliko pripada prošlosti ona i dalje generiše neiscrpni futuristički potencijal i u svakom narednom trenutku može biti ostvarena. Ipak, vremenska ravan s kojom utopija stupa u najproblematičniji odnos jeste sadašnjost. Čak i kada je reč o pokušaju da se u stvarnosti osnuje utopijska zajednica, i pored proklamovanih savršenih rešenja, početno, realno stanje koje postoji u sadašnjosti gotovo uvek je daleko od idealnog. Potpuno ostvarenje sna neizostavno se i neprestano pomera u neku neodređenu budućnost, kada će utopija biti u potpunosti ostvarena. Ono utopijsko ovde i sada samo je otklon od realnosti i najava onoga što će doći. Ostvarena utopija – čini se da je takav koncept paradoksalan sam po sebi.

Istorija i utopija, zapravo, međusobno su suprotstavljene i isključive, one žele da potru jedna drugu – istorija čini utopiju nemogućom, a utopija teži ukidanju istorije. Ta se borba odvija vekovima, a do najžešćeg sudara utopije i istorije uvek dolazi u sadašnjosti, ma kada to bilo. Ulazak u utopiju

podrazumeva isključivanje iz sadašnjih tokova istorije, suprotstavljanje istorijskom carstvu nužnosti, čemu se istorija snažno i nezadrživo opire. Otud možda i proističe neizostavna degeneracija, a potom i potpuno rastakanje i propast plemenitih teorijskih utopijskih načela.

3.

Ostaje nam sada da se pozabavimo problemom vremena u sámoj utopiji. U pozadini svake utopije, pa i one najateističkije, lako se mogu uočiti tragovi i uticaji religioznih ideja o raju na zemlji, zasnovanom na večnom blaženstvu njegovih žitelja. Kao i rajski vrt, ili ma koji drugi religijski ili mitski koncept o blaženom podneblju, utopija je izolovana i dostupna samo izabranima; njeni žitelji su srećni i bezbrižni, a evolucije nema, jer je stadijum savršenstva već postignut. Dakle, utopija se ne samo spolja već i iznutra opire zakonitostima vremena. Dakako, istorija gotovo svake utopijske zajednice može se podeliti na predutopijski i utopijski period. Zanimljivo je da se ideja postutopijskog vremena implicitno negira jer je ona u suprotnosti s utopijskom eshatologijom – čitava naša istorija samo je uvertira za konačno ostvarenje utopije, za ostvarenje hilijastičkog sna, za dolazak večnog Novog Jerusalima. U tom smislu, ostvarenje utopije podrazumeva kraj istorije, pa samim tim i koncepta vremena kakav poznajemo, a kraj istorije – ulazak u večnost, u vreme bez vremena. Ipak, u odnosu na tradicionalni korpus utopija, počevši od Morove, preko Bejkonove, Kampaneline, pa do Morisove, u novijoj utopijskoj književnosti desila se značajna promena. Naime, sa pojavom utopijskih dela koja možemo nazvati kritičkim utopijama, utopija više nije svedena na preporučeni petrifikovani nacrt za ostvarenje savršenog društva već je pre prikazana kao potreba za stalnim kretanjem napred, za usavršavanjem kao beskonačnim procesom. Kritička utopija ne polemiše samo sa konkretnim društveno-političkim trenutkom želeći da ga dekonstruiše (Fortunati) već i sa samom utopijskom baštinom i utopijskim perfekcionizmom. Jednostavno rečeno, kritička utopija ekvivalent je onome što se u društveno-političkoj sferi naziva perma-

nentnom revolucijom. Ova vrsta promene, do koje je došlo u utopijskoj književnosti sedamdesetih godina dvadesetog veka, najuočljivija je u delima književnice Ursule Le Gvin:

> „Revolucija je naša obaveza: naša nada u evoluciju. Revolucija je u duhu jedinke ili je nema uopšte. Ona je sveobuhvatna ili nije ništa. Ako se doživljava kao nešto što ima svoj kraj, ona nikada neće zaista otpočeti" (Le Guin 1999: 296).

Ovaj odlomak iz romana *Čovek praznih šaka* (1974) rečito odslikava promenu u percepciji utopije. Anarhistička utopijska zajednica Anares iz ovog dela, sa svim svojim nedostacima i nesavršenstvima, udaljena je i doslovno i figurativno nekoliko svetlosnih godina od Morove ili Kampaneline utopije. Uz to, ovaj roman zanimljiv je i zbog svoje nelinearne naracije i tretmana protoka vremena, kao i vremena uopšte. Prostorna udaljenost između različitih naseljenih svetova Ekumene je toliko ogromna da to podrazumeva i vremensku barijeru – dugo putovanje informacija onemogućava međusobnu komunikaciju, odnosno razumevanje. Ansibl, izum fizičara Ševeka, ukazuje upravo na značaj komunikacije zarad ostvarenja utopije jer bez međusobnog pravovremenog kontakta i razumevanja vaseljena će uvek biti izložena opasnosti da sklizne u distopiju. Neobična struktura vremena, a i samog romana, sugerisana je i tvrdnjom da je pravo putovanje – povratak.[11] I zaista, usled veštog strukturiranja redosleda poglavlja stiče se utisak da je protagonista Ševek istovremeno prisutan u dve stvarnosti – i onda kada je na distopijskom Urasu, on je na Anaresu, i obrnuto; i onda kada putuje na Uras on se, zapravo, vraća kući na Anares. Time se, zapravo, negira koncept linearnog protoka vremena: prošlost, sadašnjost, pa i budućnost, kao manifestacije vremena, bivaju transponovane u neko svevreme koje kao da je izdeljeno na paralelene svetove u kojima se može obitavati istovremeno. Ovakva teza vraća nas danas gotovo zaboravljenom delu Herberta Džordža Velsa *Ljudi poput bogova* (1923), u kome glavni junak sasvim slučajno dospeva u Utopiju smeštenu u paralelni svet. Više od sedamdeset godina od pojave *Ljudi*

[11] Ova ideja Le Gvinove sadržana je i u naslovu njenog romana *Stalno se vraćajući kući* (1985).

poput bogova, fizičar Džulijan Barbor objavio je svoju studiju *Kraj vremena* (1999), u kojoj zastupa ideju da vreme kao takvo ne postoji. Iako ova tvrdnja u svetu fizike nije nikakva novina, zanimljiv je koncept koji Barbor koristi da bi objasnio svoju ideju. Po njemu, naime, vreme ne postoji *per se*, kao ni linearni protok vremena od prošlosti preko sadašnjosti ka budućnosti, već:

> „svaka moguća konfiguracija svemira, prošla, sadašnja i buduća, postoji zasebno i večno. Mi ne živimo u jednom svemiru koji prolazi kroz vreme. Umesto toga, mi – ili mnoštvo neznatno različitih verzija nas samih – istovremeno nastanjujemo mnoštvo statičnih, večnih prizora koji obuhvataju sve što postoji u svemiru u datom trenutku. Barbor svaku od tih mogućih zamrznutih konfiguracija naziva 'Sada'. Svako Sada je potpun, samodovoljan, bezvremen, nepromenljiv svemir. (...) Pošto je reč *svemir* izgleda i suviše mala da bi obuhvatila sva ta moguća Sada, Barbor je smislio novi naziv: Platonija. Ovaj naziv odaje počast drevnom grčkom filozofu koji je smatrao da je stvarnost sačinjena od večnih i nepromenljivih formi, iako nam se čini da je fizički svet koji percipiramo preko naših čula u stalnom kretanju" (Folger 2000).

Mada Barbor, da bi objasnio nepostojanje vremena i, s druge strane, postojanje tih večnih Sada, koristi metaforu fotografskih snimaka ili filmskih kadrova koji postoje nezavisno jedni od drugih, jasno je da on, zapravo, zastupa ne tako novu ideju o paralelnim svetovima, na kakvu nailazimo i kod Velsa.[12] Kako to sâm Barbor objašnjava:

> „Mi se ne krećemo kroz vreme. Umesto toga, svaki novi trenutak jedan je potpuno različit svemir. U svim tim svemirima nikada se ništa ne kreće niti stari jer ni u jednom od njih vreme ne postoji. Jedan svemir može da sadrži vas kao bebu koja zuri u majčino lice. U tom svemiru nikada nećete odmaći od tog jednog, nepromenljivog prizora. Ipak, u nekom drugom svemiru bićete večno na korak do smrti. Svi ti svemiri, i beskrajno mnogo više njih, postoje trajno, jedan kraj drugog, u kosmosu nezamislive veličine i raznovrsnosti" (Folger 2000).

U tom smislu, ne samo da je moguće onda da Ševek Le Gvinove bude istovremeno i u utopiji i u distopiji, i da Vel-

[12] Pre Barbora, ovim problemom bavili su se i fizičari Hju Everet i B. DeWit.

sov Barnstejpl i doslovno kroči u paralelni svet Utopije, već i da u Kjubrikovom i Klarkovom filmu *Odiseja u svemiru* Dejvid Bauman, pošto prođe kroz zvezdanu kapiju vremena, vidi različite verzije sebe u starosti, da bi se, naposletku pred nama stvorila slika džinovskog fetusa koji lebdi u svemiru. Najradikalniji vid teze o mogućnosti postojanja više paralelnih i međusobno isključivih stvarnosti nalazimo u naučnofantastičnom romanu *Ubik* (1969) Filipa K. Dika. Dakako, ideja o paralelnim svetovima nije nova. Tako gledano, i razni mitski i religijski koncepti poput raja i pakla podrazumevaju postojanje paralelnih stvarnosti u odnosu na našu svakodnevicu. Istovremeno, čitava ova priča o vremenu i utopiji, paralelnim svetovima, raju i paklu, i Barborovoj Platoniji vraća nas, zapravo, na same početke zapadne filozofije – na učenja Parmenida i Zenona, ali i Platona. Činjenica da je Barbor okvir za svoj model simultanog postojanja mnoštva isečaka Sada bez ikakvog protoka vremena i inherentnih promena nazvao Platonijom, imajući, dakako, na umu Platonovu teoriju o večnom i nepromenljivom svetu ideja, sugeriše povratak moderne fizike na svoje daleke korene u antičkoj Grčkoj. Platon je, ujedno, i autor jedne od najranijih pisanih utopija – *Države*. Ako, dakle, uporedimo teorijski model savremenih fizičara poput Barbora, kao i ogroman korpus utopijskih dela, doći ćemo nezaobilazno do paradoksalnog zaključka, na čijem su tragu i Vels i Ursula Le Gvin, da utopija može da postoji samo ako – ili upravo zato što – vreme onakvo kakvo poznajemo i zamišljamo – ne postoji. Ako bi vreme postojalo, onda bi utopija – kao ideja i kao književni žanr o boljem, savršenijem i pravednijem društvu – bila nemoguća. Upravo činjenica da utopija i njena zla posestrima distopija opsedaju ljudski rod od najranijih osvita civilizacije sve do današnjih dana svedoči o iskonskoj potrebi čoveka da prenebregne datosti vremena i prostora i zakorači u bezvremeno carstvo slobode. Ujedno, time što je odbacila teški šinjel racionalističkog dogmatizma koji isključuje i najmanju dozu misterije, svodeći čitav naš kosmos na besprekorno predvidljivi mehanički časovnik, moderna fizika je – načinila pravi kvantni skok.

LITERATURA

Baccolini, Raffaella, Moylan, Tom, eds. (2003). *Dark Horizons*. New York – London: Routledge.

Bekijk de Noorderlicht-aflevering 'Killing Time'. Dokumentarni film dostupan na http://www.youtube.com/watch?v=WKsNraFxPwk

Bellamy, Edward. *Looking Backward From 2000 to 1887*. dostupno na www.gutenberg.org/dirs/etext96/ikbak10.txt

Burgess, Anthony (1978). *A Clockwork Orange*. Harmondsworth: Penguin Books LTD.

Burgess, Antony (1994). *Future Imperfect: The Wanting Seed/1985*. London: Vintage.

Burgess, Anthony (1983). *The End of the World News: An Entertainment.* London: Penguin Books.

Clute, John i Nicholls, Peter, eds. (1995). *The Encyclopedia of Science Fiction.* New York: St. Martin's Griffin.

Eliot, T. S. (1975). „Bernt Norton" (Prvi kvartet). Prev. Svetozar Brkić. *Antologija savremene engleske poezije,* 2. dop. izdanje Prir. Svetozar Brkić i Miodrag Pavlović. Beograd: Nolit.

Folger, Tim (2000). „From Here to Eternity". *Discover.* Intervju s Džulijanom Barborom dostupan na http://discovermagazine.com/2000/dec/cover [20. 11. 2010].

Foucault, Michel. „Des espaces autres (1967), Hétérotopies". Dostupno na http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html [20. 11. 2010]

Haksli, Oldos (1967). *Vrli novi svet.* Prev. Vlada Stojiljković. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.

Hoking, Stiven (2002). *Kratka povest vremena.* Prev. Zoran Živković. Beograd: Alnari.

Huxley, Aldous (1960). *Collected Essays*. London: Chatto and Windus.

Huxley, Aldous (1975). *Island.* London: Chatto and Windus.

James, Edward and Mendlesohn, Farah, eds. (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Cambridge University Press.

Jameson, Fredric (2007). *Archeologies of the Future.* London – New York: Verso.

Klarin, Mirko (1984). *Čekajući velikog brata: Priručnik za 1984.* Beograd: Narodna knjiga.

Le Guin, Ursula (1999). *The Dispossessed.* London: Gollancz.

Mor, Tomas (2002). *Utopija.* Prev. Franjo Barišić. Beograd: Utopija.

Morris, William. *News from Nowhere*. Dostupno na www.mirrorservice.org/sites/ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/3/2/6/3261.txt

Orvel, Džordž. *1984.* Prev. Vlada Stojiljković. BIGZ i *August Cesarec*.
Platon (2005). *Država.* Prev. dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović. Beograd: Dereta.
Stableford, Brian (2006). *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia.* New York – London: Routledge.
Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre.* New Haven and London: Yale University Press.
Vita Fortunati/Iolanda Ramos (2006). „Utopia Re-Interpreted: An interview with Vita Fortunati". *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nr. 2, Summer 2006. 1–14. Dostupno na http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1629.pdf [20. 11. 2010].
Wells, Herbert George. *Men Like Gods.* Dostupno na http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200221.txt

Zorica Đergović Joksimović

UTOPIA IN TIME, TIME IN UTOPIA

Summary

The paper deals with the specific relation between time and utopia, including the interaction of history and utopia, as well as the (non)existence of time within utopia itself. The starting point is the analysis of the basic formal characteristics of utopia as a literary genre (where, when, how). Further, the attention is focused on the significance of utopia's resistance to time laws. Methodologically speaking, Foucault's definition of utopia as a no-place is first taken into account. Finally, the satisfactory solution for the utopia vs. time problem is found in the concept of the contemporary physician Julian Barbour.

Dejan B. OGNJANOVIĆ
Beograd
dogstar666@yahoo.com

POGUBNO DEJSTVO VREMENA U „MASCI CRVENE SMRTI" E. A. POA I U *VIDOVITOSTI* STIVENA KINGA

Apstrakt: Ovaj rad istražuje temu vremena i motiv časovnika u okvirima gotske priče i horor romana. Ukazuje se na srodnost ove teme sa osnovnom tematikom gotskog horora, kroz vezu vreme – prolaznost – smrtnost – smrt, odnosno kroz strah od smrti kao jedan od temeljnih i univerzalnih ljudskih strahova. Rad analizira konotacije koje teme vremena i smrti imaju u svekolikom Poovom delu, sa naglaskom stavljenim na priču „Maska Crvene Smrti" (1842), kao i na simbolizam motiva časovnika u njoj. Zatim se istražuju aluzije na ovu priču i citati iz nje u romanu *Vidovitost* (1977) Stivena Kinga, sa ciljem da se utvrde sličnosti i razlike u tretmanu istovetne tematike u dva međusobno vremenski i stilski udaljena dela, koja uprkos tome pripadaju istom žanru (horor).

Ključne reči: motiv, tema, vreme, smrt, *memento mori*, časovnik, gotski roman, horor, žanr, ikonografija

Ovaj rad bavi se tretmanom motiva vremena u dva dela nastala u različitim epohama koja, ipak, spadaju u isti žanr, odnosno horor. Rad je zasnovan na tezi „da se, ispod svih raznolikih termina, počev od engleskog gotika pa naovamo, krije jedan te isti fenomen književnosti strave, koji, po nama, termin 'horor' na najbolji način pokriva" (Ognjanović 2008: 15). Još preciznije rečeno, rad polazi od sledećih pretpostavki: a) da postoji vrsta proze posvećena izazivanju strave kod čitalaca; b) da dela koja pripadaju ovakvoj prozi sačinjavaju zaseban književni žanr; c) da je takva vrsta proze po prvi put postala zaseban žanr u formi gotskog romana, u Engleskoj, u drugoj polovini 18. veka; d) da postoji jasan i prepoznatljiv formalni i poetički kontinuitet od gotskog

romana do današnjeg horora; e) da se, stoga, gotski roman može posmatrati kao rana faza u nastanku horor žanra, odnosno da pojam horora u sebi podrazumeva i gotski roman kao podskup. Analiza dva međusobno vremenski udaljena dela, jednog u formi priče, a drugog u formi romana, pored ostalog treba da pokaže kontinuitet poetike horor žanra očigledan u delima od E. A. Poa do Stivena Kinga.

Motiv vremena prisutan je u gotskom romanu, i horor žanru poniklom iz njega, od samih početaka. Dva su ključna značenja koja vreme u ovom žanru proprima. Jedno je oličeno u latinskoj maksimi *memento mori* (sećaj se smrti), naročito popularnoj u srednjem veku, ikonografski predstavljenoj kosturom koji u rukama drži peščani časovnik čija zrnca neumitno ističu i tako odbrojavaju približavanje smrti. U suštini, motiv u ovom ključu ima funkciju podsećanja čoveka na njegovu smrtnost, na činjenicu da je njegovo mekano tkivo podložno oštrom i nemilosrdnom zubu vremena, i da je propadanje tela neumitno (sa implicitnom porukom da se, stoga, treba posvetiti spasenju duše). Drugo značenje koje vreme nosi u hororu vezano je za aktivnu ulogu prošlosti u sadašnjosti: uobičajena je formula horora da mrtve stvari nisu zaista mrtve, a isto tako prošle stvari nisu zaista prošle, već da njihovi uticaji vaskrsavaju u sadašnjosti kroz srodne motive, kao što je porodično prokletstvo, ili još eksplicitnije, kroz figuru duha prošlosti koji u sadašnjem vremenu traži ispravljanje stare nepravde kako bi se smirio. U ovom radu istražuju se konotacije koje tema vremena i motiv časovnika poseduju u klasičnoj gotskoj priči Edgara Alana Poa „Maska Crvene Smrti" (Edgar Allan Poe, „The Masque of the Red Death, a Fantasy", 1842) i u savremenom horor romanu Stivena Kinga *Vidovitost* (Stephen King, *The Shining*, 1977).

U „Masci Crvene Smrti" srednjovekovni knez Prospero pokušava da sebe i svoje zvanice skloni od pošasti koja vlada njegovom kneževinom: zatvara se u zamak i prepušta veselju, čekajući da prođe epidemija Crvene Smrti. Međutim, ispostavlja se da od Smrti nema bežanja. Stravu u ovoj priči, pored ostalog, izaziva ograničenost čovekovih moći da se nosi sa silama koje upravljaju njegovom egzistencijom. Ta ograničenost često se ogleda kroz čovekovu smrtnost (ili još

konkretnije: telesnost). Međutim, čak i kada se potenciraju fizičke muke, odnosno bolest (Crvena Smrt), ili Smrt sâma (sa njoj shodnim truljenjem i raspadanjem), gotska ikonografija je upadljivo nabijena metafizičkim značenjem i implikacijama.

U središtu Poove poetike je finalna, neizbežna i neublaživa smrt: ružna, nesentimentalizovana činjenica koju ovaj pisac i pesnik ogoljava u svoj njenoj grozoti. Vrtlog, smrt i raspadanje odnose prevagu nad knezom Prosperom i njegovim nemoćnim pokušajima da se odupre Crvenoj Smrti. Crvena Smrt je varijacija tzv. Crne smrti, odnosno buboničke kuge, koja je u srednjem veku desetkovala Evropu. Razlog što je za pošast u ovoj priči odabrana (fiktivna) Crvena, a ne (stvarna) Crna smrt možda leži u asocijaciji sa krvlju, koja još direktnije podseća na telesnost i smrtnost. Smrt je crvena jer počiva u nama, u našoj krvi, u našem telu, kao usud upisan na organskom nivou, u našem telesnom časovniku čije otkucavanje je istovremeno znak života, i podsećanje na vreme koje nam je, svakim otkucajem, sve kraće.

Zidine Prosperovog zamka, kao i maskenbal i veselje kojima pokušava da odvrati pažnju od misli o smrtonosnoj pošasti koja preuzima vladavinu nad zemljom, samo su metafora o zatvaranju očiju pred neminovnošću. Otud motiv zamka u ovoj Poovoj priči ima drugačiju konotaciju nego u ranijem gotiku. Dok je zamak u delima drugih ranijih autora gotika, kao npr. En Redklif (Ann Radcliffe) obično bio poistovećen sa popriштem pretnje i strave, u ovoj Poovoj priči on simbolizuje azil, sklonište pred naletima kuge koja pustoši sve pred sobom:

> „Bila je to prostrana i velebna građevina, sagrađena prema kneževu mušičavu, ali prefinjenu ukusu. Bila je opasana debelim i visokim zidinama, a vratnice su bile od željeza. Kad su se dvorani uselili, dopremili su peći za taljenje i teške čekiće, pa su zavarili sve zasune. (...) Zahvaljujući takvim mjerama opreza, dvorani su mogli prkositi zarazi. Ostali svijet neka se pobrine sam za sebe! (...) Svega je toga, pa i sigurnosti, bilo unutra. A vani je bila Crvena Smrt" (Poe 1986c: 319–20).[1]

[1] Naveden je odlomak iz hrvatskog prevoda jer se upoređivanjem sa originalnim Poovim tekstom pokazalo da je najčešće preštampavani srpski prevod ove priče, delo Vere Stojić, veoma slab (nalazi se u Poovim *Odabranim delima* iz 1954, u *Najlepšim pričama Edgara Poa* iz 1990. i u *Sabranim pričama i pesmama* iz 2006. godine). Videti u narednim fusnotama argumentaciju ove tvrdnje.

Jasno je uspostavljen sistem suprotstavljenih opozicija: s jedne strane, svi ljudi stoje naspram Crvene Smrti; s druge, dvorani stoje naspram običnog puka, koji nezaštićen umire izvan zidina. Čitava priča bavi se iluzijom nekih ljudi (dvorana, a pre svega kneza Prospera) da mogu umaći usudu smrtnosti koji dele sa celokupnim čovečanstvom, i zakloniti se od Smrti. Čvrste i visoke zidine služe fizičkom izdvajanju, a maskenbal i veselje služe mentalnom, duševnom izdvajanju od opšteg usuda, kroz užitak i zaborav. Ali zaborav nije sasvim moguć, kao ni bekstvo od Smrti. Poenta koju ova priča nagoveštava jeste da je svaki pokušaj bežanja i skrivanja pred primarnim silama unapred osuđen na propast – ne postoje zidine iza kojih se smrtni stvor može sakriti, a upečatljivi podsetnik na tu činjenicu jeste veliki sat od ebanovine koji krasi Prosperovu palatu:

> „U toj je odaji stajala, uza zapadni zid, i golema ura od ebanovine. Njeno se klatno njihalo amo-tamo proizvodeći potmulu, tešku, jednoličnu zveku; a kad bi velika kazaljka obišla cijeli brojčanik pa bi došlo vrijeme da izbije sat, iz mjedene utrobe razlegao bi se zvuk koji je bio jasan, i zvonak, i dubok, i neobično muzikalan, ali tako posebna tona i izraza da su svirači u orkestru morali svaki sat namah prekinuti svirku da bi oslušnuli taj zvuk; a plesači su bili primorani da se prestanu vrtjeti; i cijela bi se vesela družina zakratko uznemirila; i dok je ura otkucavala, moglo se zapaziti kako i oni najobjesniji blijede, a postariji i staloženiji ljudi prelaze rukom preko čela, kao da su utonuli u zbrkano sanjarenje ili razmišljanje. Ali, čim bi odjeci potpuno utihnuli, cijeli bi skup prasnuo u veseo smijeh, svirači bi se zgledali i nasmiješili, kao da im je smiješna bila vlastita uznemirenost i ludost, pa su se šapatom zaricali jedan drugome da iduće otkucavanje sata neće u njima izazvati slično uzbuđenje; a onda, nakon isteka šezdeset minuta (koje sadrže tri tisuće i šest stotina sekunda vremena što leti), ura bi ponovo počela otkucavati te bi zavladala ista onakva uznemirenost i strepnja i zamišljenost kao i prije" (Poe 1986c: 321).[2]

Motiv časovnika u kontekstu ovog konkretnog zapleta ima ustaljeno značenje: to je ogoljeni *memento mori,* podset-

[2] U prevodu Vere Stojić, engl. reč „meditation" prevedena je kao „sanjarenje". Ne samo što je taj prevod netačan po sebi, nego je u datom kontekstu krajnje neprikladan, budući da odzvanjanje časovnika dvorane ne baca u „sanjarenje" (reč sa pozitivnim, prijatnim konotacijama lagodnosti i bezbrižnosti), već u tmurnu zamišljenost i brigu, jer ih podseća na sopstvenu smrtnost.

nik na smrt. On podseća na jednačine: vreme = prolaznost; prolaznost = smrt. Usred pijanke, usred banketa, usred maskenbala kao ceremonije menjanja identiteta i svojevrsnog bežanja od sebe, odjek zvonkog i dubokog odzvanjanja časova sa zlokobnog crnog časovnika od ebanovine razbija privremeni zaborav, i načas podseća junake na to ko su i šta su. Otud uznemirenje i zamišljenost maskiranih veseljaka, otud privremena ukočenost, zanemelost.

Maskenbal koji dvorani organizuju i veselje kojem se odaju nisu mnogo različiti od mesmeričkog sna g. Valdemara iz kasnije priče „Činjenice o slučaju g. Valdemara" („The Facts in the Case of M. Valdemar", 1845): on je tek veštački, i u krajnjoj liniji beznadežan, pokušaj da se zamrzne vreme i umakne od njegovog pogubnog uticaja, odnosno Smrti. Sa istom neumitnošću s kojom nastupa mesmeričkim transom privremeno odloženo raspadanje g. Valdemara, Crvena Smrt takođe nalazi put kroz zidove zamka, i bez razlike kosi dvorane u kulminaciji koja po svom opsegu ima apokaliptičke razmere:

> „I tada svi spoznaše da je Crvena Smrt među njima. Uvukla se bila noću kao lopov. I jedan za drugim padahu gosti po krvlju poprskanim dvoranama u kojima su se veselili, i svatko je umirao u onom očajničkom položaju u kojem se zatekao. A kad i posljednji član vesele družine izdahne, stade i ura od ebanovine. I ugasiše se plamenovi na tronošcima. I tmina i raspadanje i Crvena Smrt zadobiše nad svime neograničenu vlast" (Poe 1986c, 325).[3]

Apokaliptički završetak priče potvrđuje tezu o kosmičkim aspektima strave izazvane ovom pričom, o čemu govori i Džozef Patrik Ropolo (Joseph Patrick Roppolo) u svom tumačenju ove priče:

> „'Maska crvene smrti' se ipak može čitati kao parabola o neizbežnosti i univerzalnosti smrti; ali ona se takođe bavi podvizima junaka ili poluboga – Prospera – i Poovim konceptima univerzalnih principa, i poseduje tajanstvo i udaljenost jednog

[3] Hrvatski prevod uspešnije prenosi biblijsku, apokaliptičnu intonaciju originalnog teksta. U prevodu Vere Stojić takve intonacije nema, a poslednja njegova rečenica ne uspeva da proizvede potrebni utisak finalnosti i fatalnosti. U tom prevodu, ona glasi: „A Tama i Raspadanje i Crvena Smrt utvrdiše svoju vlast nad svim i svačim." Ovo „sve i svašta" na kraju uništava efekat zlokobnosti i usuda koji je Po tako pažljivo gradio kroz celu priču.

mita. Ono što je Po ovde stvorio predstavlja jednu vrstu mitske parabole, kratke i poetične, o ljudskom stanju, o čovekovoj sudbini i o sudbini univerzuma" (Roppolo 1967: 144).

Čovek se u toj priči suočava sa krajnjim pitanjima: Vreme (simbolizovano časovnikom) i Smrtnost (simbolizovana epidemijom bolesti) dovedeni su u direktnu vezu tako da na kraju tmina i raspadanje imaju potpunu vlast nad svime.

Motiv časovnika kod Poa često ima funkciju *podsetnika*: on podseća na ono što se ne sme zaboraviti, i što je uvek tu, ma koliko se junaci trudili da ga potisnu i zaborave. U priči „Izdajničko srce" („The Tell-Tale Heart", 1843) taj motiv je prisutan samo indirektno, kroz poređenje: „Ipak se zvuk pojačavao – i šta sam mogao? Bio je to *tih, potmuo, hitar zvuk – nalik onom koji proizvodi sat umotan u pamuk* (kurziv pisca)" (Poe 1986b: 525). Ipak, funkcija tog otkucavanja je ista kao u „Masci Crvene Smrti": da prekine lažnu opuštenost i bezbrižnost i podseti junake da nisu niti mogu biti izuzeti od dejstva univerzalnih zakona, odnosno da je pobeći od Vremena i Smrti jednako nemoguće kao i pobeći od samoga sebe.

Motiv časovnika je na originalniji način, ali sa sličnim značenjem, upotrebljen u priči „Bunar i klatno" („The Pit and the Pendulum", 1843). Teško je naći prikladniji simbolički prikaz smrtnosti čoveka i neumitnosti njegovog propadanja i smrti od prizora čoveka vezanog i bespomoćnog, u tamnici i mrklom mraku, ispod džinovskog oštrog klatna koje mu se polagano približava sve dok ga na kraju ne preseče. Opis tog klatna direktno je povezan sa Vremenom tako da o njegovom simbolizmu nema dileme; podigavši pogled, zavezani zarobljenik na tavanici iznad sebe vidi sledeći prizor:

> „To beše slika Vremena, onako kako se obično prikazuje, samo što je umesto kose držalo u ruci nešto što mi se na prvi slučajni pogled učinilo kao naslikano ogromno klatno kakvo viđamo kod starinskih časovnika. Bilo je, međutim, nečeg u izgledu te sprave što me natera da je pažljivije pogledam. Dok sam upirao oči uvis, pravo u nju (jer je bila tačno nada mnom), učinilo mi se da vidim kako se kreće. Trenutak docnije taj moj utisak bio je potvrđen" (Poe 1986a: 513–14).

Slika Vremena ovde je izjednačena sa slikom Sumornog Kosača (engl. *The Grim Reaper*), oličenja Smrti sâme, dok

je klatno časovnika pretvoreno, doslovce, u instrument smrti. Još eksplicitniji prikaz Vremena/Časovnika kao ubice može se naći u Poovoj crnohumornoj priči „Nevolja" („A Predicament", 1838), čiji je prvobitni naslov, vrlo rečito, glasio „The Scythe of Time" („Kosa Vremena"). U toj priči junakinja proviri kroz otvor na časovniku zvonika, gde joj glava ostane zaglavljena i zarobljena, a potom i odrubljena kretanjem velike kazaljke, odnosno njenim poklapanjem sa malom kazaljkom, tačno u pet i dvadeset pet. I tu je Vreme prikazano kao ubica, donosilac smrti, iako je intonacija priče izrazito humoristička i groteskna, šala je na račun čoveka, a smeh je gorak.

Čovek je, u vizuri predočenoj ovim Poovim pričama, raspet u Prostoru i Vremenu: „Vreme je klatno, Damoklov mač koji visi iznad svakog čoveka, dok je prostor predstavljen bunarom na koji tinjajuća i stalno-skupljajuća egzistencija osuđuje čoveka" (Levin 1958: 153). Sâm kosmos prikazan je kao tamnica, jama, a smrtni čovek kao zatočenik u njemu.

Baveći se ovom vrstom strave i ovom vrstom iskustva Po je načinio još jedan pomak u odnosu na dotadašnji gotik: koristeći ustaljene motive tog žanra on se dotiče jedne nove, ranim gotikom jedva dotaknute strave. U svetu iz koga su razum i nauka prognali sujeverje, ali zajedno sa njim i Boga kao garanta transcendencije i onostranog života, stravu više ne izazivaju Đavo ili fantastična stvorenja iz prethrišćanskog folklora. Koren strave je u čovekovoj izolovanosti od drugog čoveka, u podeljenosti bića na razum, osećanja i moral, u nemoći razuma da pojmi stvarnost, u nemogućnosti sjedinjenja sa voljenom (sopstvenom dušom), u nemogućnosti dosezanja pra-principa sem, možda, kroz samouništenje, i svakako, u nemogućnosti (?) transcendiranja smrti.

Ukleti hotel *Vidikovac* iz romana *Vidovitost* Stivena Kinga predstavlja primer modernizovanog ukletog gotskog zamka: lavirintski hodnici zamka postali su nepregledni hodnici i spratovi hotela *Vidikovac*; mračne podzemne tamnice u *Vidikovcu* ogledaju se u podrumu sa kotlom peći za grejanje; animirani portreti i predmeti ovde imaju odraz u oživelim životinjama od živice; zveket lanaca koji prati gotske duhove u ovom romanu ima paralelu u zveketu i škripi starog lifta (sa sklonošću da se pokreće sam od sebe), a umesto duhova aristokratskih predaka zgradu opsedaju duše tragično stradalih

gostiju tokom burne prošlosti hotela. Prisutna je čak i intertekstualna referencijalnost i svest o žanrovskom kontinuitetu sa klasičnim gotikom, kroz moto romana (citat iz Poove priče „Maska Crvene Smrti") i kroz kasnije korišćenje motiva sata od ebanovine iz te iste priče. Stoga se može reći da ovaj roman predstavlja samosvesnu i dirketnu modernizaciju koncepata iz klasičnog gotika, uključujući tu i reference na Poovu priču.

Horor priča kakvu je uobličio i ustoličio Po ostala je paradigma efikasnog proizvođenja strave, očigledna i u Kingovim pričama, sa naročitim naglaskom na njenoj psihološkoj utemeljenosti, i to ne samo u smislu direktne (realističke) veze zapleta sa psihološkim stanjem junaka, nego i u smislu njegove simbolične (fantastične) objektivizacije:

> „Ali možda najznačajnije poređenje koje se mora načiniti između Poa i Kinga jeste da obojica koriste priču strave kao način isticanja ljudskih slabosti, nezdravih psiholoških stanja, i potencijalno samouništiteljske situacije koje su posledice loših izbora i surovosti sudbine. King sa Poom deli sposobnost da postigne više od šokiranja ili uzbuđenja čitalaca; njihova umetnost uzbuđuje tako sveobuhvatno zato što u njihovim pojedinačnim protagonistima prepoznajemo naše sopstvene mračne sklonosti i najgore težnje. Kingova ogromna popularnost, poput Poove, potiče u velikoj meri od njegovog umeća da piše o likovima sa kojima se većina može poistovetiti" (Magistrale 1999: 95).

Tema grehova prošlosti, ličnih i kolektivnih, koji se vraćaju u sadašnjost, izrazito je učestala ne samo u Kingovom opusu nego i u čitavom horor žanru. Neki od direktnijih primera ove teme kod Kinga nalaze se u romanima *Christine* (1983) i *Bag of Bones* (1998), u noveli „Apt Pupil" (zbirka *Different Seasons*, 1982), i u originalnim scenarijima *Rose Red* (2001) i *Storm of the Century* (1999). Ipak, ova tema svoju najdirektniju obradu dobija upravo u *Vidovitosti*, romanu koji govori o Džeku Torensu, bivšem alkoholičaru, koji prihvata da zajedno sa suprugom i malim sinom prove de čitavu zimu kao nastojnik, izolovan u hotelu čija mračna prošlost vremenom ovladava njime.

Grehovi otaca u *Vidovitosti* ispoljavaju se dvojako: u opštem, kolektivnom smislu, oni su oličeni u kriminalnim i zločinačkim radnjama počinjenim od strane vlasnika hotela i njihovih gostiju; u individualnom smislu, oni se ogledaju kroz

„duh" Džekovog nasilničkog oca, i kroz realnu pretnju da će se prošlost ponoviti, odnosno da će i on postati poput svog oca, i nauditi ženi i detetu, što se do kraja i dešava. Motivi prinudnog braka, silovanja i incesta iz gotika preobraženi su, u savremenom horor romanu, u motive razvoda (ostvarenog ili predstojećeg), preljube (stvarne ili umišljene) i fizičkog nasilja prema ženi i detetu. Duhovi su, pritom, tek metafore za teret kriminalne prošlosti s kojom se nije raskrstilo, i koja ostaje kao preteći potencijal u vidu aure „zla", odnosno konglomeratskog entiteta koji nadilazi bilo kog pojedinačnog duha.

Te sablasti oličavaju prošlost sa kojom se nije raskrstilo, koja je samo, proverbijalno, pometena pod tepih, isto kao što i Džekova prošlost nije egzorcirana, već njene „aveti" pronalaze tačku kontakta sa onima u hotelu, što počinje da ga nagriza i navodi na mračni put. Tako podeljen između svetla (porodica, stvaranje) i tame (alkohol, nasilje), Džek Torens je moderni ekvivalent gotskog protagoniste koji u sebi oličava i junaka i zlikovca, dobronamernog ali slabog i grešnog potomka doktora Frankenštajna kome nedostaje dovoljno psihičke i moralne snage da se suoči sa posledicama svojih činova. Umesto toga, on tone sve dublje i na kraju propada zbog nesposobnosti da odoli sirenskom zovu „demonskog".[4]

Najdirektnija žanrovska aluzija u romanu vezana je za niz citata i referenci na Poovu priču „Maska Crvene Smrti". Najduži od tri citata koji služe kao moto romana predstavlja već navedeni opis sata od ebanovine koji odbrojava preostalo vreme gostima na maskenbal-zabavi kneza Prospera. Ovaj predmet ima svoju paralelu u časovniku sa klatnom u plesnoj dvorani hotela. Posmatrajući ga, Džekov sin Deni ima viziju poslednjih reči priče koju sigurno nije mogao pročitati: „*A Crvena Smrt vladala je svima*" (King 1981: 337). Smisao ove aluzije ogleda se u paraleli između raskalašne zabave srednjovekovnog kneza sa istim takvim zabavama u *Vidikovcu*, izolovanom mestu koje okuplja društveni „krem" ispod čijih maski se kriju kontroverzni biznismeni, njihovi kriminalni saradnici i konkurenti, i njihove ljubavnice. I baš kao

[4] Motiv alkohola, i njegove konotacije, mogu se direktno povezati sa Poovom pričom „Crna mačka" („The Black Cat", 1843). Međutim, on ima i autobiografske dimenzije, jer King je kasnije priznao da je u vreme pisanja *Vidovitosti* imao ozbiljne porodične probleme zbog svog alkoholizma.

što Crvena Smrt pronalazi put unutar Prosperovog zamka, tako smrt osvaja i *Vidikovac* i doslovno raskrinkava (skida maske) sa lica njegovih gostiju. Pritom, časovnik označava pritisak proteklog vremena (teret prošlosti) i podseća na prolaznost (smrt), ali njegovo otkucavanje ima u romanu i druge funkcije.

Brojčanik sata ima svoju paralelu u brojčaniku merila pritiska u kotlarnici hotela; konstantnim podsećanjem na nužnost proveravanja tog brojčanika, i spuštanja pritiska, stvara se osećaj napetosti pretvaranjem celog hotela u jednu vrstu metaforičke bombe sa satnim mehanizmom. Njegovo otkucavanje stvara sve veću tenziju koja na kraju doslovno eksplodira, zajedno sa satom, kotlom i čitavim hotelom. Na taj način King vešto koristi jedan od oprobanih mehanizama trilera, koji je definisao Alfred Hičkok, a koji se sastoji u tome da se doslovna ili metaforička „bomba" postavi na početku dela, tako da je publika vidi, ali ne i junaci. Svest o njenom otkucavanju čini napetim i neizvesnim čak i najprozaičnija dešavanja, jer pitanje je trenutka kada će se desiti eksplozija, a iščekivanje tog trenutka proizvodi napetost kod gledaoca, odnosno čitaoca. Ovo je jedan od rečitih dokaza Kingove uspele primene mehanizama filmske naracije u svojoj prozi.

U vizuri Kingovog romana, zlokobni hotel egzistira izvan onog vremena koje se može predstaviti ljudskim časovnicima; prošlost u njemu ne samo što nije mrtva, nego je aktivno prisutna; prošli trenuci preklapaju se sa sadašnjošću i truju je svojim uticajima:

> „Cijela prostorija bijaše prazna.
>
> No, zapravo nije bila prazna. Zato jer su ovdje u *Vidikovcu* stvari trajale i trajale. Ovdje u *Vidikovcu* sva su se vremena stopila u jedno. Bješe jedna beskonačna noć u kolovozu 1945. puna smijeha i pića, a izabrana nekolicina dizala se i spuštala liftom, pila šampanjac i jedni drugima u lice dobacivali krabuljne konfete. Bijaše to zora u mjesecu lipnju dvadesetak godina kasnije, a ubojice iz podzemlja beskonačno su upucavali metke u razderana i okrvavljena tijela trojice muškaraca koji su beskonačno proživljavali agoniju. U sobi na drugom katu žena je plutala u kadi i čekala posjetioce.
>
> U *Vidikovcu* su sve stvari imale nekakav poseban život. Kao da je cijela zgrada bila navinuta srebrnim ključem. Sat je kucao. Sat je kucao" (King 1981: 338–39).

Pritom, opisi raskalašnih zabava i njihovih neretko tragičnih posledica predstavljaju modernizaciju Prosperovog bala pod maskama, sa njegovim konotacijama usiljenog veselja i uzaludnog zaborava koji, ipak, tačno u ponoć biva raspršen skidanjem svih maski – a iza maske od mesa krije se, neumitno, lobanja.

> „Uz uzdrhtao uzdah pogleda na sat. Zupčanici su se okretali i ulazili u druge zupce. Klatno se hipnotično njihalo naprijed-nazad. A ako bi mu glava bila posve mirna, vidio bi kako minutna kazaljka neumoljivo klizi od XII do V. Ako bi mu glava bila posve mirna, vidio bi da...
>
> Nestade brojčanik. Umjesto njega pojavi se okrugla crna rupa. Vodila je dolje, u vječnost. Počela se nadimati. Nestade sata. I sobe iza sata. Danny zatetura i padne u tminu koja se cijelo vrijeme skrivala iza brojčanika" (King 1981: 339).

U ovom prizoru časovnik se doslovno rastače: hipnotičko kretanje klatna izaziva vrtoglavicu pred ponorom tmine koji se skriva iza brojčanika. To crnilo koje se sve vreme krilo iza brojčanika istovetno je lobanji koja se skriva iza maske – a kada maske padnu, ostaje ambis u koji ponire čovekova smrtnost.

Uz sve značajne razlike u poetikama dvojice pisaca koje deli više od jednog veka, u navedenim primerima je očigledno da je žanrovski kontinuitet održan upravo kroz trajnost žanrovskih motiva i tema, koji vremenom dobijaju određene modifikacije i reinterpretacije, ali ne menjaju suštinski svoj oblik ili značenje. Nekadašnje kneževe zamenili su savremeni bogataši, umesto gotskih zamkova tu su velelepni, lavirintski hoteli, ali tema vremena (sa svojim pripadajućim konotacijama mračne prošlosti/grehova otaca, odnosno smrtnosti) univerzalna je i sa horor žanrom prirodno srođena, budući da je strah od smrti jedan od temeljnih strahova, ako ne i glavni, iz koga svi ostali proističu. Bilo da ta tema dobija tretman u formi kratke priče, visoko stilizovane i poetizovane, kao kod Poa, ili je oličena kroz nešto savremeniji koncept dinamičnog, realističko-fantastičnog romana zasnovanog na zapletu i akciji, kao kod Stivena Kinga, njeno univerzalno, ljudsko značenje nije značajnije izmenjeno. Nije potrebna vidovitost da bi bilo jasno kako će i u budućnosti bunar i klatno ostati aktuelni ikonografski simboli onoga što se krije iza maske Crvene Smrti, koja svoju vlast ima nad svim.

LITERATURA

King, Stephen (1981. *Vidovitost*. Zagreb: Mladost.
Levin, Harry (1958). *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Vintage Books.
Magistrale, Tony and Sidney Poger (1999). *Poe's Children: Connections between Tales of Terror and Detection*. New York: Peter Lang.
Ognjanović, Dejan (2008). „Horor kao žanr, i njegova estetička namera". U: Ognjanović, Dejan. *Studija strave*. Pančevo: Mali Nemo.
Poe, E. A. (1986a). „Bunar i klatno". U: E. A. Poe. *Krabulja crvene smrti*. Zagreb: NZMH.
Poe, E. A. (1986b). „Izdajničko srce". U: E. A. Poe. *Krabulja crvene smrti*. Zagreb: NZMH.
Poe, E. A. (1986c). „Krabulja crvene smrti". U: E. A. Poe. *Krabulja crvene smrti*. Zagreb: NZMH.
Roppolo, Joseph Patrick (1967). „Meaning and 'The Masque of the Red Death'". In: Robert Regan (ed). *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall.

Dejan Ognjanović

THE LETHAL EFFECT OF TIME IN „THE MASQUE OF THE RED DEATH" BY E. A. POE AND *THE SHINING* BY STEPHEN KING

Summary

This paper explores the theme of time and the motif of a clock as they are used in the gothic story and horror novel. This theme is seen as central to the basic concerns of this genre, especially through the connection between time – transience – mortality – death, related to the fear of death as one of the basic and universal human fears. The paper analyzes the connotations that themes of time and death possess in Poe's entire oeuvre, stressing the tale „The Masque of the Red Death, a Fantasy" (1842), and the symbolism of the motif of a clock in it. Afterwards, the allusions to this story and quotations from it are investigated based on examples from the novel *The Shining* (1977) by Stephen King. The central aim is to define the similarities and differences in the treatment of the same themes in two temporally and stylistically very different works which still belong to the same genre. The conclusion is that, in spite of superficial differences, in their essence these works have a similar approach to the theme of time, and they contain similar implications about the individual and societal attitudes to time and death. Those are seen as universal foundations on which horror genre is based.

Mirjana D. ĆORKOVIĆ
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
mcorkovic@yahoo.com

RASLOJAVANJE VREMENA U SAVREMENOJ RUMUNSKOJ KNJIŽEVNOSTI U VOJVODINI

Apstrakt: Analizirajući romane Radu Flore i eseje Slavka Almažana, u ovom radu se razmatraju karakteristike kategorije vremena u savremenoj rumunskoj književnosti u Vojvodini. S obzirom na to da književne tekstove rumunske manjine u Vojvodini karakteriše opsednutost prošlošću i njenim predstavljanjem, rad se metodološki smešta u domen kulture pamćenja, upotpunjen postavkama komparativne imagologije. Analizom tematizacije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, autorka otkriva da je raspon sećanja u delima enciklopedijskog karaktera: od arhiviranja svakodnevice međuratnog i posleratnog perioda, koje pripada komunikativnom, generacijskom pamćenju, do beleženja monumentalnih događaja iz istorijske, religijske, tradicijske ili dr. prošlosti, dakle, događaja koji pripadaju kulturnom pamćenju zajednice. Na taj način se u književnim tekstovima obrazuju različiti modeli pamćenja Rumuna u Vojvodini, koji omogućavaju različite vrste individualne i kolektivne identifikacije. Autorka ističe da tumačenje kategorije vremena u rumunskoj književnosti iz perspektive kulturnog pamćenja ukazuje, s jedne strane, na njenu tematsku i motivsku složenost i slojevitost, dok, s druge strane, ovaj pristup otvara pitanje kompleksnosti nastanka i tumačenja književnih pojava koje se javljaju u multikulturalnom i multietničkom prostoru Vojvodine, u kome tekstovi često aktiviraju potisnuto, zaboravljeno znanje, omogućavajući na taj način zajednici da pokrene dijalog kako sa „centrom", tako i sa sopstvenim članovima.

Ključne reči: vreme, rumunska književnost, manjina, Vojvodina, Slavko Almažan, Radu Flora, kultura pamćenja, imagologija

Uvod

Rumunska književnost u Vojvodini nastaje posle Drugog svetskog rata u čvrstoj sprezi sa kulturnim i društveno-istorijskim kontekstom. S obzirom na to da su Rumuni posle Prvog svetskog rata i podele Banata na srpski, rumunski i mađarski deo u Srbiji (tada Kraljevini SHS, zatim Jugoslaviji) postali manjina, pošli smo od pretpostavke da je ovaj prelomni događaj uticao na pisce da u svoja dela unesu obilje detalja iz prošlosti, čineći kategoriju vremena jednom od centralnih u svojim književnim delima. Odnos prema prošlosti predmet je i teorije kulture pamćenja Jana i Alaide Asman, na koju ćemo se u ovom radu osloniti. „Prošlost", u skladu sa tumačenjem Jana Asmana (Jan Assmann), „nastaje tek time što se odnosimo spram nje", tj. „u sjećanju se rekonstruira prošlost" (Assmann 2005: 37), a ne jednostavno zahvaljujući činjenici da vreme prolazi. Polazna tačka Jana i Alaide Asman (Aleida Assmann) jeste teorija pamćenja koju je dvadesetih godina prošlog veka razvio francuski sociolog Moris Albvaks (Maurice Halbwachs). Navodeći da pamćenje uvek nastaje iz potrebe za smislom, Albvaks razlikuje individualno i kolektivno pamćenje, koje posmatra kao društvene fenomene, s obzirom na to da se odvijaju u komunikaciji sa drugim. Sadržaj koji pamćenje prenosi doživljava se kao značajan u određenom socijalnom okviru (Halbwachs cit. prema Assmann 2005: 41–44), odnosno može da se promeni kada se promeni i društveni okvir. Kako Jan Asman s pravom ističe, ovako koncipirana teorija pamćenja otvara prostor koji objašnjava i fenomen zaboravljanja i potiskivanja (za razliku od tradicije koja se usredsređuje na aspekt kontinuiteta, ne baveći se pitanjem zaborava) (Assmann 2005: 40–43). Prema Albvaksu, kolektivno pamćenje odlikuje: 1. socijalni karakter – pamćenje se dešava u okviru određene zajednice, 2. rekonstruktivni karakter – u pamćenju prošlost ne može da se sačuva kao takva, ona se neprestano rekonstruiše u skladu sa promenama u sadašnjosti, 3. povezanost sa određenim vremenom i prostorom u kom se aktuelizuje (Assmann 2005: 44–48). Na ovim polaznim osnovama, Jan Asman u okviru kolektivnog sećanja pravi razliku između dva načina pamćenja: komunikativnog i kulturnog, koje da-

lje razgraničava prema sadržaju, obliku, medijumu prenosa, vremenskoj strukturi i nosiocima (Assmann 2005: 64–65).

Teorija prema kojoj kultura svoje specifično znanje može da prenosi kroz različite medijume, kao što su religijski tekstovi, dokumentarne emisije, komemoracije i dr. (Erll 2008a: 389) i da tako funkcioniše kao oblik pamćenja zajednice, svoju primenu nalazi u različitim disciplinama, od istorije, sociologije, psihologije, medija, do književnosti (Erll 2008b: 6), da pomenemo samo neke. S obzirom na to da se u ovom radu razmatra kategorija vremena u savremenoj rumunskoj književnosti u Vojvodini, pitanje od koga polazimo jeste oblik, sadržaj i funkcija pamćenja, čime zalazimo i u polje komparativne imagologije i oblast stereotipa, mitova, slika, koji su najčešće zaduženi za prenošenje sadržaja pamćenja (Pageaux 2000: 85).

Sećanje bez uspomena

Kao što smo naveli, savremena rumunska književnost u Vojvodini počinje da se razvija po završetku Drugog svetskog rata, kada je osnovana federalna država u kojoj je jednaka prava imalo šest nacionalnih republika i dve autonomne pokrajine, a politička moć je pripadala Komunističkoj partiji. Osnovna promena koju je uveo komunizam u SFRJ, u poređenju sa međuratnim periodom, bila je ideja o „bratstvu i jedinstvu naroda i narodnosti Jugoslavije"[1]. Ovaj stav je uključivao više naroda, kao i manjine (narodnosti). Na taj način, priznati su i u zajedničkoj državi objedinjeni različiti nacionalni identiteti. S obzirom na to da su implicitno prihvaćene različitosti, u skladu sa potrebama nove države, jedinstvo je trebalo da se dogodi na planu kulture, koja bi oblikovala odgovarajući pogled na svet građana, i to putem: 1) ponovnog tumačenja književnog kanona, 2) prosvete, posebno važno je bilo obrazovanje u oblasti jezika, književnosti

[1] U posleratnom periodu zajednička država je prihvatila i objedinila različitosti, nasuprot iskustvu međuratnog perioda, koje se zasnivalo na ideji o prevazilaženju razlika, o sintezi najboljeg iz svake od nacionalnih grupa koje su sačinjavale Kraljevinu SHS, a potom i Jugoslaviju, kako bi nastao novi nadnacionalni model jugoslovenske kulture, što je naknadno pokazalo da ideja „jugoslovenstva" treba preciznije da se osmisli i odredi (Vahtel 2001: 160).

i istorije, 3) stvaranja novih književnih dela koja otelovljuju viziju jugoslovenstva (Vahtel 2001: 181).

S obzirom na to da je predmet našeg rada rumunska književnost u Vojvodini, namera nam je da ispitamo šta je nova stvarnost donela Rumunima u Vojvodini i na koji način je težnja vlasti da se ujedinjenje desi na planu kulture uticala na aktivnosti Rumuna u domenu književnosti i kulture. Budući da je koncept „bratstva" podrazumevao različitost, građani su posmatrani kao pripadnici određene nacije, pa je, samim tim, lično i kulturno organizovanje bilo moguće samo u nacionalnim okvirima. Pokretanjem niza medija, poput novina, časopisa, radija, televizije, zatim književnih i kulturnih udruženja na jezicima „naroda i narodnosti", kako bi se stvorili uslovi „za književno stvaralaštvo i za kulturne manifestacije (...) na jezicima koji su prisutni u određenom regionu", država je omogućavala „konkretizovanje realizacije na prava manjina", kako to tumači Radu Flora (Flora 1981: 14). U duhu vremena, odmah po završetku rata, 1945. godine, u Alibunaru je osnovan Kulturni savez Rumuna u Vojvodini i pokrenut je informativni list koji je donosio vesti o unutrašnjoj i spoljašnjoj politici, ekonomiji i kulturi, *Libertatea* (Sloboda), čiji se prvi broj pojavljuje već te godine, a u kontinuitetu izlazi do danas. Na inicijativu lista *Libertatea* osniva se književni pokret 1946. godine, kada časopis dobija dodatak *Libertatea literară*[2] (Književna sloboda) u kom se objavljuju originalni radovi rumunskih posleratnih pisaca. Iste godine osniva se i Cercul literar Lumina (*Književni kružok Svetlost*), na književnoj večeri u Kuštilju, nadomak granice sa Rumunijom, a od 1947. godine u mesečnim sveskama počinje da izlazi i književni list *Lumina* (Svetlost) (Flora 1971: 12–13), koji je u narednih više od šest decenija tesno povezan sa književnim i kulturnim životom Rumuna u Banatu.

Imajući na umu cilj države da jedinstvo postigne na planu kulture, a da svaka kultura oblikuje konektivnu strukturu

[2] Na stranicama lista *Libertatea* pojavljuje se 1947. godine kao dodatak i dečiji list *Bucuria pionierilor* (Radost pionira), koji danas izlazi pod nazivom *Bucuria copiilor* (Dečija radost), a kao posebna izdanja se javljaju i: list za žene *Femeia nouă* (Nova žena), *Satul* (Selo), *Tribuna tineretului* (Omladinska tribina). Mnogi rumunski pisci u Vojvodini počeli su svoj književni rad upravo u tim časopisima (Flora 1981: 204).

koja deluje povezujuće u određenoj vremenskoj i društvenoj dimenziji (Assmann 2005: 18–19), književnost koja je nastajala bila je odličan medijum za predaju smisla i konstruisanje novog jugoslovenskog identiteta. U prilog tome, u januaru 1947. godine glavni i odgovorni urednik lista *Lumina,* Vasile (Vasko) Popa, u prvom broju iznosi književni program pod nazivom *Drumul literaturii noastre* (*Put naše književnosti*), u kom odgovara na pitanje kakva treba da bude rumunska književnost u Vojvodini: „(...) budući da je reč o književnosti Rumuna u Jugoslaviji, ona treba da bude: nacionalna, rumunska po formi i socijalistička, progresivna, jugoslovenska po sadržaju"[3] (Popa 1947: 3). U skladu sa navedenim socijalnim tendencijama u književnosti, započinje razvoj svih književnih žanrova rumunskog književnog izraza u Banatu: poezije, proze, drame, kao i književne kritike. S obzirom na ograničen obim ovog priloga, zadržaćemo se u oblasti proze.

„Svojim pričama u horizont sadašnjosti" posleratna književnost je „unosila slike iz drugog vremena", konstruišući zajedničko sećanje, iskustvo i znanje, čije adekvatno tumačenje je članove zajednice, koji su pripadali različitim nacijama, objedinjavalo, obavezivalo, davalo im „mogućnost da kažu *mi*" u okviru novoosmišljenog jugoslovenskog identiteta (Assmann 2005: 19). S obzirom na to da se prošlost rekonstruiše u sećanju, zalazeći u dubinu slike vremena ovog književnog perioda, zapravo smo se obreli na samoj površini. Piscima je preporučeno da pripovedaju o bližoj i daljoj prošlosti, kako bi „nova stvarnost i novi čovek" mogli biti shvaćeni u njihovoj pravoj svetlosti. U prikazivanju prošlosti, savetovao je Vasko Popa, koristeći retorička sredstva centra, pisci treba da vode računa da predstavljanje društvenih odnosa i ljudi ukazuje na tendenciju razvoja društva, a kao inspiracija može da im posluži neposredno iskustvo: „narodnooslobodilačka borba, obnova i izgradnja" (Popa 1947: 2). Iako je jugoslovenska verzija socijalnog realizma nametana samo od 1945. do 1952, uticaj ove doktrine mogao se osetiti u rumunskoj prozi i u narednim godinama. Neka od rumunskih ostvarenja u Vojvodini koja su objavljena u periodu u kom je dominirao socrealistički koncept u književnosti su sledeća: Radu Flora, *Krst* (Radu

[3] Svi prevodi sa rumunskog originala pripadaju autorki rada.

Flora, *Crucea*, 1951/1952), Mihaj Avramesku, *Slomljena mladost* (Mihai Avramescu, *Tinereţe frântă*, 1953), Jon Balan, *Plamen u noći* (Ion Bălan, *Flăcări în noapte*, 1953) i *Putevi i oblaci* (*Drumuri şi nori*, 1960).

Na koji način je kategorija vremena tematizovana u prvim godinama stvaralaštva na rumunskom jeziku, ispitaćemo kroz prvi objavljeni roman u rumunskoj književnosti u Vojvodini, *Crucea* (*Krst*) Radu Flore, koji je izlazio u nastavcima u listu *Libertatea* u toku 1951. i 1952. godine i nikada nije štampan kao samostalna knjiga. Ovaj roman nam se čini paradigmatičnim, jer je otelovio diktat književnog programa tog vremena, kao i zbog uticaja pisca na sredinu. Kao književnik, u okviru žanrovski raznolikog rada, svoj doprinos Radu Flora ostvario je kao pesnik, prozaista, dramski pisac, esejista, književni kritičar i istoričar. Iako je autor analiziranih romana srpskoj javnosti poznat pre svega kao lingvista, književni i kulturni život Rumuna u Vojvodini u drugoj polovini XX veka ne može se pravilno razumeti ako se ne uzme u obzir sveukupna književna, naučna i prosvetna aktivnost R. Flore,[4] koji je viđen kao predvodnik intelektualne elite u svojoj zajednici. Radu Flora je živeo između 1922. i 1989. godine, a svojim aktivnostima je u gotovo pet decenija stvaralaštva uvek bio usmeren na prezentovanje kulture Rumuna u Banatu, kako u inostranstvu, tako i u zemlji. Pored toga, činjenica da je Florin roman nastao u trenutku kada se uspostavljala književna paradigma na rumunskom jezičkom izrazu u Vojvodini, te da je na neki način i sam trebalo da predstavlja uzor generacijama koje dolaze, bila je dodatan motiv pri opredeljivanju za analizu navedenog romana.

Osnovna tema romana *Krst* je priča o narodnooslobodilačkoj borbi u Drugom svetskom ratu. Radnja se odvija u jednom rumunsko-srpskom selu u Banatu, koje su okupirali Nemci, a sagledana je kroz prizmu jedanaestogodišnjeg dečaka, koji je glavni lik u romanu. Zaplet je vezan za prevazilaženje poteškoća koje izaziva okupacija i daleko brojnije neprijateljske snage u selu, dok je vrhunac predstavljen kroz akciju oslobođenja sela u kojoj partizani trijumfuju. U završnoj sceni, optimizam pobede prati senka „palih žrtava",

[4] Više o Radu Flori v. Petrović 1972/1973 i Ćorković 2008.

među kojima su i otac i brat glavnog junaka. Već na osnovu sižea romana, jasno je da je u prvom rumunskom romanu u Vojvodini sećanje pod uticajem vladajuće ideologije, te da u potpunosti odgovara zahtevu vremena da književnost treba da bude „nacionalna po formi, socijalistička po sadržaju". Sećanje na ratno vreme i zajedničku borbu protiv okupatora i domaćih izdajnika, omogućava eksplicitno iskazivanje ideoloških stavova zarad oblikovanja novog čoveka nove jugoslovenske stvarnosti, koje pisac prenosi putem odgovarajućih slika, mitova, stereotipa, likova i dr.

S obzirom na to da je slika činjenica kulture, koja istovremeno govori o identitetu i alteritetu (Pageaux 2002: 84), bratstvo i jedinstvo je jedna od najvažnijih slika tog vremena. Shodno tome, konstrukcija identiteta je u romanu prikazana kao pripadnost jugoslovenstvu, koje je bilo važnije od pojedinačnog porekla. Slika zajednice koja učestvuje u „bratstvu i jedinstvu", pruža ideju o učešću u kolektivu, za čije članove „niko nije mogao da kaže koliko ih ima" (*Crucea*, 24). Jedina razlika koja je vidljiva u romanu jeste predstavljena podelom na „naše" i na „neprijatelje". Autoslika, ili „naši", prikazana je upotrebom odgovarajućih stereotipa o partizanima kao nosiocima poželjnih moralnih kvaliteta za oblikovanje pojedinca u novoj jugoslovenskoj stvarnosti, o čemu svedoče brojni primeri u romanu, npr.: „U opštinu su ulazile i izlazile i druge crvene zvezde, svi užurbani, energični i tihi" (*Crucea*, 24). Pored toga, ideja da su za nas „pali najbolji sinovi" i ovde je dosledno prikazana, iz rata se nisu vratili omiljeni likovi, među kojima i otac i stariji brat glavnog junaka, kao i drugi pozitivni likovi. Njihova smrt se podnosila dostojanstveno, uz svest da je imala viši smisao. Prihvatljiva slika identiteta, pored partizana, predstavljena je i kroz likove dece. Glavni junak romana je jedanaestogodišnji dečak, iza čijeg lika se jasno oseća ideološka tačka gledišta autora. Njegova sećanja o oslobođenju sela, za koje je u velikoj meri bio zaslužan, bez dvosmislenosti govore o važnosti kvaliteta koje on poseduje: „Drug komesar me uštinuo za obraz i rekao: 'Biće dobar član komunističke omladine'" (*Crucea*, 25). Ovakav izbor lika sugeriše i da je glavni junak ipak nejak, da se snaga nalazi negde drugde: u državi, u partiji. U poželjnim sećanjima na izgradnju nove države, Drugi su

predstavljeni kroz likove „neprijatelja", koji su pored etničkih drugih (Nemaca, Italijana, Bugara) obuhvatali i sveštenike, s obzirom na to da je religija bila nepoželjna u ideologiji jugoslovenstva. Shodno tome, sveštenik je predstavljen kao halapljivi saradnik okupatora, koji do samog kraja ne želi da poklekne, prizna svoje greške i prikloni se narodnoj borbi. Rezultat toga je moralna osuda i otuđivanje naroda od njega. Epilog ove napetosti između seljaka i sveštenika, doživljava vrhunac na poslednjoj službi koju je držao i na koju nije došao gotovo niko iz sela.

Književna kritika tog vremena je u malobrojnim kritičkim prikazima Floru blagonaklono najavila kao „inventivnog pisca", iako su mu zamereni „određeni nedostaci romana koje i sam autor priznaje, kao što je kontrastno crno-belo slikanje, što je navodilo na zaključak da roman 'ostaje samo pokušaj'" (Bălan cit. prema Flora 1971: 38). Pored toga, rumunska čitalačka publika u Vojvodini je u velikoj meri roman odbacila kao neistinit, tvrdeći da „tako nešto se kod nas nikad nije desilo!" (Flora 1986: 57). Činjenica da publika nije mogla da se identifikuje sa književnom konstrukcijom jugoslovenskog identiteta je razumljiva kada imamo na umu da se pod kolektivnim identitetom podrazumeva slika koju neka grupa o sebi gradi, ali samo u onoj meri u kojoj pojedinci u njoj učestvuju (Assmann 2005: 153–155). Recepcija socrealističke književnosti pokazuje da identifikacija sa jugoslovenskim modelom identiteta nije zaživela dovoljno snažno u svesti članova rumunske zajednice u Vojvodini, a analiza kategorije vremena ukazuje na upotrebu retoričkih sredstava koja obiluju pozitivnim oblicima pamćenja, čiji kolektivni okvir čini država, kojima odgovaraju negativni oblici zaborava nastali potiskivanjem i (auto)cenzurom elemenata kolektivnog pamćenja rumunske manjine.

Opsednutost prošlošću

Sa vremenom, ideja o jedinstvenoj jugoslovenskoj kulturi imala je sve više protivnika (Vahtel 2001: 214), te šezdesetih godina Tito odustaje od ideje da može da se ostvari centralizovana kultura, a Jugoslavija prihvata sliku o sebi kao multinacionalnoj državi, postepeno prenoseći naglasak

sa jedinstva na bratstvo, odlučujući da prihvati kulturne razlike i iskoristi ih kao znak svoje snage (Ramet cit. prema Vahtel 2001: 215). Udaljavanje države od posleratnih ideala donosi promene i na planu kulturne politike i stvara novi kulturni model u kom je svako više orijentisan na sebe, nego na saradnju sa drugim. Prateći impulse u centru moći, promene se zapažaju i na planu kulture i književnosti Rumuna u Vojvodini, čiji stav prema tendencijama vremena može da se protumači kao pokušaj da stvore pozitivni autostereotip o rumunskoj manjini kao dinamičnom učesniku u kulturnoj produkciji države. S jedne strane, osnivaju se institucije poput Društva za rumunski jezik, održavaju se simpozijumi čija tema je istorija, kultura, jezik i književnost Rumuna u Vojvodini, osniva se Katedra za rumunski jezik i književnost na Univerzitetu u Beogradu i dr. Kada je reč o književnosti, do kraja šezdesetih godina se beleži zapanjujuće mali broj ostvarenja. Razlog za to treba potražiti i u reakciji mladih rumunskih književnika na spor između realista i modernista[5]. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina kulturni i književni kontekst Rumuna u Vojvodini poprima drugačiji izgled. Pažljivo čitanje tekstova koji nastaju od 70-ih godina, kako na stranicama *Lumine*, tako i u objavljenim delima originalnog stvaralaštva, otkriva pojavu i razvoj tekstova o različitim aspektima identiteta Rumuna u Vojvodini (kultur-

[5] I među mladim rumunskim književnicima u Vojvodini mogli su se čuti glasovi koji su iskazivali revolt prema angažovanom pisanju u književnosti. Jedan takav primer je pesnik Jon Miloš (Ion Miloș), koji 1957. godine objavljuje u časopisu *Lumina* članak „*Šta da se radi?*" (*Ce-i de făcut?*), u kome zaključuje da „prošlo je vreme književnosti praznih reči" i zalaže se za savremeniji pristup književnom stvaralaštvu (Miloș 1957: 291), iznoseći u tom trenutku retke kritike i na račun časopisa *Lumina* (Roșu 2007: XIV), koje nisu odmah ostavile posledice na razvoj rumunske književnosti u Vojvodini. Ideološko-političke prilike, nametane iz kulturnog centra države, još čitavu deceniju nastavile su u časopisu *Lumina* prevodilačku delatnost sa jezika jugoslovenskih „naroda i narodnosti", rumunske književnosti, samo povremeno iz svetske književnosti. Promene se polako naziru tek krajem šezdesetih godina, kada tekst sličan Miloševom potpisuje još jedan mladi pisac, Julijan Rista Bugariju (Iulian Rista Bugariu). Pored kritike sadržaja *Lumine*, autor teksta negoduje i zbog činjenice da se uredništvo zadovoljava preuzimanjem i prevođenjem književnih i umetničkih fenomena, kao i društveno-političkih događaja „sa priličnim zakašnjenjem i iz svog u svakom slučaju perifernog ugla", te „upravo tim materijalima" onemogućava isticanje onog što je „specifičnost njenog poziva i njene orijentacije", dozvoljavajući navedenim okolnostima da „originalno stvaralaštvo" potisnu „u drugi plan" (Bugariu 1968: 197).

nom, a potom i nacionalnom, religijskom, jezičkom identitetu i dr.). U ostvarenjima koja tematizuju Sebe i Druge u multikulturalnom okruženju Vojvodine, uz primenu različitih književnih postupaka, s jedne strane, veliki broj pisaca se okreće nacionalnoj prošlosti, dok se, s druge strane, određeni broj pisaca posvećuje sadašnjosti i budućnosti.

Kad je reč o opsednutosti prošlošću, zadržaćemo se kod Radu Flore koji je, zahvaljujući spletu okolnosti poput akademskog obrazovanja, širine naučnih, pedagoških i književnih interesovanja, samodiscipline, energičnosti i borbenosti, a ništa manje i podrške vlasti, tokom vremena postao jedan od najvažnijih predvodnika glavnog kulturnog modela koji je rumunska zajednica razvijala posle Drugog svetskog rata u Vojvodini. Istovremeno, interesantno je videti kako je kod ovog pisca slika vremena evoluirala u odnosu na prve godine stvaralaštva. Analizu ćemo potkrepiti primerima iz romana *Zamka* (*Capcana*, 1978), *Vrtlog* (*Vîrtejul*, 1980) i *Zid* (*Zidul,* 1983), ambiciozno zamišljene trilogije u čijem središtu se prožima individualno i kolektivno sećanje ispunjeno specifičnostima života Rumuna u Vojvodini u prvoj polovini 20. veka. Preko centralne teme o rumunskim intelektualcima u međuratnom periodu u Banatu, čitalac saznaje mnoštvo detalja o istoriji privatnog i profesionalnog života rumunskih učitelja, sveštenika, činovnika u međuratnom periodu u Vojvodini, o svakodnevici običnih ljudi, o legendama, mitovima i pričama iz domena kulturnog pamćenja, zatim o elementima „zvanične" istorije regiona i sveta u celini, da nabrojimo samo neke slojeve vremena. Prvo neizbežno pitanje koje se nameće jeste: na koji način pisac organizuje ove različite oblike pamćenja? Kako bi ugradio veliku količinu prošlosti u romane, pisac je primenio postupak koji je povezan sa pojmom tačke gledišta koja se ispoljava u načinu na koji se vrednuje predstavljena i posmatrana stvarnost i otkriva poziciju sa koje se to čini (Uspenski 1979: 15). Povezivanje pojedinačnih sudbina likova u romanima sa njihovim istorijskim i metaistorijskim okruženjem izdvaja tri tačke gledišta značajne za pravilno razumevanje slike vremena u analiziranim romanima: unutrašnje, spoljašnje i sveobuhvatne tačke gledišta. Svakoj od njih pripada odgovarajući pripovedač, koji pomaže u traganju za odgovorom na drugo pitanje: za-

što je pisac zainteresovan da koristi istoriju u tolikoj meri, odnosno, koja je njena funkcija?

Spoljašnja tačka gledišta. Analizirani romani često započinju faktografski tačnom slikom stvarnosti, istorijskim događajima koji su čitaocu već poznati i nad kojima pisac nema kontrolu. Pripovedač je odvojen od svojih junaka, zato ovoj ravni odgovara spoljašnja tačka gledišta. Čini se da je piscu bitno da čitalac prihvati objektivnost iskaza, pa pripovedanje teče u trećem licu jednine, dok podaci o utiscima ili unutrašnjem stanju likova u potpunosti izostaju. Ove segmente teksta, koji se uglavnom lako razlikuju od ostalih, obično uvodi neka jednostavna formula na frazeološkom nivou. Npr. opisujući kako je glavni junak proveo leto, pripovedač jednostavno kaže: „U međuvremenu je čitao. Njegova večita strast. Čitao je i novine. Redovno", nalazeći način da već u sledećoj rečenici čitaocu ponudi niz informacija o spoljnoj politici Evrope u međuratnom periodu, npr.: „Španski rat se skoro završio..." (Flora 1980: 214).

Unošenje istorijskih podataka, međutim, narušava fikcionalnost dela, mestimično otežava i usporava čitanje. S obzirom na to da je Radu Flora bio, između ostalog, i profesor književnosti i književni kritičar, pošli smo od pretpostavke da nije reč o neveštosti i nepoznavanju pravila za građenje složenog proznog teksta kakav je roman, već pre o strategiji. Koji bi bio piščev motiv da udalji čitaoca od središta priče? Osnovna funkcija može da se protumači kao informativna, jer čitaocu pomaže da se orijentiše u vremenu i prostoru. Analiza navedenih primera pokazuje da pripovedač, koji stoji iza ove tačke gledišta, izlaže delove „zvanične istorije", koji odgovaraju interesima vladajuće društvene grupe, bez suprotstavljanja ili njenog negiranja, iskazujući, na određeni način, svest da i sam čini deo tog prostora i vremena. Imajući na umu, međutim, činjenicu da tekst omogućava kontakt sa prošlošću, čitajući izveštaje o ratu u Evropi, u Nemačkoj, Italiji, pa čak i o dešavanjima u „zvaničnom" Beogradu, čitalac ne saznaje ništa ili vrlo malo o Rumunima u Vojvodini. To nas podstiče da postavimo sledeće pitanje: nije li pisac odabrao ovaj metod kako bi čitaoca suptilno naveo da primeti čega u zvaničnoj istoriji nema? Da li se iza ovakve predstave prošlosti nazire daleko značajnija funkcija uvođe-

nja glasa istorije, koji opravdava piščevu potrebu da istoriju dopuni novim informacijama, sada iz perspektive pripadnika rumunske manjine? S obzirom na to da je piscu bilo izuzetno važno da romani budu „pravilno" pročitani, čini nam se da u drugom i trećem romanu glas istorije postaje sve snažniji upravo kako bi naglasio jaz između zvanične interpretacije istorije, koja je bila manje zainteresovana za stvarnost Rumuna u Vojvodini, i opravdanosti potrebe za njenim dopunjavanjem. Ovu funkciju ispunila je sledeća tačka gledišta.

Unutrašnja tačka gledišta. Čitalac saznaje nove informacije posmatrajući svet iznutra, iz perspektive likova ili pripovedača koji iza njih stoji, stoga smo ovu tačku gledišta nazvali unutrašnjom. Junaci romana predstavljaju iskustvo svih Rumuna u međuratnom vremenu na prostoru Vojvodine. Za razliku od prethodne tačke gledišta, iz ove perspektive priča za čitaoca postaje nepredvidljiva. U sva tri romana pisac rekonstruiše sliku Banata između dva rata, evocirajući društveno-politički, istorijski, psihološki i prirodni okvir ispripovedanih događaja, uključujući u romane, koji obiluju autobiografskim elementima, i individualno pamćenje. U romanu *Capcana* (*Zamka*) zaplet se zasniva na sukobu idiličnih, visokomoralnih načela glavnog junaka, energičnog mladića koji, dostigavši adekvatno obrazovanje i osposobivši se da ispunjava moralne zahteve prema sebi i društvu, dobija posao kao seoski učitelj. Simbolizujući moderna vremena, on nastupa sa uverenjem u mogućnost promene koju nosi moć obrazovanja. U sva tri romana, sukob njegovog karaktera sa stvarnošću otvara više pitanja, poput odnosa pojedinca i kolektiva, odnosa pojedinca i istorije, pitanja uslovljenosti i slobodne volje, moći i etike. Glavni junak, učitelj Mihaj Kampeanu, biva nepravedno uvučen u niz surovih događaja, preko kojih pratimo proces njegovog sazrevanja i put od zanesenog mladića sklonog idealizovanju, ka zreloj i harmoničnoj ličnosti.

Pošto je čitalac preko prethodno prikazane tačke gledišta uvideo da istorija ispunjena ratovima, bitkama i vođama ne govori ništa o rumunskoj zajednici, vraćajući se četrdesetak godina unazad, u ovoj tački gledišta pisac zasniva svojevrsnu *poetiku svakodnevice*[6] i okreće se: svetu porodice, od-

[6] Za više detalja i primera o svakodnevici u romanima Radu Flore v. Ćorković 2008.

nosu između muškaraca i žena, njihovim navikama, emocijama, odnosu prema običajima i tradiciji, školama u koje su išli, knjigama koje su čitali, idealima koje su formirali, šta su doživljavali kao blisko a šta kao daleko u prostornom i vremenskom smislu, koje plesove su igrali, kakve su im bile nošnje, jelo i piće, ukrasi i dr. U pozadini ove priče pisac zapravo dodiruje bolnu tačku „postajanja manjinom" 1918. godine, kao i sve promene i poteškoće koje je ovaj događaj doneo u društveno-politički i kulturni život Rumuna u Vojvodini, u oblast obrazovanja i sl. Ovakav registar odgovara konceptu komunikativnog pamćenja, koji opisuje blisku prošlost, još uvek živu u pamćenju savremenika. Budući da su u komunikativnom pamćenju sećanja ograničena na tri do četiri generacije, da nastaju u vremenu i prolaze sa svojim nosiocima (Assman 2005: 62), funkcija ove tačke gledišta bila bi da zabeleži sećanja na bitne događaje, kako oni ne bi nestali zajedno sa generacijom koja ih je proživela. Književnost je ovde piscu poslužila kao medijum preko kog određeni delovi sećanja mogu da se fiksiraju i prenesu dalje[7]. Pisac se, međutim, ovde ne zaustavlja, već nas upoznaje i sa drugom stranom lika učitelja, koji je zbog svog položaja bio cenjen i kao moralni uzor, intelektualni i duhovni autoritet, posebno u seoskom okruženju o kom je reč u romanima. Na liku učitelja, kao nosiocu znanja udaljenog od svakodnevice, koji su odvajkada čuvali i prenosili autoriteti u društvu, pisac sliku vremena dograđuje *poetikom mitske prošlosti*. Reč je o kulturnom pamćenju zajednice, koje iz istorije bira određene elemente na kojima gradi i učvršćuje svoj identitet (Assmann 2005: 63–65) u izmenjenoj stvarnosti u kojoj opštevažeće norme polako nestaju. Osnovni oblici u kojima se aktuelizuje ova vrsta prošlosti su istorijski i religijski mitovi, kao istinite priče višeg reda, koje imaju normativnu i formativnu snagu za zajednicu. Drugi roman, *Vîrtejul* (*Vrtlog*), pruža obilje ilustrativnih primera. I u ovom romanu ukršta-

[7] Komunikativno pamćenje bi ovde bilo ekvivalent arhivarskom pamćenju, koje čuva jedan načelno otvoren i nestrukturisan skup, „koji uključuje i sve ono što je ispalo iz sadašnjosti i što negde drugde ne bi imalo izgleda da preživi" (Asman 1999: 132). Od svojih romana pisac tako sačinjava mali arhiv u kome se nalazi sve što želi da sačuva od zaborava i prenese budućim generacijama.

ju se dve pripovedačke ravni: zasnivanje porodičnog života glavnog junaka, kao i opisi događaja u malom banatskom selu, koje karakteriše komešanje različitih nacija u nemirnim predratnim vremenima. Predstavljajući priču iz ugla učitelja, stvarnost se sagledava jasno, precizno, izoštrenim okom iskusnog čoveka. Kao zreli ljudi, ohrabrivanje u razvoju i očuvanju kulturnih specifičnosti Rumuna u Vojvodini oni vide kao vrstu patriotizma, u smislu ljubavi prema otadžbini, koja se nije kosila sa lojalnošću većinskoj zajednici. Na ovaj način pisac uspeva da posreduje pozitivne autostereotipe o zajednici[8].

Sveobuhvatna tačka gledišta. Treća tačka gledišta nudi konačnu interpretaciju i vrednovanje prikazane stvarnosti. Ako je funkcija prethodne dve tačke gledišta bila da se predstavi prošlost, kako zvanična, tako i ona „sa periferije", mogli bismo reći da narator ove tačke gledišta ima ulogu njenog *tumača* koji čitaocu treba da obezbedi „pravilno" razumevanje značenja i značaja predstavljenih elemenata prošlosti. Dok je, s jedne strane, potrebno imati na umu da tekst ne može sam da preda značenje koje nosi, za razliku od rituala koji ponavljanjem predaje smisao i povezuje društvo u celinu, s druge strane tekst može pasti u zaborav i može proći dosta vremena pre nego što neko eventualno pokuša da protumači njegov smisao (v. Assmann 2005: 107–110). Izgleda da je pisac bio veoma zainteresovan za pravilno tumačenje svog tektsta, kada je pored mnoštva detalja koji bi mogli da pomognu u postupku odgonetanja značenja dela, ostavio i eksplicitne komentare tumača. Kada daje glas tumaču, pisac primenjuje postupak sveobuhvatne tačke gledišta. Reč je o istovremenom obuhvatanju veoma širokog vidokruga s jedne opšte tačke gledišta. U takvoj situaciji pripovedač – tumač, izdiže se visoko uvis (Uspenski 1979: 94).

Tumač daje odgovore na pitanja koja muče glavnog junaka: o pojedincu, moći, ratu, sugerišući u kojoj meri i na koji način istorija prožima svakodnevicu: „Svi ti evropski potresi nisu se osećali u Izmiru. Osim u novinama. U novinama iz prestonice. Onoliko koliko se čitalo ovde. Sa radija.

[8] Istorijskim i religijskim mitovima u romanima Radu Flore autorka se bavila u radovima pod odrednicom Ćorković 2007 i Ćorković 2010.

Onoliko koliko se slušalo ovde. Iz razgovora koji su se vodili. Po selu. U Ditrihovoj bakalnici" (Flora 1983: 149). Zajedno sa postupkom lakog alterniranja spoljašnje i unutrašnje tačke gledišta koje kod čitaoca stvara utisak da su junaci prekinuli neki svakodnevni posao kako bi odgledali vesti ili pročitali novine, a zatim mirno nastavili sa uobičajenim aktivnostima i mislima, tumačenje ostavlja utisak da istorija i nije bitna za pojedinca na prostoru Banata. Na sličan način epilog trećeg romana, *Zidul* (*Zid*), u kom glavni junak gine na samom početku Drugog svetskog rata, ukazuje da je pojedinac nevažan u istorijskom procesu i bespomoćan pred istorijom: „Sve to nije mirisalo na dobro. Ali čovek nije iznad vremena. Nego je ispod vremena. (...) Šta je on, Mihaj Kampeanu, mogao da uradi? Bivši učitelj iz Plopua? On sam. Skoro ništa. Pratio je novine. I posvetio se poljoprivredi" (Flora 1983: 215). Odlučujući se za pesimističan kraj, piščeva slika istorije u analiziranim romanima ima sličnosti sa idejama Berđajeva, koji smatra da čovek istoriju doživljava kao fatalnu, okrutnu, neljudsku silu, potpuno ravnodušnu prema sudbini čoveka, koji je uvek završavao „smrvljen istorijom iz čijeg točka ne može da se iščupa" (Berđajev 2006: 5–8). Pored odgovora na pitanja koja muče pojedinca, ova tačka gledišta primorava čitaoca da razmisli o važnim pitanjima za zajednicu o kojoj je reč. Dodatno dramatizujući težinu položaja manjine, pisac otvara bolna pitanja i staje na stranu svoje zajednice. Kroz književnost pisac ne samo da odražava istoriju, već u njoj (svesno ili nesvesno) i sam učestvuje, javljajući se kao posrednik između svoje zajednice i centra moći, koji svojim tumačenjem obezbeđuje oblikovanje sadašnjosti i budućnosti putem pravilnog tumačenja i upotrebe prošlosti.

Iako svaka od tri navedene tačke gledišta može da se posmatra kao poseban narativ, činjenica da su narativi predstavljeni jedan pored drugog može da se posmatra kao piščeva namera da ukaže kako različite istorije nisu u sukobu, ali nisu ni deo iste priče, već da svako zauzima svoj stav u skladu sa sopstvenim interesima, kao i da iza svake priče o prošlosti stoji neki centar moći, bilo da je to država, nauka, sudstvo, školstvo ili književnost.

Drevni koreni, moderna vizija

Kao što smo već naveli, do 70-ih godina, u periodu „u kom su Radu Flora i Jon Balan imali poslednju reč u svemu" (Popa 1997: 287), u *Lumini* se objavljivalo i ono što nije bilo književnog karaktera. Do značajnih promena na stranicama *Lumine* dolazi početkom sedamdesetih kada urednik postaje Slavko Almažan (Slavco Almăjan) koji je, pored ostalih mladih saradnika poput Joana Flore (Ioan Flora) i Petra Krdua (Petru Cârdu), obogatio sadržaj časopisa, donoseći ono što je novo kako bi se na taj način približili modernom svetu, „istovremeno ne zaboravljajući kulturnu realnost rumunske etničke zajednice u Vojvodini, promovišući sve vreme svoje mlade talente" (Roşu 2007: V). Kao protivteža didaktičkoj funkciji književnosti, navedeni mladi književnici zalagali su se za umetnost radi umetnosti, za njenu nezavisnost u odnosu na politiku, društveni život, kulturu (RKT 1992: 893). Nova orijentacija časopisa naglašena je i kada na čelo *Lumine* dolazi Sima Lazarjan (Simeon Lăzăreanu) osamdesetih godina prošlog veka. Kao veliki erudita i esteta, Lazarjan je deceniju i po orijentisao časopis na prevode iz svetske književnosti, ali u najvećoj meri prostor je posvetio novom talasu pisaca iz Rumunije, koji je u to vreme bio blokiran u matici. Bio je to pokušaj da se napravi časopis rukovođen estetskim principima, a ne isključivo funkcijom negovanja kulturnog identiteta Rumuna u Vojvodini.

U takvim uslovima počeo je svoj višedecenijski angažman u kulturnom i javnom životu Rumuna u Vojvodini i Slavko Almažan (r. 1940, Orešac). Od kraja šezdesetih godina prošlog veka razvija intenzivnu književničku i uredničku delatnost. Veoma plodan kao autor, svoj talenat ispoljio je u svim oblastima književnosti. Na rumunskom jeziku piše čitav niz pesama, drama, romana, eseja, književnih kritika i dr. Debitovao je poezijom *Pantomima za nedeljno popodne* (Novi Sad: Matica srpska, 1968), a ubrzo skreće pažnju na sebe i pisanjem proze. Objavljivanje romana *Noć od hartije* (*Noaptea de hîrtie*, Novi Sad: Matica srpska, 1971) jasno je pokazalo da je reč o izuzetnoj pojavi moderne rumunske književnosti u Vojvodini. Predmet analize našeg rada čine imagološki eseji, kojima se pisac intenzivno posvećuje od

sredine devedesetih godina, i to zbirka *Rigoarea şi fascinaţia extremelor*[9] (Pančevo, 2007), koja predstavlja revidirano izdanje svih prethodno objavljenih eseja Slavka Almažana.

Eseji su, kao književna vrsta, na izuzetan način sintetizovali piščeva brojna interesovanja:[10] književnost, novinarstvo, nauku, i omogućili mu da svoje misli iskaže na poetski način, afirmišući se ujedno kao enciklopedijska ličnost, koja se sa sigurnošću kreće kroz navedene oblasti. Obraćajući se obrazovanom čitaocu, pisac je svojom više puta preštampavanom i dopunjavanom esejistikom ispisao izvanredne stranice postmoderne rumunske književnosti u Vojvodini, nastojeći da iskustvo života rumunske manjine u ovom regionu projektuje kroz perspektivu sopstvenog pogleda na svet. Najvažnija tema njegovih interesovanja kao esejiste je istraživanje različitih etapa istorije i kulture Rumuna u Vojvodini, kao i egzistencijalističkih pitanja sudbine čoveka, slobodne volje, razumevanja. Ističući se smislom za tanana psihološka nijansiranja, kroz eseje upoznajemo Almažana kao pisca kosmopolitskog duha, koji nadrasta „zadate" okvire i traga za čovečnošću među ljudima, boreći se protiv stereotipa i neznanja. Povezano sa pitanjem pamćenja i zaborava, kako pojedinca, tako i kolektiva, primetno je da Almažan otvorenije i slobodnije pristupa ispitivanju sopstvene prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, fokusirajući se na problematiku individualnog i kolektivnog identiteta, slike koju zajednica ima i projektuje o sebi, kao i slike koju drugi imaju o zajednici.

[9] Navedena zbirka eseja u sebi okuplja sledeće knjige eseja: *Metagalaxia minoritară* (Panciova, 1996 – nagrada IK Libertatea „Knjiga godine"; u Rumuniji objavljena 1998, Iaşi, Ed. Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română), *Deliciosul destin minoritar* (Belgrad, Institutul pentru Editarea Manualelor, 2000; u Rumuniji: Timişoara, Ed. Augusta, 2002 – specijalna nagrada žirija međunarodnog Sajma knjiga u Jašiju, Rumunija), *Hacienda cu beladone* (Panciova/Craiova, Ed. Libertatea/Ed. Europa, 2003 – nagrada Udruženja pisaca Vojvodine „Vasko Popa", nagrada IK Libertatea „Knjiga godine"), *Regina spicului de grâu sau Viaţa paralelă a Mariei Bălan* (Iaşi, Ed. Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română).

[10] U toku višedecenijskog prisustva u domenu kulture Slavko Almažan je zauzimao različite funkcije: bio je urednik Radio NS, TV NS, glavni urednik lista *Lumina*, i IK Libertatea, kao i inicijator brojnih kulturnih i književnih aktivnosti Rumuna u Vojvodini. Bio je predsednik Udruženja pisaca iz Vojvodine, vodio je udruženje građana Centar za otvoreni dijalog – Argos. Član je Udruženja pisaca Srbije, Udruženja pisaca Rumunije, dopisni je član Međunarodne akademije „Mihaj Eminesku" u Krajovi (Rumunija).

Eseji se zasnivaju na autobiografskim elementima i individualnom pamćenju, koje se prožima sa kolektivnim pamćenjem piščeve zajednice. Ostvarujući se pre svega u sferi kulture i književnosti, Almažan predstavlja iskustvo „postajanja umetnikom" u složenim okolnostima manjinske kulture čiji okvir spoznaje je problematičan, kako navodi sam pisac (Almăjan 2007: 44). Susrećući se sa sintagmama „manjinske kulture", „granične književnosti", „manjinski pisci", on od samog početka zauzima drugačiji stav: neprihvatanje takvih odrednica kojima se suprotstavlja svojim stvaralaštvom. Ključne reči koje preokupiraju pisca su samospoznaja, odgovornost prema sopstvenom životu i stvaralaštvu, aktivizam, slobodna volja, (auto)ironija. Kada kaže da „ono što možda važi za rumunsku manjinsku kulturu u celini, možda ne može da se primeni i na individuu, posebno u domenu stvaralaštva" (Almăjan 2007: 89), on potvrđuje stav da smo deo nekog identiteta samo u onoj meri u kojoj to prihvatamo (Assmann 2005: 135). Almažan navodi da je moguće istovremeno biti „dobar Rumun i dobar Vojvođanin" (Almăjan 2007: 29), ali analiza njegovih sećanja ga upisuje u daleko širu, nadnacionalnu zajednicu građana sveta. R. Lahman smatra da se pamćenje književnosti ogleda u njenoj intertekstualnosti (Lachmann 2004: 173), a to je jedna od bitnih odlika Almažanove esejistike. Pisac svoje tekstove povezuje sa tekstovima o istoriji i kulturi Rumuna u Vojvodini, kao i kulturi uopšte, i na taj način u njima komprimuje različite oblike sećanja. Aludirajući, citirajući, parafrazirajući druge tekstove iz svoje ili neke druge kulture, Slavko Almažan stvara svoj svet, čineći razumljivom izjavu da „kada bih se ja sada i ovde upitao koje je moje poreklo, odgovorio bih da sam magnetizovan poetskim poreklom specifičnog identiteta"[11] (Almăjan 2007: 58). Čini nam se da na ovim osnovama treba tragati i za značenjem kolektivnog sećanja i kategorije vremena u Almažanovim esejima.

Slavko Almažan svoje eseje određuje kao imagološke. Imajući na umu to da i književnost i pamćenje svoje predmete predstavljaju kroz slike, mentalne konstrukcije (Lach-

[11] S obzirom na to da stvara na rumunskom jeziku, književnost Slavka Almažana nije u velikoj meri poznata u srpskom kontekstu. Više o recepciji S. Almažana u srpskom kontekstu, kao i u Rumuniji, u: Dan 2009.

man 2004: 172), a da je glavni zadatak savremene imagologije da istraži oblik i funkciju slika u književnom (iako ne samo književnom) tekstu, čini se da je Almažanov glavni zadatak da „prikaže, dekonstruiše i razume sliku" (Pageaux 2000: 85) koja u široj zajednici postoji o Rumunima u Vojvodini, kao i sliku koju sami o sebi projektuju. Ključni trenutak je i ovde 1918. godina, koja za Almažana predstavlja godinu diskontinuiteta, „trenutak u kom se desio kraj istorije", „a mi to nismo ni shvatili" (Almăjan 2007: 300), godina koja Rumune u Vojvodini definiše kao „lom u istoriji, događaj, spontanost" (Almăjan 2007: 51). Poput Radu Flore, Almažan zaključuje da „zvanična" istorija ne govori dovoljno o Rumunima u Vojvodini, ali je bitna razlika u pripovedačkom postupku koji je kod Almažana daleko direktniji, što se može razumeti kada se uzme u obzir promena društveno-političkog i kulturnog konteksta u kom ova dva pisca stvaraju. Pisac otvoreno primećuje da ih statistika čini nevidljivima za zvaničnu istoriju od trenutka kada „postaju manjina": „u svim istorijama koje sam čitao naišao sam na osećaj usamljenosti, na nem jezik, na zastrašujući miris odsustva" (Almăjan 2007: 299); ili: „udžbenici iz istorije ne govore ništa o nama, dakle, ne postojimo u istorijskom kontekstu" (Almăjan 2007: 65). Ova razmišljanja prate ključne reči kojima Almažan opisuje reakciju rumunske manjine u Vojvodini na takav razvoj događaja: emocionalni šok, trauma, nesreća, otuđenost, tenzija, bol, tuga, melanholija, nesigurnost. Nedostatak informacija otvara prostor za nastanak stereotipa, koji od rumunske manjine čine „egzotičan slučaj", a u domenu kulture „periferiju", primećuje pisac na više mesta u esejima. Raščlanjujući sliku koju ovi stereotipi nude o rumunskoj zajednici, pisac se ne zatvara u osećanje uvređenosti ili ponosa, već istoriju pomatra kao iskušenje i često ponavlja da je njen smisao samospoznaja, jer kada pripadnik manjine „ne bi upoznao sam sebe, niko ne bi mogao da ga upozna" (Almăjan 2007: 12). Ovakav pogled na istoriju je još jedna bitna razlika između njegovog viđenja „iskustva manjine" i viđenja Radu Flore, za koga je istorija bila besmislena.

Čitajući eseje Slavka Almažana, stiče se utisak da je pisac zainteresovan za istinski susret između Ja i Ti, Nas i Njih. U ovako humanizovanoj slici vremena i sveta, Almažan kao

književnik zauzima aktivan i odgovoran stav, znajući da je ključna stvar upoznati sebe i predstaviti se drugima: „Zato mislim da sve što znamo o sebi treba da izvučemo iz sentimentalnih arhiva (...)" (Almăjan 2007: 299). „Manjina je postala stvarnost" (Almăjan 2007: 97), navodi pisac, istovremeno svestan činjenice da „Rumuni u Vojvodini pružaju otpor asimilaciji upravo kroz svoju manjinsku poziciju koju su uspeli da obezbede" (Almăjan 2007: 56), kao i da rumunsku zajednicu povezuju upravo oni elementi koji ih izdvajaju iz celine i čine ih „drugima". Samospoznaju pisac posmatra kao ostvarenje smisla života, a upoznavanje različitih slojeva identiteta je put na kome su se, paradoksalno, našli upravo zahvaljujući svom manjinskom identitetu. U svojim esejima on prvo postavlja pitanje „ko smo", a odmah potom i „ko smo bili". Zvanične činjenice, dokumenti, arhivski materijal, sve to nalazi mesto u esejima kako bi se našla potvrda da su Rumuni u Vojvodini tu odavno, npr.: „U 16. veku, kada su nastajala prva svedočanstva o ovim predelima i kad su se utvrđivala prva rumunska naselja (...), dakle od juga ka severu Banata, ljudi su počeli da žive kulturni život koji nije potresla ni Habzburška imperija, ni nevreme, ni kolera ili kakve druge nesreće" (Almăjan 2007: 18). S obzirom na surovost malih brojeva, ni Almažan ne preza od oslanjanja na bogato kulturno pamćenje svoje zajednice koje naglašava njenu specifičnost. Ima razumevanja za insistiranje na prošlosti, koja je često bila okosnica književnosti i kulture, jer „moderna vremena su obrisala iz svesti niz posebnosti", a tradicija ostavlja prostor za simbolički kontinuitet, koji je na istorijskoj ravni prekinut (Almăjan 2007: 14). Često navodi priče i legende koje je čuo dok je kao mlad novinar putovao kroz rumunska naselja u srpskom Banatu, pa tako pominje da su „panonski Rumuni imali u davnim vremenima svog Boga. Pretpostavljam da bi taj bog mogao da bude Zamolksis (...)" (Almăjan 2007: 19), ili prenosi legendu o crkvenom zvonu koje su „(...) naši preci doneli izdaleka kao zalog da će uvek živeti u skladu sa svojom tradicijom (...)", ili navodi svedočanstva o tome kako su sa sobom doneli muzičke instrumente, pesme, igre, bajke, snove, arhitekturu... (Almăjan 2007: 46). Ono po čemu se Almažan razlikuje od većine književnika i mislilaca u rumunskoj kulturi u Vojvodini jeste

činjenica da se u odgovoru na pitanje o sudbini manjine ne poziva samo na zvaničnu istoriju i kulturno pamćenje, već i na nova sećanja koja stvara u sadašnjosti, kao i na potencijalna sećanja koja će nastati u budućnosti. On ide korak dalje: „Ako smo prihvatili ideju da su pripadnici rumunske manjine ovde starosedeoci, onda bismo mogli reći da je nacionalna specifičnost veza sa sobom, sa nekadašnjim sobom, *a i sa sobom danas*" (Almăjan 2007: 98, italik M.Ć.). Slavko Almažan ovde otvoreno pokreće podsticajan i delikatan dijalog sa svojom zajednicom, pitajući se da li fokusiranjem isključivo na tradiciju i običaje ne doprinose sopstvenoj egzotizaciji i autoizolaciji: „često smo pokazali da ne znamo dobro da čuvamo i sastavljamo mozaik svog identiteta i da vrednujemo specifično, autentično, afektivno" (Almăjan 2007: 81). Iako uz ovakva razmišljanja navodi da su svojevremeno „oni koji su pokušali da afirmišu nešto novo, bili brzo marginalizovani" (Almăjan 2007: 17), pisac se ne obazire na loša iskustva i smatra da njegova zajednica ima odgovornost prema samoj sebi da ponudi drugačiju sliku, dopunjenu specifičnim, ali modernim elementima identiteta. Prostor koji otvara mogućnost promene je stvaralaštvo, smatra pisac, a u oslanjanju na sadašnjost on vidi mogućnost promene i kreiranja jedne „drugačije kulturne realnosti zajednice (ili pojedinca), društvenog, kulturnog, ideološkog i imaginarnog prostora u kom postoji" (Pageaux 2002: 82). Pozivajući se na promene koje su se osetile krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, pisac podseća da je tada postojala mogućnost izlaženja iz „nesigurnih i vanestetskih modela", kao i da su se tada javljali „novi momenti manjinske veličine" (Almăjan 2007: 75). Uprkos težini teme, pisac optimistično zaključuje da nadolazeća vremena donose nagoveštaj dobrih promena: „diskretna budućnost nas upozorava da mi već pripadamo dekodifikovanim stranama istorije. Postali smo kao sutoni ranog proleća: sveži i obećavajući" (Almăjan 2007: 58), ili: „činjenica je da je svet manjine svet malih brojeva, ali ne zaboravimo da ono što vredi pomenuti jeste spektralno stanje duha, višeobličje koje bi moglo da ulepša ovaj svet i da ga integriše u red velikih brojeva" (Almăjan 2007: 103). Budućnost se, tako, otkriva kao sinonim za *mogućnost*, koju Almažan ilustruje citiranjem Ofelije iz Hamleta: „mi znamo

šta smo, ali ne znamo šta možemo da postanemo" (Almăjan 2007: 26).

Zaključak

Analizirajući sliku vremena u savremenoj proznoj književnosti rumunske manjine u Vojvodini, uočili smo tri povezane teme, a to su: tema sećanja (tj. odnos prema prošlosti koji konstruiše sliku o sebi), tema (dis)kontinuiteta i tema politike identiteta. Sećanja u analiziranim delima Radu Flore i Slavka Almažana obuhvataju širok i slojevit raspon vremena, koji svojim temama i motivima rumunsku književnost u Vojvodini čini raznovrsnijom i bogatijom, s jedne strane, dok se istovremeno pokazuje kao suštinska kategorija u konstruisanju književne autoslike pojedinačnog i kolektivnog identiteta Rumuna u Vojvodini. Analiza je skrenula pažnju i na veliku ulogu i odgovornost pisaca, koji su kroz svoju književnost (svesno ili ne) stvarali nove identitete i kulturnu i društveno-političku stvarnost. Na kraju bismo istakli da istraživanje zasnovano na reprezentativnim tekstovima, romanima Radu Flore i esejima Slavka Almažana, predstavlja jedno moguće tumačenje, nikako jedino, kao i da je deo jednog otvorenog niza koji može da se nastavi brojnim drugim istraživanjima.

LITERATURA

Almăjan, S. (2007). *Rigoarea şi fascinaţia extremelor*. Panciova: Libertatea.

Asman, A. (1999). „O metaforici sećanja". *Reč: časopis za kulturu i društvena pitanja*, decembar 1999. 121–137 (dostupno online: 15. nov. 2010).

Assmann, J. (2005). *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. S njemačkog preveo Vahidin Preljević. Zenica: Vrijeme.

Berđajev, N. (2006). *Sudbina čoveka u savremenom svetu*. Beograd: Logos.

Bugariu, I.R. (1968). „Lumina – deceniul al treilea". *Lumina*, nr. 4–5. 197–202.

Ćorković, M. (2007). „Text în contextul graniţei: romanele lui Radu Flora". *Români majoritari – români minoritari: interfe-*

renţe şi coabitări lingvistice, literare şi etnologice. Simpozion Internaţional (19–21 septembrie 2007; Iaşi). Iaşi: Academia Română. 519–529.

Ćorković, M. (2008). *Slika sveta u romanima Radu Flore: magistarski rad*. Beograd: Filološki fakultet (u rukopisu).

Ćorković, M. (2010). „Identitet i alteritet u književnosti Rumuna u Vojvodini: na primerima romana Radu Flore". *Romanoslavica, Serie Nouă*, vol. XLVI, nr. 3. 27–46.

Dan, M. (2009). „Slavko Almažan (Slavco Almăjan) i pitanje recepcije književnosti 'Onog Drugog'". *Anali Filološkog fakulteta*, knj. 21. 21–38.

Erll, A. (2008a). „Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll and Ansgar Nunning, in collaboration with Sara B. Young. (Media and Cultural Memory 8). Berlin – New York: de Gruyter. 389–398.

Erll, A. (2008b). „Cultural Memory Studies: An Introduction". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll and Ansgar Nunning, in collaboration with Sara B. Young, (Media and Cultural Memory 8). Berlin – New York: de Gruyter. 1–11.

Flora, R. (1951/1952). *Crucea*. Roman objavljen kao feljton u nedeljnom listu *Libertatea*.

Flora, R. (1971). *Literatura română din Voivodina: panorama unui sfert de veac (1946–1970)*. Panciova: Libertatea.

Flora, R. (1978). *Capcana: roman*. Panciova: Libertatea.

Flora, R. (1980). *Vîrtejul: roman*. Panciova: Libertatea.

Flora, R. (1981). *Zapisi: književnost i kultura Rumuna u SAP Vojvodini*. Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin".

Flora, R. (1983). *Zidul: roman*. Panciova: Libertatea.

Flora, R. (1986). *Capcanele: poveste romanescă*. Panciova: Libertatea (Colecţia revistei *Lumina*).

Lachman, R. (2004). „Cultural memory and the role of literature". *European Review* (Academia Europea, United Kingdom), Vol. 12, No. 2. 165–178.

Miloş, I. (1957). „Ce-i de făcut?". *Lumina*, nr. 6.

Pageaux, D-H. (2000). *Literatura generală şi comparată*. Iaşi: Polirom.

Popa, Ş. (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Libertatea.

Popa, V. (1947). „Drumul literaturii noastre". *Lumina*, I, 1/1947.

RKT (1992). *Rečnik književnih termina*. 2. dopunjeno izdanje. Beograd: Nolit.

Roşu, C. (2007), „Cuvântul autorului". *Bibliografia revistei Lumina: 1978–2007. Vol. III. Cartea a 2-a*. Panciova: Libertatea.
Savić, M. (1972/1973). „Naučna, pedagoška i kulturno-društvena aktivnost profesora dr Radu Flore". *Analele Societății de Limba Română*, 3–4. Panciova: Libertatea; Zrenjanin: Societatea de Limba Română.
Uspenski, B. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone.* Beograd: Nolit.
Vahtel, E. (2001). *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji.* Beograd: Stubovi kulture.

Mirjana Ćorković

LAYERS OF TIME IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE IN VOIVODINA

Summary

Over the past two decades there has been widespread scholarly interest in the way social groups remember their past and in the way certain views of the past are shared (Assmann 2005: 20–21). Various terms have been coined to designate this type of memory, including collective memory (Halbwachs 1950), social memory, cultural memory (Assmann 2005, Erll 2008), memory sites (Nora 1984–92), just to mention a few of them. In this paper, the concept of cultural memory, enhanced with certain concepts of literary imagology, has proved to be useful as a way of interpretation of Romanian minority's literary texts in Vojvodina, which are characterized by the obsession with the past and its representation. Considering the fact that Romanians became minority in Serbia after the WWI, we assumed that this event urged writers to introduce a great amount of past in their writings, which comprise memories of recent past and ancient times, as well as of the facts about the present and the future. On one hand, such a broad span of time in the analysed literary texts suggests the complexity of themes and motives in Romanian literature in Vojvodina. Focusing on the concept of time, we also discover that these texts often activate forgotten knowledge of the past, thus enabling the community to start a creative dialogue with the „centre", as well as with the members of its own community. On the other hand, it addresses the issue of interpretation of literary texts that emerge in complex multicultural and multiethnic space of Vojvodina.

Дејан В. АЈДАЧИЋ
Кијевски национални универзитет „Тарас Шевченко”
Институт филологије
dejajd@gmail.com

УПЛЕТЕНА ВРЕМЕНА У АЛТЕРНАТИВНОЈ ИСТОРИЈИ ЈАЦЕКА ДУКАЈА[1]

Апстракт: У раду се анализира начин преплитања прошлости, садашњости и будућности у фантастичком, алтернативно-историјском роману *Ксаврас Вижрин* (1996) Јацека Дукаја. У фикцији пољског писца промењен је ток историје 20. века продужавањем Стаљинове власти, што води ка друкчијем развоју догађаја који се у раду разлажу и тумаче као представљање тобожње историје, увођење митског времена у представама апокалипсе и пројекције из стварности у фикцију.

Кључне речи: алтернативна историја, временске пројекције, тобожња историја, стварна историја, митско време, апокалипса, садашњост, тероризам, пољска фантастика, Руси, Пољаци, Чечени, Индијанци, Јацек Дукај, *Ксаврас Вижрин*

У делима алтернативне историје писци фикционално мењају ток историјских догађаја тако што уводе прекретна збивања која преусмеравају ток историје и познати след догађаја. У устаљеном српском изразу „шта би било, кад би било” садржано је вајкање или сажаљење због пропуштених могућности. Такве речи реалиста изговара саговорнику који се не мири са изостанком прижељкиваног добитка убеђујући га да је нужно прихватити исход догађаја, који се у стварности више не може променити. У супротним приликама говоре „могло је да буде и горе” оцењујући догађаје који су се могли завршити и неповољније. У различитим алтернативним историјама, независно од тога да

[1] Рад је настао на пројекту „Народна култура Срба између Истока и Запада” (бр. 177022), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

ли им више приличи први или други израз, и писац, и читалац вољно заборављају стварну историју, претварајући писање и читање у игру двоструке, заједничке фантазије.

Писци алтернативне историје показују друкчију, неодиграну историју и позивају своје читаоце да се упусте у авантуру претпостављања како би изгледала историја да су њени судеоници у одређеном трену донели друкчије одлуке, учинили нешто друго од онога што јесу или стекли помоћника или противника који у реалној историји није постојао. Писац алтернативне историје игра се са временом, мењајући след догађаја у корист или на штету појединих историјских актера, али понекад, парадоксално, ради веће уверљивости приче, фикцији се додају елементи реалности како би се нестварно приближило стварном.

Историја источнословенских народа била је више пута предмет домишљања и измишљања писаца алтернативне историје, како у правцу срећније, тако и у правцу несрећније судбине представљених народа и држава. У делима у којима су промењене само неке реалне околности израженија је псеудоисторијска уверљивост. Тако у роману *Јуриш Дилбера* (*Штурм Дюльбера*) из циклуса *Река Хронос* руског фантастичара Кира Буличова делује могуће да Лењин 1917. године није успео да дође у Петроград, као и да царску породицу нису сатрли на Уралу. У роману *Острво Крим* Василије Аксјонов је претпоставио да током грађанског рата бољшевика и монархиста Крим није потпао под власт Совјета, па се борба идеолошких супарника око полуострва поново води. Украјински писац Владимир Виниченко у свом позном роману *Твоја је реч Стаљине* пише о диктатору који тобоже одустаје од крвавог терора. Мера реалности у овим делима и одговарајућа мотивација јунака ту су у сфери реално могућег.

Али када се у роману Звјагинцева *Истрага битком* (*Разведка боем*,1996) из циклуса *Одисеј напушта Итаку* (*Одиссей покидает Итаку*) у бици бољшевика и белих ванземаљци уплићу у битку, дајући разорно оружје Врангеловој армији, у великој мери омаловажавају се не само реалне историјске чињенице, већ и силе које су

дејствовале једна против друге. Укључивање надљудских актера у романима Вјачеслава Рибакова судбински нарушава распоред снага чинећи свемоћним неке од стварних актера, чиме творац одступа од историјске уверљивости, а историју претвара у фантазматску играрију са људима као луткама.

Тобожња историја. Јацек Дукај је односу Пољака и Руса у жанру алтернативне историје посветио свој рани роман *Ксаврас Вижрин* (1996) и много обимнији роман *Лед* (2007), који је био номинован и за годишњу награду Нике, једну од најпрестижнијих пољских награда за савремену књижевност. Дукај пише фантастику, али се не сврстава у њене ускожанровске токове, упућене мање захтевном читаоцу популарне литературе. *Ксаврас Вижрин* Јацека Дукаја је ратни, катастрофички, полоноцентрични – русофобски роман који у жанру алтернативне историје описује тобожњи поход из Буковине до Москве и назад до Кракова са описима терористичког ратовања праћеног оком телевизијске камере. Радња почиње у рано јутро 30. 03. 1996, поласком америчког тв новинара Јана Смита ка штабу Ксавраса Вижрина, а завршава се испред Кракова пророштвом Вижрина да ће тек за 13 година, 2009. године Пољска стећи независност. Повременим скоковима у прошлост наратор и његови јунаци читаоцу говоре о протеклим догађајима.

У време када је Дукај писао роман о Ксаврасу Вижрину СССР више није постојао, већ Руска федерација. Али у роману Дукај не говори о распаду СССР, иако говори о Руској федерацији. Таква небрига према макар и узгредном објашњењу фикционално створеног света произлази из потребе аутора да изједначи кривице бољшевика и Руса – он је заборавио да обезбеди фикционалну уверљивост приповедања. Није спорно да су Руси били доминирајући народ у СССР, ни то да Стаљин није био Рус. Дукај је у свом алтернативно историјском мењању прошлости продужио Стаљинов живот чак за тридесет година. Стаљин је најприсутнији међу малобројним историјским лицима у роману. Читалац као тумач тражи разлог ауторовог продужетка живота Јосифа Висарионовича, како би схватио логику на којој је грађена слика

измењене прошлости. Она је писцу дозволила да НКВД не буде укинут. И даље, како у роману није било Другог светског рата, није било ни геноцида Јевреја. Они су тобоже живели у Русији (не помиње се Совјетски Савез) све до 1955, када су депортовани и уништавани у Сибиру. У европском делу Русије нема Јевреја, па нико не може ни да посумња да се амерички новинар лажно представља, јер више нико не зна како изгледају Јевреји (Dukaj 2008: 17). Прогон Јевреја није са фашиста пребачен на Стаљинове Совјете, већ на Русе. Русија уместо Совјетског Савеза преузима место државе која уништава друге народе, па тако на пољским територијама скоро да нема људи који говоре пољски. Ксаврасова визија о уништењу Русије током романа се представља и као замисао Јевреја.

После смрти Јосифа Висарионовича власт преузима Син Мохамет. Као моћници из врха руске власти помињу поспрдно названи Посмертцов, Бабодупцев, Сериозни, Костуха, Гумов. Са огорчењем се приповедач односи према Берлинском трактату, који је за потребе Москве издала Лига народа (ОУН не постоји, с обзиром на то да је настао после Другог светског рата, који се тобоже није ни одиграо) као „међудржавну лиценцу за убијање", „најодвратнији документ у људској историји" (Dukaj 2008: 13). Руска федерација је окупирала Пољску, а партизани у Европској ратној зони (EWZ) боре се против њих у Надвисланској Републици. Крвавим акцијама и немилосрдним упадима на територију Русије посебно се истиче Ксаврас Вижрин. Запад је на Варшаву, Кијев и Лењинград којима влада Русија бацио атомске бомбе. Ужасна радијација довела је до генетичких промена и масовне појаве наказа. Руси немају атомске бомбе и није сасвим јасно на чему је заснована моћ Русије, као што није одвећ логично ни зашто се уништитељски напади нису наставили уништењем других градова. У свету у коме није било Другог светског рата Енглеска још има колоније, Кина јача, белце уништавају у логорима у Јужној Африци.

Митско време. Иако у Дукајевом роману нема натприродних сила и бића, аутор алузијама упућује читаоца на

свет оностраног. Писац у роману о партизану-терористи повезује крваво време прогона и убијања са митским доживљајем времена свеопште пропасти. Вишеструким поменима Армагедона или Апокалипсе (Dukaj 2008: 24, 43) збивања у Европској ратној зони описују се као Апокалипса, а временској димензији дела додају се нови временски оквири. Алузија на митско време Апокалипсе није у складу са психолошким мотивацијама освете главног јунака, будући да људске намере ту нису повезане са божјом промисли. Идеја освете одвећ је људска, заснована на плану предстојећег, будућег узвраћања за прошле увреде и патње. Таква је мотивација далеко од највиших сила, чак и ђаволских. Апокалипса је као драматично и коначно решење судбине света тако претворена у украс бојишта. Одржавању митске напетости служе и ћирилицом исписани цитати и симболи из Јованове Апокалипсе на црним мајицама близанаца које на свом путу среће амерички новинар (Dukaj 2008: 53). Већ уведени близанци се још једном помињу као браћа Апокалипсе.

Роман је писан са јасним антируским ставовима и пројекцијама укорењеним у погледу већине Пољака. Писац обликује визију о уништењу Русије као визију пољског генија. Експлозија атомске бомбе у Москви Ксаврасу Вижрину изгледа као коначно решење. Три атомске бомбе нису уништиле руску моћ, а четврта је коначно уништила цео њихов поредак. Писац свог јунака уводи у круг славних проклетника који су спремни да продају своју душу зарад неког великог циља. Фаустовски мотив у дукајевској обради не ставља непомирљивог борца спрам Бога, смрти или ђавола, већ против суседног народа. Роман о „Неухватљивом Ксаврасу" садржи полемички заоштрене делове у којима ватрени и сурови Ксаврас нема саговорника који му је раван. Ксаврас као оправдање за активирање атомске бомбе у Москви говори: „Једна душа за слободу народа" и повезује свој поступак са Мицкјевичевим Конрадом из *Задушница* и пољским народним Фаустом, паном Твардовским. Метафизичка димензија која је дата Ксаврасу потврђује се и његовим оцртавањем као надљудског бића:

„И ето, свету се објавио нови анђео, нови демон, Ахриман освете, Баал атома, Аластор историјске праведности, допирало је до памети сваког човека са екрана његовог телевизора" (Dukaj 2008: 130).

Пројекције из стварности. Мржња поробљених Пољака према Русима чини оквир радње, реални политички програм у коме је свако насиље оправдано претходним насиљима противника. Један од разлога увођења америчког новинара у заплет ослања се на могућност да писац њега, као и читаоца упознаје са Неухватљивим Ксаврасом и тамном историјом односа Пољака и Руса, као и да аргументује ставове у прилог терора у дијалозима Ксавраса са Смитом. Јан Смит долази у Надвисланско крај са извесним сазнањима о Ксаврасовим партизанским акцијама, али прво ближе упознавање Смита са тим акцијама чини партизаново оправдање логике терора и убијања деце у руском селу (Dukaj 2008: 44). Ксаврас је име добио по непобедивом јунаку стрипа и стереотипне представе доста, иначе, дугују поетици стрипа и холивудских акционих ратних филмова.

У епохама супротстављања два народа, ауторове позиције јасно су исказане у форми пропаганде самог Ксавраса или његових сабораца. Насиље Другога не посматра се истим мерилима као насиље које чине Своји. Описи обешених Пољака по друмовима око Висле уверљивији су од описа руских избеглица и лешева.

Злочини против Пољака изазивају осветничке акције Ксавраса Вижрина које привлаче медијску пажњу и пораст популарности Пољске. На конкретно историјском плану оправдање за атомску бомбу у Москви јесу страдања која су Пољаци од Руса трпели: „Пољска, Пољска, Пољска, преобројао је претрпљене неправде, представио небројена трпљења и страдања, истакао многе неправде" (Dukaj 2008: 130). Али Ксаврас има и универзално оправдање засновано на уверењу да ниједна држава није настала на праву, па ни Америка, створена на уништењу црвенокожаца. Није чудно што два Ксаврасова саборца имају имена која недвосмислено упућују на Индијанце: Изашао Други Коњ Боје Ватре и Море Које Избацује

Мртве. Ксаврас заступа универзални закон којим се допушта право на насиље позивајући се на историју којом се такво право даје и за будућност „ниједна држава – држава, кажем, није настала у сагласју са праведношћу" (Dukaj 2008: 108).

У роману против насиља иступа Американац Јан Смит, са ставовима који у приповедању личе на празнословно понављање моралистичког заступања ненасиља у времену насиља и злочина. Оправдавање права на злочин и зверства до истребљења чини идејну поруку Дукајевог романа. То право Ксаврас брани не остављајући могућност бледим аргументима Американца да оспоре његов наум.

Један кључ за разумевање сопствене прозе аутор нуди у последњем кратком и доданом поглављу, упућујући на то да су мото, као и неозначени цитати, из стихова Збигњева Херберта. Стихови из чувене Хербертове песме *Przesłanie pana Cogito* говоре, пре свега, о односу према жртвама, и гласе: „zaiste nie w twojej mocy/przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świcie".

Дукајева мотивација Ксаврасовог понашања и његова образложења заснивају се на два начела – на праву освете за историјска страдања и на општем начелу да су у борби за остварења слободне националне државе дозвољена сва средства, укључујући и злочине против невиних. Оно што понајвише застрашује јесте откриће да је уништавање врста знања: „Није потребна никаква надљудска моћ, никакве друге наднаравне способности да би се доносио бол, уништавали народи, рушила краљевства; за то је неопходно једино знање" (Dukaj 2008: 127). Ту нема нити етике, чак ни тобожње етике, само макијавелистичко остваривање плана усавршено до хладне, објективистичке примене.

Јацек Дукај је читаоцу романа *Ксаврас Вижрин* понудио у завршном, доданом параграфу, названом „Јеванђеље по св. Јевреју" други кључ којим се преосмишљава испричано. Аутор, упућујући на речи америчког дипломате Барнса на конференцији за штампу Стејт Дипартмента 8. 08. 1996, наводи читаоца да прочитани роман преосмисли заменивши јунаке Пољаке Чеченима,

а пољску Надвисланску Републику Чеченијом. Мало је вероватно да је Дукај током писања овога дела чеченске реалије претварао у пољске, јер је дело прожето пољским реалијама и алузијама на руско-пољске сукобе. Неочекивани спојеви, као „католички ајатолах", „црни Џихад" делимично наговештавају и у самом тексту ту везу. Барнсове речи као кључ за разумевање дела показују руску политику као универзално зло које се не тиче само Пољака, већ и других народа, као Чечена. Изјава високог америчког дипломате могла је на фону актуелности сукоба у Чеченији током настанка дела бити подстицај Дукају да развије тему првенства интереса Запада над етиком. За то се и у самом тексту романа налазе потврде у редовима у којима се наводе изјаве са Запада и из Америке да је Европска ратна зона у зони Русије, а да су проблеми Руса и Пољака руски проблеми.

У опасно уопштавајућој игри пољско-чеченског преосмишљавања изазивање атомске експлозије у Москви могло би бити схваћено и као фикционална подршка и план за такав чин једног пољског аутора. Мржња према Русима у опису тобоже ретроактивно схваћеног чеченско-руског рата у контексту данашњих проглашавања Бориса Јељцина далековидим либералним политичарем изгледа чудно.

Заједљива злоба у описима расула по експлозији атомске бомбе претпоставља да је систем државног тоталитаризма заснован само на потпуном хаосу у врху власти. Превиђа се да се такви системи пре базирају на целој вертикали власти и инерцији коју она има, која одржава систем чак и када један или два лидера нестану са сцене. Раскопавање пољско-руских рана у форми алтернативне историје која прошлост мења тако да су почетне прилике по Пољаке горе но што су биле у време реалног одвијања радње, указује на жељу Дукаја да превиди пораз комунистичке идеологије и економског система који је довео до пада политичког система, а да пад Русије (не СССР-а) види као победу осветничког генија Пољске, који у старом духу завереника и осветника долазе до слободе. У ситуацији када је конфликт Русије и Пољске преведен у мање напету фазу економ-

ских конфликата око нафте, пилића и трговинских квота, ватрени и зверски рат до истребљења из фикционалног дела средине 90-их изгледа претерани. Али остају поруке – хуманизам је испразно брбљање које не мења свет и стога се даје подршка насиљу.

Идеолошки чиниоци у роману Дукаја нису одвећ важни у односу на реалну историју, јер они прате стварни историјски ток. Идеолошка пројекција писца у етноконфесионалном сукобу нема тако значајно место, осим уколико не потврђује колективну природу народа склоног претераном трпљењу и тлачењу, или империјалном потчињавању других народа. Паралелизам између односа Руса према Пољацима, Руса према Чеченима и Американаца према Индијанцима, стога је важнији писцу од уплитања у алтернативноисторијска распредања о идеологији. Тим пре, што је у време писања романа исход те борбе био познат. Увођење муслимана као дестабилизујућег чиниоца затеченог поретка такође је пре приказано као борба империјалног господара и побуњених поданика.

Судбина Пољака у Сибиру разматра се у алтернативно-историјском роману Јацека Дукаја *Лед* (Lód). Сибир је своје историјско и митско значење места прогона и страдања у историји Пољака стицао од 18. века, преко побуна Кошћушког 1794, побуна против царске власти 1830–1831. и 1864. године, све до ослобођења од Руске власти, али и логоровањима пољских комуниста. Мицкјевич је у својим предавањима на Колеж д' Француу написао да је Сибир политички пакао који је у поезији средњег века описао Данте. У Дукајевој преиначеној прошлости ни у овом роману није било Првог светског рата, али ни бољшевичке револуције. Дукај испитује могућност продужења руске власти над Пољацима али и пружање пољске руке до друкчијих, али прекретних догађаја. Пилсудски, у реалној историји војсковођа обновљене Пољске, у роману је терориста који прави заверу са Јапанцима. У преплитању науке, открића и друкчијих сагледавања стварности са свакодневицом Пољака у Сибиру, њиховим судбинама прогнаника и партизана (главна јунакиња је партизанка) заплићу се и расплићу односи између Руса

и Пољака. Други роман Јацека Дукаја заслужује пажњу и сам за себе, али и у пару са ратничко апокалиптичким *Ксаврасом Вижрином*. Дукај је писац који воли да комбинује разнородне жанрове, што и друга његова дела чини занимљивим предметом проучавања, између осталог, и са становишта временских аспеката његове прозе.

ЛИТЕРАТУРА

Ајдачић, Дејан (2007). „Идеолошке пројекције у словенским научно-фантастичним књижевностима". *Словенска научна фантастика*. Ур. Дејан Ајдачић и Бојан Јовић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 343–382.

Dukaj, Jacek (2008). *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*. Kraków: Wydawnictwo literackie.

Петухова, Елена (2003). Черный, Игорь. *Современный русский историко-фантастический роман*. Москва: Мануфактура.

Dejan Ajdačić

TWISTED TIMES IN THE ALTERNATIVE HISTORY OF JACEK DUKAJ

Summary

The author analyses the war and alternative history novel *Xavras Wyżryn* (1996) by the contemporary Polish writer Jacek Dukaj. In the novel, the narrator follows the American Ian Smith, who illegally crosses over into the European War Zone, accompanied by the fighters of Uncatchable Xavras Wyżryn, thus becoming a witness of the struggle of Polish partisan-terrorists against the Russian powers-that-be, leading to the explosion of a nuclear bomb in Moscow activated by terrorists. In his fiction, the Polish author changed the course of history in the 20th century, as World War Two never happened, Stalin's grip on power was extended by prolonging the dictator's life, and Russia rules a territory that includes the rebellious Polish region. Fictitious history, reality and the mythical time of the Apocalypse are intertwined in Dukaj's prose, pointing to a projection of reality into fiction.

Марија М. ШАРОВИЋ
Институт за књижевност и уметност
Београд
marija.sarovic@ikum.org.rs

ИСТОЧНО ВРЕМЕ У ЗАПАДНОМ СВЕТУ: *ЧАПАЈЕВ И ПРАЗНИНА* ВИКТОРА ПЕЉЕВИНА[1]

Апстракт: Предмет рада је антагонизам између представе времена Истока и Запада у роману *Чапајев и Празнина* савременог руског писца Виктора Пељевина, антагонизам који утиче и на подвојеност приче и на подвојеност њених јунака. Истражују се линеарни аспекти приче и наративности (време како је схваћено у јудеохришћанској традицији), али и темпорални аспекти засновани на источњачком схватању времена. Као методолошки приступ књижевном делу издваја се наратолошки приступ, јер се у оквирима наратологије проблематизује и успоставља веза између облика приповедања и начина обликовања времена у књижевном делу.

Кључне речи: Виктор Пељевин, време, празнина, вечност, наратологија, зен-будизам, западна филозофска мисао, парадокс, руска књижевност

У роману Виктора Пељевина *Чапајев и Празнина* (1999) ништа није као што изгледа: основно усмерење романа илуструје изрека приписана Хасан-и Сабаху (Hassan-i Sabbah): „све је дозвољено, ништа није истина".[2]

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору" (бр. 178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[2] Ова девиза обично се приписује Сабаху, оснивачу реда асасина, мада је немогуће прецизно утврдити њеног аутора. Интересантно је да је Лав Шестов приписује Ничеу, што не изненађује много – говорећи о моралу трагедије код „подземних људи", овај аутор наглашава да је Ниче први део изреке окретао против нужности и природног развитка, а други против људи који устају у одбрану „природних закона" (Шестов 1982: 138–139). Шестов не помиње други извор ове мисли, сем на једном месту, где је приписује муслиманској секти која се борила против крсташа. Видећемо да је Пељевин у овом роману на трагу ис-

Ова источњачка изрека илуструје и радњу романа која се одвија у два домена[3] и има два паралелна приповедна тока. Један од њих прати експерименталну терапију доктора Тимура Тимуровича. Пацијенти луднице који су подвргнути његовом експерименту су и јунаци овога приповедног тока – Марија, Сердјук, Володин и главни јунак романа, Петар Празнина. Други приповедни ток се односи на Празнинина искушења и искуства, односно, на његов лични доживљај који се одвија у времену руске револуције, тзв. петроградском периоду. Јунаци овога приповедног тока су још Василије Чапајев, његова митраљескиња Ана, галатни кокаиноман Котовски и барон Јунгерн, мистични јунак чије порекло и значај остају скривени од приповедача (јунака).

Ова два тока уједињују се у специфичној ритмичној структури романа, у којој се две равни Петровог живота смењују са причама других јунака, будући да причу има и сваки од пацијената болнице, а све њих истовремено проживљава и приповеда Петар Празнина. Увид у сваки појединачни фантазам других јунака Празнина постиже захваљујући терапији доктора Тимуровича, након које „настаје ефекат предавања – заједнички излазак учесника из стања, које су управо доживели као реалност. То је, ако хоћете, употреба човеку својственог осећаја чопора у медицинске сврхе. Они који учествују у сеанси заједно са вама могу да осете ваше идеје и расположење на неко време, али чим се сеанса заврши они се враћају својим сопственим манијама, остављајући вас у самоћи" (Пељевин 2002: 52). Празнина је, тако, главни и истовремено једини јунак који повезује два нивоа приче, учествујући у револуционарним догађајима у Русији почетком двадесетих година прошлог века, али и у животу пацијента менталне болнице крајем истог тог века.

товетног схватања поменуте изреке, мада до оваквог њеног тумачења доспева са другачијих полазишта.

[3] Реч *домен* овде је пригоднија од очекиване и уобичајеније речи *простор*, јер је реч о специфично схваћеном простору – он јесте место, али схваћено у психолошком смислу, као духовни пејзаж који се налази у уму јунака, а не у смислу традиционалне дефиниције димензије простора.

Радња се, дакле, одвија у два паралелна временска тока раздвојена периодом од неких седамдесет година.

Почетак и крај XX века у овом делу представљени су тако да сваки афирмише одређену филозофију времена. С једне стране, будистички гуру и бољшевички комесар Чапајев поучава Празнину источњачким схватањима времена, цикличном току који нема почетак и крај и у коме је од кључног значаја садашњи тренутак; с друге, пацијентима у менталној болници доктори (као представници „нормалног" света) намећу праволинијско схватање времена. У прихватању „нормалног" времена (времена како га схватају они који нису пацијенти лудница) налази се једина могућност која им се пружа да одатле утекну – неки од њих вољно, неки мање вољно. У четвртом поглављу романа, у коме су пацијенти окупљени у соби где су на цртежима представљени сви њихови фантазми (доживљаји које у својој бележници описује Празнина), води се разговор о природи стварности и времена. Марија тврди да „ако хоћеш да једном изађеш одавде, треба да читаш новине и да притом нешто осећаш. А не да сумњаш у реалност света" (Пељевин 2002: 127). Володин пак не пристаје на једноставно прихватање готових представа као на услов за ослобођење: „Зашто ми седимо у лудари? Хоће да нас врате у реалност. И тог Аристотела ми цртамо зато што је он смислио стварност (...) у коју ти, Марија, хоћеш да се уклопиш" (Пељевин 2002: 128). Њихов неспоразум и сумња која се јавља поводом природе стварности део је дијалектичког процеса, а он подразумева и проблем двојства личности. Тај процес остварује се у времену као динамика истог и другачијег, кружног и праволинијског. У основи, оно што је обема равнима заједничко јесте питање о суштини постојања, у коју Празнина покушава да проникне, не слутећи да се она налази у њему самом (садржана у дословном значењу, али и у симболизму његовог презимена – термин *празнина* је један од најважнијих појмова будизма).

Стога је двоструко темпоралности романа прилагођен не само удвостручени приповедни ток, већ и психолошки проблем подвајања личности и стварања лажне

личности (сваки од Тимуровичевих пацијената има макар по једну лажну личност, додатно проблематизовану тиме што се „животи" сваке од њих одвијају у посебном времену и на другачијем месту). Овим се две основне временске равни усложњавају и богате, допуштајући сваком од ликова да креира сопствени временски ток, односно, сопствену квазистварност. Унутрашња свест о времену је постављена као кључно питање, али се поставља и питање на који се начин тај временски ток остварује у појединачној људској свести. У складу са источњачким схватањем кружења времена у коме не постоје појмови почетка и краја, кошмар Петра Празнине не окончава се изласком из болнице. У последњем поглављу романа понавља се све оно што је јунака сачекало по уласку у такозвану реалност у првом поглављу; притом је централан призор Тверског булевара, који упућује на ограниченост Петровог кошмара, поновљивост тренутка и истоветност простора. У првом поглављу романа одвија се и Празнинин кошмарни сусрет са старим школским другом Григоријем фон Ерненом (Григоријем Фањерним), чекистом кога најпре убија, а потом, кријући се од потере, преузима његов идентитет, те је и то једна од његових привремених лажних личности. Овај сусрет у завршном поглављу замењује сусрет са образованим таксистом и разговор на тему ескапизма, као и пропасти и могуће обнове Русије. Понављање догађаја, осим што илуструје источњачку представу о кружном времену, „точку дарме", у наративном смислу представља и „алтернативу приказу времена које иде од прошлости ка будућности, пратећи добро познату метафору 'стреле времена'" (Ricoeur 1984: 67[4]). Ову Зенонову апорију о кретању које то није Пељевин узима за основну тему приче *Жута стрела*, у којој јунак у тренутку залеђеног времена успева да искочи из воза у коме је рођен и све до тада живео.[5]

[4] Сви цитати из Рикеровог дела су дати у преводу М. Ш.

[5] *Жута стрела* има сличности са романом *Чапајев и Празнина*, али је реч о заједничкој особености сваког Пељевиновог дела – питање судбине руског човека у смутним временима, без обзира на то о ком се тачно историјском тренутку ради. Радња *Чапајева...* одвија се једним

Однос аутора према темпоралним искуствима Петра Празнине и других јунака није исти: друга (туђа) временска искуства подређена су главном, најпре у квантитативном смислу. Док је другим пацијентима дато само по једно поглавље за приповест о доживљајима „с друге стране", Петрова приповест протеже се кроз читав роман и представља неку врсту везивног ткива за све остале приче. Ово је и логично, с обзиром на то да је Празнина не само главни јунак романа, већ и приповедач. Његовим доживљајима одређене су границе приповедног (и приповеданог) времена. Али Петрово искуство супротстављено је временским искуствима других ликова тек делимично, односно, прожима се са њима, као што се и налази у даљем или ближем сродству са основним искуством које аутор поставља као стандард (у роману постоји јасна дистинкција између аутора и приповедача, па њихове улоге не треба мешати) – искуством неусаглашености између *личног* и *монументалног* времена. Овој неусаглашености одговарају и две супротне временске струје: *епизодна* димензија приче, која усмерава приповедно време ка линеарној представи, и *конфигурацијска*,[6] која време представља на начин супротан епизодној. Поменута опозиција уклапа се у ону општију – опозицију између источњачког и западњачког схватања времена.

Разумевање наративне схеме и самога текста усложњава и то што се Празнина у исто време налази и у положају јунака и у положају приповедача. Он даје књижевни облик сопственим двоструким искуствима, али бележи и искуства других пацијената и њихове назовиреалности. Наративни сигнал који обележава такве преласке из једне временске и приповедне равни у другу (а има их више) јесте промена приповедне перспективе. Празнина пише у првом лицу током читавог романа, а у трећем у оним поглављима где приповеда о

својим делом у време Руске револуције, док је радња *Жуте стреле* смештена у време перестројке и представља сатирични приказ руског друштва тога доба. Прича прати судбине путника у „Жутој стрели", руском возу који нема почетну и крајњу станицу и никада се не зауставља.

[6] Термини наведени у курзиву су термини Пола Рикера.

доживљајима других, у које, захваљујући терапији, и он има увид. Стилски сигнал преласка је употреба курзива (видети поглавља у курзиву у којима су књижевно обликоване појединачне визије осталих пацијената; све оне представљају „испадање" у време ван основног временског тока романа, и све су оне, истовремено, плод књижевне фикције Петра Празнине). Јунак петроградског Празнининог кошмара, његов ратни и духовни учитељ – Чапајев – такође води двоструки живот. У његовом лику спојене су две непомирљиве струје. Једна се односи на револуционарни рад, који се непосредно везује за дијалектички и историјски материјализам, а он је опет у блиској вези са линеарним поимањем тока времена карактеристичним за западну филозофију. Друга обухвата живот Чапајева који је у свом мисаоном облику попримио облике езотеричне филозофије – он је представљен делом као будистички гуру, делом као халуцинација помереног ума јунака. Чапајев је, речено речима Артура Кестлера, и комесар и јоги, јединствени случај синтезе лика свеца и лика револуционара.[7]

Време Истока и време Запада

Језик којим говори Чапајев (па и језик Празнине и Јапанца Кавабате, јунака Сердјуковог кошмара) – на сву срећу – није карикирани језик бројних учитеља који су са Истока дошли да „просветле" Запад, већ је последица директног додира духа (писца) са оним што су предсократовски филозофи називали *τό ον* („то он", корен речи *онтологија*). Језик јунака-учитеља (какви су Василије

[7] Историјски лик Чапајева, комесара Црвене армије, остао је упамћен у мноштву вицева, а сам Чапајев – као сељак-револуционар који није био много заинтересован за питања духа. Отуда несклад, који настаје између историјске грађе о овом лику и његове књишке представе као учитеља филозофије и зен-будизма, одговара синтези Кестлерових екстрема, ликова комесара и јогија. Његов лик пролази кроз све фазе *рефигурације*. Рикер користи овај термин да би дефинисао однос историографског или фикционалног текста и реалности. Рефигурација подразумева преображај реалности која је најпре префигурисана у свести писца, затим у тексту, а онда и у сусрету са читаоцем, „преобликована у виртуелно искуство које води ка спознаји и самоспознаји" (Бечановић 1998: 166).

Чапајев или барон Јунгерн) херметични је језик зен парадокса, умне вежбе ученика зена у којој се до решења проблемске ситуације не може доћи праволинијски или рационалним путем. То је језик као средство за спознају стварности ван сваког унапред задатог концепта, као и ван сваког историјског или филозофског дискурса. Отуда потешкоће у разумевању парадоксалне стварности и код других јунака, а не само код Празнине, који је, као лик ученика, конципиран тако да још и влада неким од филозофских представа. Парадоксалан је и лик Чапајева који, под маском револуционарног рада, заступа интересе Унутрашње Монголије. И овај топоним представљен је језиком зен парадокса, јер Монголију не треба схватити као *место* које се налази *негде,* већ је објашњена као унутрашња, зато што се налази „у ономе који види празнину, иако овде реч 'унутрашњи' није примерена" (Пељевин 2002: 262). Интереси које заступају Чапајев и барон Јунгерн су интереси Душе, Атмана, која се као таква указује када се скину сви велови опсене чије је својство многострукост, бескрајност облика, као што, како читамо у Пељевиновом роману, вотка узима облик флаше или тацне или неке барице када Чапајев припуца на њу из маузера. *Важност историјског се релативизује у односу на оно што је непролазно и што обележава Биће*. Одатле потиче и основни антагонизам у представи времена у роману *Чапајев и Празнина* – он почива на темељној разлици између схватања времена у западној филозофији и (Пељевину очигледно ближе и драже) представе времена везане за источњачку филозофију, посебно за хиндуизам и зен-будизам. Док, по западним мерилима, подвојена личност представља материјал за проучавање шизофреније, овакав њен доживљај на Истоку је природан и одговара хиндуистичком виђењу човека, односно, представи о његовом природно удвострученом идентитету. Према том схватању, човек је састављен од два сопства – једно се састоји од свих оних особина и осећаја који сачињавају личност, док је друго његов посматрач. Управо као што Празнина дела и, делајући, контемплира над сопственим делањем те о њему и пише.

Пељевинови јунаци су западњаци који су се нашли у источњачком космосу. Полазна тачка „искушеника" Петра Празнине у покушају да спозна срж времена јесте декартовски *cogito* – отуда и толике његове невоље, и неуспех у разумевању речи Чапајева. Декартовски концепт јесте ограничен и недовољан када су посреди апстрактније представе које немају везе с разумом. „Чиста свест", као основа свега што се може знати, може бити само полазна тачка помоћу које се може спознати само секвенца дешавања. С једне стране, ликови попут доктора Тимуровича, Марије, ликова из Володинове визије,[8] кокаиномана Котовског, па и Ане, налазе се на аристотеловској оси „времена кретања", чврсто утемељени на линији дијалектичког материјализма. Они својим делањем илуструју схватања типична за јудеохришћанску традицију, хронолошко или линеарно време, историчност, библијски „почетак и крај" времена – све у свему, *људско* време, на челу са Аристотелом, творцем појма материје, како га у роману представља Пељевин.

Наравно, нису сви Пељевинови јунаци потекли из света модерне западне традиције. С друге стране налазе се мистични Чапајев, барон Јунгерн, Сердјук са својом „јапанском епизодом"[9] – сви они, тј. њихово делање и

[8] Истински бриљантна епизода романа у којој се Володин налази у Валхали, где ће нешто касније Празнину одвести барон Јунгерн. Писац се у тој епизоди бави проблемима савременог руског друштва, новим руским криминалцима који постају „камен-темељац у новој згради руске државности", тржиштем које контролише задовољство итд. (Пељевин 2002: 274) Надреалистичко-сатирични тон свакако уноси и чињеница да је реч о криминалцима који су се најели психоактивних печурака, и у том стању покушавају да филозофирају на тему загробног живота: „Види, за време Стаљина је после смрти био атеизам, а сад је опет религија. А по њој, после смрти све као за време Стаљина." (Пељевин 2002: 286). Одлична прилика да се осврнемо и на паметан начин на који Пељевин повезује савремену политичку сцену са наркоманијом а религију са комунизмом, док се истовремено бави и светом идеја, религијским питањима, митологијом, и све то уз читав низ референција из књижевности и науке, изискујући готово ренесансно образовање својих читалаца и макар минималан, али истанчан смисао за хумор.

[9] Кошмар Сердјука представљен је у поглављу у коме се овај јунак среће са будућим послодавцем, Јапанцем Кавабатом. Са њим проводи ноћ натопљену алкохолом и разговорима о хаику поезији, дугу захвалности, свести о Богу, доживљају празнине и Лао Цеу. Ово, шесто,

мишљење, припадају свету митског времена. Питање вечног враћања, кружног тока ствари, немогућности мерења времена представља другу осу времена, тј. *време природе*. А по средини плута непрекидно неодлучни главни јунак романа, Петар Празнина. Његову неодлучност подстиче и начин подучавања барона Јунгерна, типичан за традицију зен учења. Парадокс је овде уобличен у Јунгерновој опасци у маниру зен коана, духовне и умне вежбе коју обављају ученици зена: „Оне имају за циљ да продру кроз интелектуалне границе ума и доведу до бљеска изненадног непосредног сазнања, без појмовног расуђивања." (Бајац 1980: 19). На јунаково питање како да види празнину, барон лаконски одговара: „*Видите самог себе*. Извините за случајни каламбур"[10] (Пељевин 2002: 262). Каламбур (*празнина* је презиме јунака, а односи се и на просторни парадокс и на један од темељних појмова будизма), наравно, није случајан – основна проблематика овог дела јесте додир духа писца са τό ον предсократоваца, „апеироном" (άπειρον) Анаксимандра, или оним што значи хиндуистички појам „шуњата" (*šūnyāta*)[11] – дословно: празнина. Поред тога што показује да се Пељевин учио на најбољој руској приповедној традицији (видети симболична имена нпр. Гогольевих јунака), *празнина* је презиме главног јунака колико је и основни временскопросторни парадокс, лимб у коме плутају јунаци романа. Празнина је у сваком смислу централан појам, и као презиме јунака, и као знак за поимање времена, и као покушај да се пронађе тачка у којој небиће (празнина) постаје биће. Иако је, у традиционалном смислу, прела-

поглављe у потпуности је посвећено јапанском будизму и – поново – истраживању кључног појма празнине као садржитеља смисла.

[10] Курзив је мој.

[11] Поред ове сличности, још једна за наше питање важна заједничка особеност предсократовских учења и зен-будизма јесте настојање да се појам времена одвоји од појма вечности и да се не меша с њим. И Платон у *Тимају* износи предсократовска схватања када каже да је садашњи тренутак једино што припада вечности. Више о предсократовским учењима видети у нпр.: Diels, Hermann (1963). *Predsokratovci. Fragmenti I, II*. Zagreb: Naprijed; или у зборнику текстова: *The Pre-Socratics. A Collection of Critical Essays (*1974). Ed. by Alexander P. D. Mourelatos. New York: Anchor Books. О будистичким учењима видети студије Д. Т. Сузукија, а код нас, студије Чедомила Вељачића.

зак из празнине у биће првенствено просторни парадокс, он је повезан са схватањем времена. Понајпре стога што је једно од најважнијих будистичких схватања везано управо за појам несталности – нешто дефинисано за сва времена, по овом схватању, не може постојати, већ и стога што *живимо у времену*: „Измиче нам све, укључујући и сопствено Ја. Хераклит каже: 'Нико се није два пута окупао у истој реци', али будизам додаје: 'Иста особа се никад није два пута окупала'" (Каријер 2008: 96).

У потрази за одговором на питање какве везе има схватање времена на Истоку и на Западу са суштинском проблематиком овог романа, важно је утврдити и жанровски статус овог дела. Реч је, неоспорно, о постмодернистичком роману. Иако сам писац није видно заинтересован за теоријске аспекте постмодернизма, он гаји интересовање за његове практичне могућности, пре свега могућности организовања фабуле и начина приповедања које постмодерни модус пружа. У старијим теоријама романа, на пример код Форстера, истиче се да је разрешење заплета једно од најмонотонијих и најспорнијих питања. Пељевин се, ослањајући се у тој тачки на постмодерну парадигму, без већих проблема решава за дело са отвореним крајем, који обећава почетак новог циклуса, пребацујући тежиште интересовања са класичног заплета на проблем непотпуности и дисоцијације личности, различите нивое свести (чак и када је реч о свести једног јунака) итд. Деридина деконструкција, која се обично помиње у вези са књижевном постмодерном (а коју морамо имати у виду кад је реч о овом роману), не подразумева недвосмислено значење и гаји скептичан приступ према стварима који извире из специфичног поимања језика и ауторства. Ово је један од аспеката постмодернизма који се уклапа у Пељевинову књижевну намеру.

Без обзира на то што и постмодерни романи већ одавно имају своја општа места[12] (најчешће, фингирана

[12] Реч је о општим местима која су карактеристична и за старији роман (реалистички, на пример). Међутим, у старијем роману овакав третман имала је готово само фикција, док се у постмодерном овим општим местима фикционализују и историјске чињенице (на пример, Чапајев и барон Јунгерн су историјске, а не фиктивне личности).

биографија, или представљање аутора као приређивача текста – оба налазимо у овом роману), задивљујући је начин на који Пељевин проналази (или можда и не покушава да тражи, већ само доводи у везу са прапочелом) ситуације у којима се филозофски проблем указује у свом најчистијем виду. Пељевин се по овом несигурном терену креће уверено, и ситуације успешно разлаже на основне именитеље којих нема и не може бити много – свега неколико „супстанци", али које на нашој равни постојања (стварности) постоје у хиљадама манифестација. Једна од таквих супстанци је и време, чија је историјска, хронолошка, линеарна димензија релативизована у односу на оно што је непролазно и што обележава Биће. Сви спољашњи видови постојања, све његове манифестације, представљене су као опсена, и није чудно што се Петар Празнина налази у кожи пацијента менталне болнице. Психоанализа (којој је овде дат облик експерименталне терапије уз мноштво медикамената који подстичу или отупљују перцепцију) указује на то колико опсена може бити слојевита. Чак и када се допре до прве карике узрочно-последичног низа (што је један од циљева терапије), увиђа се да је и прва карика опсена, јер је њена суштина дефинисана материјално, а не духовно – дакле, опет опсеном. Пељевин се игра, будући свестан у којој је мери психа, са својим фантазматским обрадама, фактор ометања, али резултат његове игре није безвредан. Проблем времена овде је постављен, с те стране, психолошки, и стога је време – опсена, илузија, као у источњачким представама о овој димензији.

Временски сигнали

На први поглед, *Чапајев и Празнина* није роман о времену, барем не на начин на који су то нпр. Прустов опус или *Чаробни брег* Томаса Мана. Управо супротно, за проблем времена у Пељевиновом роману не може се рећи да је од средишњег значаја. Међутим, димензија и проблем времена у њему заузимају веома важно место, не по томе што би се могли одредити као основна тема дела, већ по томе колико у радњи учествују, осмишљавају је, утичу

на начин приповедања, структуру дела и токове свести јунака. Питања која Пељевин покреће не могу се свести само на питања темпоралности, а ипак, време је призма кроз коју се преламају суштинскија питања овога дела – у средишту пишчевог интересовања налази се општији проблем природе реалности (бића, постојања). Оно што га са димензијом времена повезује јесте метафизика и филозофија времена, као покушај да се тај проблем реши, а ова веза води специфичном виду приповедања. Приповедне технике којима се уводе токови времена сваког јунака одређује, наравно, сâм аутор. Да би изразио основно разликовање између западњачког, материјалног, линеарног схватања времена, и неизмерљивог, кружног тока времена на Истоку, аутор користи читав низ „трикова" којима приказује гранична временска искуства јунака – својеврсне „копче" у времену, мешање сна и јаве, визије, дејство медикамената на доживљај времена итд. Преласци из једне равни времена или приповедања на другу чине ритмичку структуру овог романа, у којем се смењују слике револуције, реалност једног лика (једног кошмара Петра Празнине) и терапија (његове друге назовиреалности). Слично ономе што је Е. М. Форстер закључио о Прустовом делу, и за Пељевинов роман би се могло рећи да се „ипак држи на окупу, јер је прошивен изнутра, јер има ритма" (Форстер 2002: 129).

Постоји неколико примера промене ритма, али најзначајније су симболичке копче које спајају реалност (или оно што се тако назива) и фантазам (углавном кошмаран), манипулишући у исти мах временским равнима. То могу бити сасвим обични догађаји (изговарање одређених речи, разни звукови, музичке фразе, дејство медикамената), чији значај, међутим, не мора бити „искључиво физички, психолошки или социјалан", већ „скоро мистички" (Ricoeur 1988: 137). Најчешће је реч о сигналима који прате падање у сан или буђење. Снови у Пељевиновом роману заиста делују као „стварна победа над временом" (Каријер 2002: 107), али они не морају истовремено значити и победу над стварношћу. Ово најпре стога што поновљивост догађаја, места и

ликова[13] замагљује границе између сна и јаве, реалности и фикције, као и временских планова, па је све обухваћено тренутком садашњице. Такође, Празнинини снови су често туђе визије, а њих прати и промена приповедног гласа, временских димензија, као и хронотопа. Као што се може видети, појму *несталност* (као и свим његовим пратећим временским манифестацијама) дато је средишње место.

Још једна „копча" у којој се одвија прелазак из једне стварности у другу јесте јак ударац који Празнина добија у главу у санаторијуму. Он изазива појаву следећег кошмара, као и амнезије. Ударац није случајно изведен управо Аристотеловом бистом, а то, иронично, наглашава и сам јунак: „Али да су ме по глави ударили Платоновом бистом, помислих, последице би биле кудикамо озбиљније" (Пељевин 2002: 132). Аристотел, „идеолошки прадеда бољшевизма", како га зове Пељевин, смислио је стварност; „пре њега није било никакве супстанце". Појава материје условила је и појаву тржишне економије; та супстанца – тврде антиаристотеловци у роману – учинила је свет реалним. У паралелној „стварности" револуције, ударцу у главу следи буђење поред митраљескиње Ане, а јунакова амнезија је последица рањавања у бици. Док приповедање тече на „реалном" плану, на оном другом се одвијају ствари које остају скривене подједнако од приповедача и од јунака, као да протичу ван времена књижевног дела. Као копча овде је послужио јак ударац, иначе опробано средство које води до просветљења у зену. Тако у идућем кошмару, у коме барон Јунгерн води Празнину у посету Валхали, јунак успева да уђе у другу временску димензију тако што неочекивано бива гурнут у леђа: барон га дословно гура у ново искуство. Једно од најуспешнијих средстава да нагнају ученика зена на тај крајњи корак, кад сматрају

[13] Већ је било речи о призору Тверског булевара који отвара и затвара роман. Поред овога, и Валхала је место од значаја; тамо барон Јунгерн води Петра у потрази за нирваном, а у Валхали се одвија и Володинова визија. У једном тренутку, ове две визије се и временски подударају. Поновљивост ликова односи се на присуство истих ликова у различитим функцијама (нпр., морнари Жербунов и Барболин појављују се нешто касније као болничари у санаторијуму).

да је за њега зрео, „јесте да му и сами задају ударац, често пута брутално, физички, да убрзају његову унутарњу кризу (...) Ученик зена може постати уопће само онај тко долази учитељу по одговор на питање, али не на оно које и м а , него на оно које сам ј е с т е ” (Вељачић 1969: 17). Да подсетимо, главни јунак овог романа, који лута по различитим временскопросторним димензијама у потрази за суштином постојања, зове се *Празнина.*

У вези са неофитским путем Петра Празнине јесте и његова спознаја, а она је суштинска за будистичко схватање времена – једини стварни тренутак је *сада*; тај тренутак *јесте* вечност. Полазећи од Шопенхауеровог става да је стварност света представа ума, Пељевин га развија дословном метафором (сличан поступак често користи и Кафка), и тако ствара јунака који не може потпуно да осећа стварност, нити је сигуран да садашњост постоји: елементи света појављују се тек кад их његов поглед дотакне, и он мисли како их управо његов поглед и ствара. Према источњачким схватањима, опет, „древни учитељи често описују космолошке процесе користећи термин ’време’ просто због објашњења, док би њих заправо требало разумети као ’вечност’. У том смислу, вечност није само вечито време, вечност је ван времена, она је *сада.* (...) Њено право стање подсећа на клупко, али, да би је људски ум појмио, потребно је то клупко одмотати. Јер су наше представе о времену просторне; време има дужину, а то је просторна димензија. Међутим, вечност не познаје дужину, и нешто њој најприближније у нашем искуству је оно што зовемо садашњим тренутком. Он не може бити измерен, али је увек ту” (Watts 1990: 141[14]). Настојања учитеља Чапајева да натера Празнину да „пробуди ум, не боравећи нигде”, одсликавају доктрину зена. Ово је нетелеолошко тумачење, јер је телеологија термин који припада свету времена, каузалности, морала, док зен „живи с оне стране свих тих ограничења” (Сузуки 1969: 187). Нешто слично тврди и Ниче када каже да је будизам далеко од хришћанства по томе што се налази „с оне стране добра и зла” (Ниче 1982: 27).

[14] Сви цитати из дела А. Вотса су дати у преводу М. Ш.

За зен су време и вечност једно: „вечност је наше свакодневно искуство у овом чулно-интелектуалном свету, јер ван ове временске условљености нема вечности. Вечност је могућа једино сред рађања и умирања, усред временског процеса" (Сузуки, 1969: 188). Празнина је ученик који је схватио да је једини стварни тренутак у животу – сада. Међутим, кључни део недоумице остаје: „Али није ми јасно како се у њега може сместити тако дуги низ осећаја? Значи ли то да тај тренутак, ако се налазимо у њему и не додирујемо ни прошлост ни будућност, може да се развуче до те мере да постану могући феномени као онај који сам управо доживео?" (Пељевин 2002: 265). Ова сумња мучила је још Августина, који се пита како прошло и будуће време могу постојати, ако прошло више не постоји, а будуће не постоји још увек, и закључује да садашње време, кад би увек било садашње и не би прелазило у прошлост, не би било време, већ вечност. Ово је тачка у којој се јудеохришћанско и будистичко схватање подударају у парадоксалној конструкцији, према којој је садашњост – вечност.

У вези са седмим поглављем овога романа, путовањем по Валхали,[15] вреди истаћи још неколике моменте који осветљавају апстрактно поимање времена с једне, и приповедну технику која обликује ову представу, с друге

[15] Путовање по Валхали на које Празнину води барон Јунгерн, представљен и као инкарнација бога рата, битно је из више разлога: прво, оно је аналогија митског путовања у доњи свет, свет мртвих. Јунгерн у једном тренутку и каже да је реч о једном од делова загробног света. Друго, путовање је и симболичка представа духовног сазревања главног јунака – Празнина је у потрази за коначним духовним циљем будизма, нирваном. Треће, овај чудан спој нордијско-германске митологије и будистичких учења има свој израз и у представи барона Јунгерна, чија је појава још један од примера бројних манифестација суштинских супстанција. Рецимо, Празнина напомиње Јунгерну како не разуме зашто га се сви плаше кад у његовој појави нема ничега страшног, на шта му овај одговара да га не доживљавају сви једнако: „Својим пријатељима се обично приказујем као петроградски интелектуалац, што сам некад заиста и био", док други могу видети како „у свих шест руку имам оштре сабље" (Пељевин 2002: 252). Петру Празнини, који је очигледно достојан, за разлику од Котовског који пада на испиту духовне зрелости, Јунгерн се не указује у свом страшном обличју. Треба додати још и то да је реч о историјском лику, крвавом барону фон Унгерну, чије име Пељевин донекле преиначава. Његов буран живот војсковође био је инспирација и за Хуга Прата, чији је он један од средишњих ликова у епизоди *Корта Малтезеа* која се одвија у Сибиру.

стране. Променљивост димензија хронотопа (простора и времена) још једном је заснована на источњачким доктринама. Осим поменутог ударца у леђа, који означава и улазак у Валхалу, ту је још и потпуно растапање времена и простора, која такође треба да имају „педагошко", поучно дејство на збуњеног јунака: „... и поред нас су опет почеле да промичу ватре – брзина нашег кретања била је таква да су се оне развукле у кривудаве и изломљене линије. Али био сам готово сасвим сигуран да је то нека илузија: на свом лицу нисам осећао ветар, који би био неизбежан при таквој брзини – као да је, када се барон кретао, у покрету био свет око нас, а не ми. Сасвим сам изгубио оријентацију и нисам знао куда јуримо" (Пељевин 2002: 245).[16] Да би се освојио простор, мора се освојити и време. Један од начина проницања у време јесте и зен. Барон Јунгерн описује Валхалу као место које је *нигде* и *никад*, савршена представа не-места у коме „историјско" искуство јунака постаје потпуно неважно. Она је место „које нема никакве везе с вашим кошмарима о дому за умно поремећене, ни с вашим кошмарима о Чапајеву. На овом месту су оба ваша опсесивна сна подједнако илузорна" (Пељевин 2002: 247). У будистичким терминима, реч је о нирвани: „А зашто се ви не бисте нашли у 'нигде' за живота? Кунем се, то је најбоље што у њему може да се уради. Вероватно волите метафоре – е, па, ево, то је исто као да изађете из луднице" (Пељевин 2002: 251). А то је оно што се потом и дешава – јунаков боравак у Валхали претходи његовој катарзи у експерименталној терапији, и та катарза означава излазак из болнице, а подудара се и са последњим увидом јунака о времену као обмани „која стоји иза онога што сам увек сматрао стварношћу" (Пељевин 2002: 253). Врхунцу, који представља епизода о Валхали, претходе Празнинине рефлексије о времену. Оне постају све сложеније и дубље, а прати их појава

[16] Овакав приказ кретања има своју паралелу у кретању глумца у јапанском „но" (*nō*) позоришту. За разлику од балета, који је карактеристично западни, глумац јапанског позоришта се „креће као да се не креће. Он илуструје лаоцеовску доктрину делања као неделања" (Сузуки 1969: 91).

нових питања заснованих на релацији унутрашње – космичко време.

Поставља се питање како је, онда, роман о спознаји истовремено роман о времену, и како је дело које говори о времену подједнако и дело фасцинације лудилом, расправе о судбини руске културе и о смислу зен парадокса. Пељевин на ово питање одговара тако што све симболичке равни укључује у јединствено искуство главног јунака, Петра Празнине. У том светлу, овај роман може се читати и као *bildungsroman*, роман образовања, односно, духовног сазревања и учења главног јунака. И заиста, на крају романа, опет се јављају учитељ (Чапајев) и неофит (Празнина), који још увек није стигао до краја свог духовног пута, јер у речима Чапајева проналази чисти софизам. Учитељ и ученик не говоре истим језиком када говоре о времену. За образовање ученика није безначајно то што му прво просветљење у вези с тим шта би време могло бити долази управо у сну. Као и свако следеће. Свестан флексибилности временског тока у сну, јунак сумња у све, осим у то да његово време протиче у сну: „... тамо се све мења са фантастичном лакоћом. Данас сам на пример сањао Јапан. А јуче сам заиста сањао болницу, и знате шта се десило? Онај крвник који свиме тамо управља, замолио ме је да детаљно изложим на хартији оно што се са мном овде дешава" (Пељевин 2002: 230). Притом, све се ово одвија у некаквом времену, а тема времена провлачи се (под другим именима: темпоралност сна, дејство дроге или напад лудила) кроз читав роман, односно, условљава и само приповедање и његов садржај. Одговор на постављено питање треба тражити и у специфичности приповедних техника којима се повезују подтеме романа, али и у чињеници да, иако је предмет вечне филозофије „природа вечне, духовне Стварности", језик којим се она формулише „био је развијен у сврху бављења појавама у времену" (Хаксли 2006: 137). Вербални симболи развијени у времену, дакле, само делимично могу описати природу такве стварности.

Један од два модела времена је и линеарно време, и оно је од кључног значаја када су у питању теме рома-

на као што су вечите дискусије (Пељевинова омиљена тема) о судбини културе и друштва. Мисао о линеарном времену које има почетак и крај „утицала је на развој мисли Запада, чак и у најсекуларнијем облику" (Дејвид, Ленуар, де Тонак 2008: 5). Док хиндуизам и будизам, заједно са мишљу старих Грка, негују веру у кружни ток ствари, у коме на крају одређеног броја ера долази до повратка у полазну тачку, дотле јудеохришћанска теорија историју посматра као вектор. Сукобљавају се два концепта времена – хронолошки схваћено време карактеристично за историографију, и митско, фикционално време (у случају Пељевиновог романа, непосредно инспирисано источним учењима). Аристотел, чијем је учењу (за које Пељевин нема много симпатија) дато доста простора у овом делу, искључује историју из проблематике везане за *mythos* (причу, заплет): „имагинарно се дефинише опозицијом према 'стварном' и историја и даље служи као модел за реализам представљања" (Ricoeur 1984: 162–163). Пељевинове рефлексије на тему аристотеловског промишљања реалног света и још реалнијих и опипљивијих вредности засноване су на оваквом схватању времена (наравно, у деловима романа који прате линеарно време): Аристотел је, каже се у Пељевиновом роману, створио појам материје, а са њим и саму материју, као и материјалистичко схватање које карактерише западну мисао. Изгледа да је Пељевин сагласан са Ековим мишљењем да је „наша, западна, цивилизација рођена с идејом о историјском усмерењу, што је у веома тесној вези с идејом о напретку", као и са тезом да је Хегелова идеја „о кумулативном напретку можда највећа заблуда савремене цивилизације" (Еко 2008: 117). Управо ово истиче и доктор Тимурович у покушају да пацијенту Празнини објасни темељну разлику између западњачке идеје о прогресу (будућности, напретку) и прогресу како га схватају на Истоку (као деградацију и кретање уназад): „... за класични кинески менталитет било које кретање напред – деградација. А постоји и други пут – онај по коме кроз читаву своју историју иде Европа (...) Онај пут којим Русија већ толико година покушава да крене, сваки пут изнова склапајући свој несрећни *алхемијски брак* са

Западом (...) Овде се под идеалом подразумева не нешто што је остало у прошлости, већ нешто што потенцијално постоји у будућности. И то одмах даје смисао постојању. Разумете? То је идеја развоја, прогреса, кретања од мање савршеног до савршенијег"[17] (Пељевин 2008: 48–49). Овај „алхемијски брак" оличава сâм Празнина – код предсократоваца, празнина је исто што и небиће. Онтолошки несигуран статус јунака добија, дакле, и филозофску димензију кроз покушај Празнине да, самим собом, уједини биће са небићем. Поред овога, алхемијски брак односи се и на западну духовност, европски херметички пандан (алхемија, кабала) источњачким учењима. И овде је у средишту пажње антагонизам између Запада и Истока који онемогућава јунака у његовом покушају сједињења. На суштински значај појма празнине јунак се враћа и у јапанској епизоди болесника Сердјука. У њој Јапанац Кавабата покушава да тек запосленом Сердјуку објасни источно поимање празнине, показујући концептуални рад Давида Бурљука под називом „Бог". Гледајући овај рад, на коме је преко шаблона исписана реч *бог*, човек прелази са видљивог смисла на видљиви облик и одједном примећује *празнине* – и управо тамо, у том *нигде*, сређе се оно на шта та слова указују, јер ова реч „указује на оно на шта се не може указати" (Пељевин 2002: 191). Управо као у зен парадоксу у коме се вредност посуде одређује њеном унутрашњом празнином.

Европска херметичка учења представљају део западњачке традиције времена и значаја „историјског" за његово схватање. Пељевинов роман постављен је једним својим током у време револуције, у „петроградски" период. Ипак, погрешно би било закључити како ти временски одређени, датирани догађаји усмеравају поље фиктивног ка историјском времену: „Дешава се управо супротно. Пука чињеница да су и наратор и јунаци фиктивни сведочи о томе да су историјски догађаји лишени функције означавања прошлости и да су изједначени са нестварним статусом других догађаја" (Ricoeur 1988: 129). То је оно што Чапајев покушава да саопшти Праз-

[17] Курзив је мој.

нини када каже да он само лута, прелазећи из једног сна у други: „Тако си се и мувао читаву вечност. Али ако схватиш да је апсолутно све што ти се дешава само сан, онда неће бити важно шта сањаш. А када се после тога пробудиш, пробудићеш се већ истински" (Пељевин 2002: 233).

Догађаји сна, односно његова специфична темпоралност, придружују се читавом низу средстава која служе фикционализацији историје, при чему је преплитање историје и фикције једна од основних радњи у преобликовању времена у причи. У конкретном случају аутор користи подесни антагонизам између западњачког и источњачког времена, уплићући садашњост са цртама блиске будућности и недавне прошлости. Служи се и преклапањем временских периода, тиме што укључује сећања јунака у ток догађаја који задиру чак и у будућност, али има и обрнутих случајева у којима се причи даје облик „будућности у прошлости" (Ricoeur 1988: 134). У исту сврху, аутор користи и мотиве лудила или опијености, јер је реч о врло подесним начинима деформисања временā. Широка мрежа у којој се преплићу ликови учесника, њихови кошмари, доживљаји стварности и свих временских димензија, прича која на свој начин спаја оба схватања времена, феноменолошко и космолошко – одговара форми полифонијског романа, онако како га је дефинисао Бахтин, тј. романа у коме постоји дијалошки однос између приповедача и ликова, и који искључује постојање јединствене ауторијалне свести.

Чапајев и Празнина је роман који надилази чињеницу да је он истовремено „текст" и „дело" (дистинкција на којој је инстистирао Барт). Пељевин покушава да ову наративну дистинкцију, која свој корен има у дијалектици, превазиђе мистичким појмом „алхемијског брака", који не значи само настојања јунака о којима је било речи, већ и сједињење Истока са Западом. У том смислу, појава барона Јунгерна може бити и појава Калкија, последњег утеловљења Вишнуа, који се појављује на крају Кали Југе и „жели да покаже како смо близу тој пресудној космичкој опасности, док с друге стране жели

ипак да сачува наду у могућност побољшања, особито спаса Запада од нагле моралне пропасти, ако се здружи са трајнијим духовним вриједностима Истока, а не обрнуто, како се на жалост управо дешава" (Вељачић 1982: 92). Западном човеку није могуће да потпуно схвати источног, јер овај први „још увек нема одговарајућу реч за стварност која је истовремено духовна и материјална" (Watts 1962: 3). Зато се *издвајање* временске димензије из целине, свеопштости постојања јавља као неминован уступак у име читања, поимања, па и тумачења овог дела, када су они инспирисани западним (филозофским) учењима и оптерећени неодмереним рационализовањем области духа. Западњачки приступ делује као научни, теоријски опис стања ствари које су у источњачком мистицизму непосредно доживљене. Будући свестан овога, Пељевин, видели смо, покушава да оваквом духу прилагоди и учини приступачнијим источњачке доктрине и искуства о смислу времена и бића, на исти онај начин (смемо додати, на начин близак западном духу) на који су стари учитељи покушавали да појам вечности објасне појмом времена – не поричући разлике, већ покушавајући да их превазиђу и сагледају као израз могућег будућег јединства.

ЛИТЕРАТУРА

Бајац, Владислав (1980). *Зен приче*. Београд.

Бахтин, Михаил (2000). *Проблеми поетике Достојевског*. Превод Милица Николић. Београд: Zepter Book World.

Бечановић-Николић, Зорица (1998). *Херменеутика и поетика. Теорија приповедања Пола Рикера*. Београд: Геопоетика.

Вељачић, Чедомил (1982). *Ethos спознаје у европској и индијској филозофији*. Београд: БИГЗ.

Watts, Alan W. (1962). *The Joyous Cosmology*. New York: Vintage Books.

Watts, Alan W. (1990). *The Modern Mystic. A New Collection of the Early Writings of Alan Watts*. Edited by John Snelling with Mark Watts. Dorset: Element Books.

Дејвид, Кетрин, Ленуар, Фредерик, де Тонак, Жан-Филип (2008). „Предговор". Превод Милан Милетић. У: *Крај времена*. *Градац*, бр. 167–168, год. 35. 5–7.

Еко, Умберто (2008). „Знамење времена". У: *Крај времена*. *Градац*, бр. 167–168, год. 35. 108–135.
Каријер, Жан-Клод (2008). „Пред сфингом". У: *Крај времена*. Градац, бр. 167–168, год. 35. 63–108.
Мумонкан. Збирка зен-коана (1982). Превео Давид Албахари. Београд: Графос.
Ниче, Фридрих (1982). *Антихрист*. Превод Јовица Аћин. Београд: Графос.
Пелевин, Виктор (2007). *Рассказы*. Москва: Издательский Дом СОЮЗ.
Пелевин, Виктор (2007). *Желтая стрела*. Москва: Эскмо.
Пељевин, Виктор (2002). *Чапајев и Празнина*. Превод Наталија Ненезић. Београд: Плато.
Пуле, Жорж (1974). *Човек, време, књижевност*. Превод Иванка М. Чемерикић. Београд: Нолит.
Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative*, volume 1. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press.
Ricoeur, Paul (1985). *Time and Narrative*, volume 2. Chicago and London: The University of Chicago Press.
Ricouer, Paul (1988). *Time and Narrative*, volume 3. Chicago and London: The University of Chicago Press.
Сузуки, Д. Т., Фром, Е. (1969). *Зен-будизам и психоанализа*. Превод Бранко Вучићевић. Београд: Нолит.
Форстер, Е. М. (2002). *Аспекти романа*. Превод Никола Кољевић. Нови Сад: Orpheus.
Хаксли, Олдус (2006). *Вечна филозофија*. Превод Александар Драмићанин. Београд: Metaphysica.
Шестов, Лав (1982). *Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски*. Превод Милан Чолић. Београд: БИГЗ.

Marija Šarović

EASTERN TIME IN THE WESTERN WORLD: VIKTOR PELEVIN'S *BUDDHA'S LITTLE FINGER*

Summary

This paper deals with the antagonism between the notion of time in the East and in the West in the contemporary Russian writer Viktor Pelevin's novel *Buddha's Little Finger* (1999), antagonism which results in divisions within the story and divisions of its protagonists. We explore the linear aspects of the story and narrativ-

ity (time as understood in the Judeo-Christian tradition), as well as temporal aspects based on the Eastern notion of time, that is, the myth of eternal repetition. In terms of a methodological approach to a work of literature, the narratological approach is singled out, for it is within the framework of narratology that the connection between forms of narration and the ways of shaping time in a work of literature is established and problematised. In the novel's composition, one can distinguish two dominant temporal coordinates – the beginning and the end of the 20th century, presented so that each one determines a particular philosophy of time. On the one hand, the Buddhist guru and Bolshevik commissar Chapaev teaches the novel's protagonist Pyotr Void the Eastern notion of time, a cyclical flow that has no beginning or end, where the present moment is of key importance; on the other hand, doctors in a mental hospital (being representatives of the „normal" world) impose a linear notion of time upon their patients.

The dual temporality of the novel corresponds not only to the doubled narrative flow but also to the psychological problem of the duality of its characters and the creation of false personalities (each one of doctor Timurovich's patients has at least one false personality, additionally problematised by the fact that the „lives" of each one of them unfold in a special time and in a different place). In this way, the two fundamental temporal planes grow more complex and richer, enabling each character in the novel to create his or her own temporal flow, that is, his or her own quasi-reality. Internal awareness of time is postulated as the key issue, but this also raises the question of how this temporal flow is realised within individual human consciousness.

The Western approach appears to be a scientific, theoretical description of the state of affairs directly experienced in Eastern mysticism. Being aware of this, Pelevin strives to adapt Eastern doctrines and experiences of the meaning of time and being to the Western spirit, doing this in the same way that old teachers tried to explain the notion of eternity through the notion of time – not denying their mutual differences but trying to overcome them and view them as an expression of a possible future unity.

Andrej B. MIRČEV
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Umjetnička akademija
andrejmircev@yahoo.com

RASLOJENE TEMPORALOSTI
Prema arheologiji postdramskog vremena

Apstrakt: Kompanirajući klasicističku koncepciju jedinstva vremena s temporalnim izvođenjem karakterističnim za postdramske kazališne formacije, tekst *Raslojene temporalnosti* usmjeren je ka analizi novih dramatrugija vremena. Korespondenciji između dramskog i scenskog vremena kao jednom od ključnih obilježja klasicističke dramaturgije suprotstavlja se brechtovska epska dramaturgija, gdje se umjesto homogenog i linearnog vremenskog razvoja, tekst/izvedba razvija skokovito i isprekidano. Na primjeru projekta *Call Cutta*, njemačke kazališne skupine Rimini Protokoll, demonstriraju se procedure izvođenja postdramskog vremena u okolnostima u kojima se izvedbom tematiziraju sjećanja na događaje iz Drugog svjetskog rata i njihova upisanost u konkretnu urbanu matricu Berlina. Oscilacije koje se javljaju između fikcije i povijesnih činjenica bivaju fokusirane kao ključne instance na temelju kojih je moguće zaključiti o postojanju nekoliko različitih temporalnih slojeva. Dinamika tih divergentnih temporalnosti u korelaciji je s intermedijalnom izvedbom, čija se dramaturgija artikulira u performativnoj arheologiji i utjelovljuje kao peripatetičko iskušavanje urbanih palimpsesta.

Ključne riječi: scensko i dramsko vrijeme, klasicistička dramaturgija, postdramsko kazalište, traumatična prošlost, urbana memorija, palimpsest, međutemporalnost, izvedba kao arheologija, intermedijalnost, fotografija, indeks

Bez obzira radi li se o tekstualnom izvođenju (kao čitanju) ili pak o konkretiziranom uprizorenju dramskog teksta, vremenska je dimenzija inherentan element svake (kazališne) izvedbe. Na prvi bi pogled, stoga, bilo moguće konstatirati kako pitanje vremena u kontekstu kazališnog stvaralaš-

tva implicira tautološki odgovor, budući da se radi o pojmu koji „ima snagu očiglednosti" (Pavis 2004: 405). Da je ipak riječ o kategoriji koja uporno izmiče pokušaju jednoznačnog definiranja, potvrđuju i različite definicije u tako disparatnim znanstvenim disciplinama kao što su: filozofija, arheologija, povijest, matematika, fizika, astronomija itd. U okvirima tradicionalne dramaturgije utemeljene na aristotelovskim kanonima jedinstva vremena, radnje i mjesta, problematiziranje temporaliteta izvedbe kao konstituirajućeg elementa dramskog teksta i inscenacije, međutim, morao je biti marginalnim događajem, naprosto zato što se podrazumijevalo da trajanje izvedbe korespondira s vremenom radnje u dramskom tekstu. Demonstrirajući dramaturgije vremena u projektu *Call Cutta* njemačke kazališne skupine Rimini Protokoll, ovim ćemo tekstom nastojati skicirati obrise jednog mogućeg shvatanja postdramskog temporaliteta. Naša je intencija ukazati na specifične postupke dramaturške montaže i narativnog jukstaponiranja kojima se, umjesto linearne i cjelovite naracije, izvedba realizira kao permanentno kolebanje između fikcije i fakata, što rezultira usložnjavanjem i raslojavanjem dramskog vremena. Polazeći od kategorije palimpsesta kao svojevrsne metafore koegzistencije različitih temporalnih slojeva, pokušat ćemo ustvrditi na koji je način vremenski strukturirana izvedba *Call Cutta* te koje to posljedice ima po recepciju. Ono što će pri tome doći u prvi plan, bit će performativne procedure sjećanja i insceniranje potisnutih arhiva traumatične prošlosti.

1. Dvostruki aspekti kazališnog vremena

Pristupajući problemu kazališnog vremena iz fenomenološke vizure, opaža se konstitutivna podvojenost, koja se odnosi na razliku između scenskog i dramskog, objektivnog i subjektivnog vremena. Povodom scenskog vremena francuski teatrolog Patrice Pavis konstatira: „Ono istodobno predstavlja vrijeme predstave koja se upravo odvija i vrijeme gledatelja koji je gleda. Sastoji se od trajnog prezenta koji neprestano izmiče obnavljajući se" (Pavis 2004: 406). Vezan za gledateljev neposredan perceptivni doživljaj, pojam scen-

skog vremena u vezi je i sa subjektivnim osjećajem trajanja izvedbe, koja, s obzirom na specifičan ritam, nekome može biti dosadna ili zanimljiva. Na temelju ritma definiranog slijedom i dinamikom scenskih i narativnih promjena te varijabilnog od izvedbe do izvedbe, svaka predstava aktualizira uvijek drugačiji temporalni učinak, rezultirajući nizom međusobno nesvodivih vremenskih doživljaja. Nemogućnost točnog mjerenja doživljenog vremena izvedbe potakla je njemačkog teatrologa Hansa-Thiesa Lehmanna da, kada je riječ o tematiziranju vremena, posebnu pozornost obrati na razliku između teatrologije i znanosti o književnosti. Temporalne odredbe upisane u dramski tekst, za Lehmanna, samo su jedan od *slojeva kazališnog vremena*: „Unaprijed valja primjetiti da se uopće ne može polaziti od istraživanja o vremenu u drami želi li se razumjeti dramaturgija vremena *kazališta*. Specifični amalgam vremena konstitutivan je za svako kazalište, u kojem je vrijeme koje je fingirano i prikazano u tekstualnim predlošcima samo jedan od više faktora" (Lehmann 2005: 229).

Scensko-doživljajnom vremenu moguće je suprotstaviti dramsku temporalnost, iskazanu kao način na koji: „zaplet organizira – izabire i raspoređuje – građu fabule, kako donosi vremensku montažu određenih elemenata" (Pavis 2004: 406). Ako se u prvom slučaju radilo o subjektivnom doživljaju vremena uvjetovanom ritmom izvedbe, ovdje je riječ o vremenu fikcije, koja ostvaruje referencijalnu iluziju nekog drugog (obično povijesno ili mitski utemeljenog) vremena i svijeta. Organizacija vremena u nekom dramskom tekstu determinirana je, dakle, slijedom zbivanja i izmjenom scena te (pogotovo od razdoblja modernizma) odudara od linearnog, kauzalističkog i finalističkog poimanja vremena.

Različiti modaliteti odnosa između ove dvije temporalnosti konstituiraju fenomen što bismo ga mogli označiti sintagmom: „kazališno vrijeme". Kako je svaka izvedba utjelovljenje jednog specifičnog oblika *sada* i *ovdje* koji se iscrpljuju, nezaustavljivo „hlape", „blijede" te se nepovratno rastvaraju, bavljenje kazališnim vremenom uvijek je bavljenje jednim *drugim vremenom* koje je *ne-vrijeme*. Ovaj paradoks vrlo je precizno dijagnosticirala Anne Ubersfeld, ustvrdivši: „Pozorište je uvek taj nemogući vremenski odnos, taj oksimoron

vremena, bez kojeg nam pozorište ne bi ni pokazalo niti bi nas navelo da živimo ni istoriju ni naše proživljeno vreme" (Ibersfeld 1982: 174). Francuska će znanstvenica nadalje primjetiti da se temporalnost kazališne izvedbe prije svega manifestira u kontinuirano-diskontinuiranom odnosu između subjektivnog vremena gledatelja i predstavljenog vremena. U slučajevima kada se izvedbom pokušava uspostaviti podudaranje između scenskog i dramskog vremena (korespondencija između temporalnosti predstave i temporalnosti predstavljene radnje), obično se govori kao o klasicističkoj doktrini jedinstva vremena, koja pretpostavlja da „konkretno trajanje nije u disproporciji sa trajanjem radnje čije su istorijske dimenzije svedene na realno vreme [...]" (Ibersfeld 1982: 159).

1.1. Fatalizam povijesti i pauza distanciranog gledatelja

S tendencijom realiziranja jednog scenski i dramski homogenog vremena, klasicistička dramaturgija ustrajava na temporalnom kontinuitetu, koji je u skladu s jedinstvom radnje i mjesta te omogućava izmještanje izvanscenskog vremena u diskurz lica, odnosno u govor lika. Na taj način klasicističko kazalište „dematerijalizira vrijeme izvan predstave stvarajući iluziju čistog govora, diskurza u kojem se svijet podudara sa simboliziranim likom, njegov sadašnji diskurz s njegovim izvanjskim fiktivnim postojanjem" (Pavis 2004: 408). S obzirom na proceduru uspostavljanja podudarnosti između vremena što ga je gledatelj doživio i fikcionalnog vremena predstave, djelovanje psihičkog vremena mora biti minimalizirano. Drugim riječima: „Gledalac ne mora da se bavi dijalektičkim poslom koji se sastoji u stalnom kretanju između njegovog sopstvenog vremena i gustine istorijsko-psihičkog trajanja koje bi mogao da zamisli" (Ibersfeld 1982: 163). Njegova *uživljenost* u iluziju scenskog svijeta upućuje ga na povijest kao trenutačni čin koji se već dogodio, odnosno na događaj determiniran pozicijom u ekonomiji historijskog i dramskog fataliteta/finaliteta. U takvoj konstelaciji, povijest se javlja kao gotov, jednom zauvijek okončan i dovršen spektakl na koji se ne može utjecati i koji je stvoren „da bi bio viđen, a ne proživljen" (Ibersfeld 1982: 161).

Cjelovitom i dovršenom spektaklu povijesti što ga proizvodi klasicistički kanon jedinstva vremena moguće je suprotstaviti diskontinuiranu temporalnost, koja ne teži finalitetu, već je skokovita, fragmentarna i heterogena. Prihvatimo li klasicistički tekst i njegovu izvedbu kao cjelinu bez pukotina tj. kao pravocrtno, neprekidno i racionalno gibanje povijesti, čiji je konačni smisao ukidanje antagonizama, postavlja se pitanje pristupa onim dramaturgijama koje raskidaju sa jedinstvom vremena i umjesto kontinuirane temporalnosti uspostavljaju protoke diskontinuiranog vremena. Ovdje u prvom redu mislimo na Brechtovu dramaturgiju, utemeljenu na postupcima narativnih skokova, vremenski diskontinuiranoj radnji i naglašenom distanciranju publike od fikcionalnog svijeta scene. Referirajući implicitno na Bertolta Brechta, Ubersfeld će zaključiti: „rušenje jedinstva vremena primorava gledaoca da dijalektizuje sve ono što mu je ponuđeno, da razmisli o međuvremenu. Tako se svaki put kad scena predstavlja vremenski skok u gledaočevoj svesti rađa potreba da izmisli proces koji će ispuniti tu prazninu" (Ibersfeld 1982: 162). Aktivirajući perceptivnu i kognitivnu aktivnost gledatelja, Brecht istodobno osigurava uvjete za afirmaciju subjektivnog, odnosno psihološkog doživljaja vremena. Na taj način, gledatelj je potaknut na kritičku refleksiju o povijesnim procesima, koji mu se ne prikazuju kao zauvijek dovršeni i fatalitetom historije determinirani događaji, već kao promjenjivi odnosi u koje je moguće (i poželjno) intervenirati.

U opreci spram klasicističke dramaturgije, čije invektive temporalnog jedinstva ne dozvoljavaju rastezanje radnje na više od dvadeset četiri sata (što u konkretnoj izvedbi znači ne više od četiri sata), u slučaju epske dramatrugije gledatelj je suočen s vremenom koje se ne može sažeti u nekoliko sati, već vrlo često obuhvaća i nekoliko desetljeća. U takvom tretiranju vremena, Walter Benjamin vidi supstancijalnu razliku između Brechtovog i tragičkog kazališta: „To je pozorište sasvim drugačije povezano s proticanjem vremena no tragično pozorište. Pošto se napetost manje odnosi na rasplet nego na pojedinačne događaje, ono može obuhvatiti najdalja vremenska razdoblja" (Benjamin 1974: 300). Poimajući povijest kao dijalektički proces koji se u svom suvremenom

obliku manifestira kao klasni sukob između građanstva i radništva, a ideološki kao antagonizam između kapitalizma i komunizma, Brecht svojim kazalištem i estetskim djelovanjem uspostavlja strategiju političke umjetnosti, čiji je konačni cilj emancipacija radnika tj. *ozbiljenje* pravednijeg društva. Ta drugačija, diskontinuirana temporalnost kod Brechta, stoga, više neće biti fundirana historijskim kontinuitetom, kojim se građanska klasa povezuje s monarhijom kao njezin legitimni nasljednik, već će svoju dinamiku crpiti iz prekida i posredstvom *intervala*. U intervalu kao instanci koja „primorava gledaoca da se vrati *realnosti*" i trenutku sazdanom od prekida i pauzi, Ubersfeld uočava dispozitiv „razmišljanja o onome što se samo po sebi ne podrazumeva" (Ibersfeld 1982: 178). Radikalizirajući intervalima i prekidima jaz između scenskog i dramskog vremena, Brechtova dramaturgija uspostavlja novi model kazališne temporalnosti, emancipirane od tiranije fatalnosti i oslobođene robovanju zakonu (i ideologiji) jedinstva vremena.

2. Nove dramaturgije vremena

Proces rastvaranja linearnog i cjelovitog vremenskog okvira usmjerenog prema finalnom razriješenju dramskog sukoba, svoj je vrhunac nakon Brechta doživio u postdramskim estetikama, utemeljenim na radikalnom otklonu od mimetičkih procedura i performativnoj te materijalističkoj kritici reprezentacije. Nove dramatrugije stavljaju izvan snage „jedinstvo vremena s početkom i krajem kao *zaključni okvir* kazališne fikcije, kako bi zadobile dimenziju od strane aktera i publike u višestrukom smislu '*dijeljenog' vremena* kao principijelno otvorenu *procesualnost* koja strukturalno nema ni početak ni sredinu ni kraj" (Lehmann 2005: 241). Eksponirajući razliku između dramskog i scenskog vremena te se fokusirajući na vrijeme realnog činjenja koje nema funkciju označavanja fikcionalnog, izvanscenskog referenta, postdramska izvedba manipulira subjektivnim doživljajem trajanja. Umjesto iluzije uprisutnjenog dramskog vremena, čije bi dupliciranje na sceni korespondiralo s temporalnim odredbama iskazanim u tekstualnom predlošku i didaskalijama, suvremene nam izvedbe *crpljenjem prezenta* intenzivi-

raju osjećaj trajanja i naše situiranosti u sam čin i vremenitost gledanja. Usporena kinetika, karakteristična za kazališne kreacije američkog redatelja Boba Wilsona ili pak iscrpljujući postupci ponovljenih pokreta što ih opažamo u izvedbama belgijskog umjetnika/koreografa Jana Fabrea i u brojnim suvremenim koreografskim praksama, u prvi plan stavljaju *realno* i *materijalno trajanje izvedbe*, odnosno proces njezinog permanentnog iščeznuća. Otklon od fikcije i reprezentacije te pomak prema afektivnoj tjelesnosti, procedura je kojom se „*vrijeme kao vrijeme*, učinilo predmetom kazališno-estetskog iskustva" (Lehmann 2005: 243).

Iskustvo globalnog svijeta i svojevrsna *estetika nestajanja*, koja proishodi iz sve radikalnijeg ubrzavanja stvarnosti zrcale se u postdramskom kazalištu ponajprije u performativnoj integraciji novih medija (fotografije, filma, videa, interneta i sl.) u proces žive izvedbe. Jedna od ključnih ambivalencija ovdje je status glumca/performera u ekonomiji značenja, koja se u suvremenom kazalištu kolebaju između fikcionalnih referenata (kao reprezentacije) i neposredne materijalnosti (kao prisutnosti). Nemogućnost jasne distinkcije između tih dvaju razina inicira i temporalno osciliranje između različitih registara izvedbe, koja se događa uživo i njezinog digitaliziranog dvojnika uprisutnjenog u obliku ikoničko-fotografskog traga. Naznačene procedure temporalnih oscilacija pokušat ćemo pojasniti na jednom konkretnom primjeru. Predstava njujorške skupine The Wooster Group *Hamlet* realizirana je kao izvedba u kojoj se u realnom vremenu „miješa" nekoliko semantičkih, medijalnih i performativnih razina. Uzimajući za predložak ne sam Shakespeareov tekst, već njegovu filmsku adaptaciju s Richardom Burtonom u glavnoj ulozi, koja će za cijelo vrijeme trajanja predstave biti vidljiva u obliku projekcije, izvedbom se tematizira ne samo intermedijalna transpozicija Shakespearea, već i činjenica da je *Hamlet* postao dio kulturalne memorije. Konfrontirajući dvije razine temporalnosti, neposredno vrijeme živog organizma i medijsko vrijeme iščezle izvedbe, The Wooster Group inscenira *hibridnu temporalnost* u kojoj se vremenski slojevi palimpsestički slažu te usložnjavaju odnos između scenskog, dramskog i subjektivnog vremena.

2.1. Kazalište i memorija

U svojoj knjizi kojom ukazuje na kompleksnost odnosa između kazališta i pamćenja, američki teatrolog Marvin Carlson konstatirao je: „Kao što bi se za svaku predstavu moglo reći da se radi o *duhovima*, tako bi se s jednakim opravdanjem moglo reći da je svaki kazališni komad, komad o sjećanju" (Carlson 2001: 2). Kao *prostor pamćenja* i kulturalne memorije, kazalište je, dakle, moguće misliti i kao *arhiv izvedbe*, sazdan od tragova prošlih događaja i opovrgnutih temporalnosti, ali i dalje ispunjenih oblicima potencijalnosti, s obzirom na to da svaka nova izvedba može reflektirati ono što se dogodilo prije, aktualizirajući time određene slojeve (potisnute) prošlosti. Za Hansa-Thiesa Lehmanna kazalište je topos koji osigurava *sjećanje na tijelo*: „Kazalište može značiti: sjećanje na ono što izostaje, prošlost i budućnost, pamćenje i anticipacija; probijanje prepune, prepotpune prisutnosti iz informacije, potrošnje i takozvane svijesti" (Lehmann 2005: 254). S obzirom na činjenicu da je od svih umjetnosti i medija kazalište možda najviše obilježeno prolaznošću, jedno od ključnih mjesta u diskurzu suvremene teatrologije je relacija između (žive) izvedbe i njezine naknadne rekonstrukcije u obliku iskaza svjedoka, tekstualnih zapisa, fotografija, filma ili videa. Tranzitornost i efemernost kazališnog čina (ali i svakog oblika žive izvedbe) strukturalni su momenti koji opravdavaju pokušaj tretiranja kazališta kao medija koji, reflektirajući procese sjećanja, uspostavlja odnos između subjektivnosti, vremena i trajanja. S druge strane, imajući u vidu upravo *permanentno trošenje prezenta* izvedbe, kazalištem i izvedbom moguće je tematizirati zaborav, diskontinuitete prošlosti, fragilnost ljudskog sjećanja te različite aspekte povijesti.

Problem epistemičke relacije između fikcije i činjenica te između izvođenja i dokumenta(cije)/arhiva točka je konvergencije između znanosti o povijesti i teatrologije. Postmodernistička osporavanja i skepsa u pogledu autentičnosti arhivske građe te (ne)mogućnost objektivne rekonstrukcije prošlih događaja u korelaciji je sa varljivim statusom tekstualnih, fotografskih ili video dokumenata/tragova izvedbe, pri čemu bi identično pitanje i za povijest i za teatrologiju moglo

glasiti: što se *doista* dogodilo? Nemogućnost *totalne objektivacije* povijesti i kritika teleološko-linearnog koncepta vremena ustanovljuje nešto što bismo na tragu Michela Foucaulta mogli označiti kao „prostor jednog rasipanja", koji nije uvjetovan kontinuitetom povijesti, već „različite vremenosti" iskazuje i raspoređuje u diskontinuitete, prekide, rezove (Fuko 1998: 15). Sličnu bi skepsu u pogledu koherentnosti i homogenosti dokumenata koji bi implicirali objektivnu rekonstrukciju izvedbe bilo moguće formulirati i kada je riječ o tragovima/ostacima izvedbe. I u jednom i u drugom slučaju suočavamo se s *epistemološkom mutacijom povijesti* tj. promjenom u pogledu statusa dokumenata: „Dokument, dakle, za istoriju više nije ta nepokretna materija preko koje ona pokušava da rekonstruiše ono što su ljudi učinili ili rekli, što je prošlo i od čega je samo ostao trag [...]" (Fuko 1998: 13). Kako, dakle, zabilježiti/dokumentirati/arhivirati izvedbu, a da joj ne izmjenimo smisao, da ju ne uvedemo u neko drugo polje (drugi medij), gdje vrijede drugačije prakse čitanja i drugi kodovi?

Jedan od mogućih odgovora na ovo pitanje pokušat ćemo formulirati eksplicirajući temporalnu relaciju između izvedbe i njezine fotografske simulacije. Pri tom nas neće zanimati isključivo dokumentaristička strana fotografskog medija, već strategije njezine izvedbe/inscenacije kojima se komplicira odnos između prisutnosti i odsutnosti, ali i destabilizira granica između fikcije i dokumentarnosti.[1] Da između fotografije i kazališta postoji eksplicitna temporalna sličnost, ustvrdio je Roland Barthes u svojoj knjizi *Svetla komora*. Barthes piše: „Fotografija je kao prvobitno pozorište, kao Živa slika, slikanje nepokretnog i namaznog lica pod kojim vidimo mrtve" (Bart 2004: 36). Melankolični odnos spram prolaznosti i iščeznuća, kao i temporalna usidrenost u jednu *zauvijek* izmaknutu sadašnjost, momenti su koji fotografiju približavaju kazalištu, pogotovo u njegovim postdramskim formama, gdje fotografija više nije samo teatrografski instrument kojim se izvedba rekonstruira, već postaje konstitutivni element njezine dramaturgije.

[1] Ovdje treba napomenuti da se radi o specifičnim slučajevima integracije fotografije u neposredno polje izvedbe koju opažamo u projektu *Call Cutta*.

Ono što fotografija uvodi u procese žive izvedbe diskontinuirano je i zamrznuto vrijeme prekida, fiksirana *deiktička gesta* zauvijek markirana vremenom perfekta. Pod pretpostavkom da fotografiju možemo situirati u prošlost i odsustvo, a da autoreferencijalna procedura postdramskog kazališta afirmira tjelesnu i materijalnu prisutnost izvođača, očiglednim postaje da insceniranje fotografskog medija u prostoru kazališta destabilizira semiotičke relacije između fikcije i dokumenata, usložnjavajući dualitet između prisutnosti i odsutnosti. Svojevrsna *estetika objelodanjivanja* karakteristična za medij fotografije počiva na premisi autentičnosti u direktnoj je, međutim, opreci s fikcionalnim svijetom kazališta. Eksplicirajući značenje sintagme *estetika objelodanjivanja*, Matthew Reason zabilježio je: „I danas je prisutna tendencija tretiranja fotografije kao objelodanjujuće i autoritativne: svoju egzistenciju dokazujemo fotografijama u putovnicama, svoja sjećanja čuvamo pomoću blic-snimaka i u takve snimke imamo povjerenje da su zabilježile svijet takakv, kakav on doista je" (Reason 2006: 115). U temporalnom smislu, kazujući *ono što je bilo*, fotografija eksponira situaciju odustva, odnosno simulira prisutnost od koje su preostali ikonički tragovi, fiksirani na papiru. Slično kao i kazalište, fotografija bi, dakle, mogla biti shvaćena kao mjesto pojavljivanja duhova. S intencijom eksplikacije naznačenih teorijskih koncepata preusmjerit ćemo u nastavku našu pozornost na projekt *Call Cutta*, u okviru kojeg je moguće demonstrirati postdramske procedure izvođenja vremena.

3. (Peripat)etičko kazalište

Zamišljen kao situacionistička šetnja po urbanom prostoru, projekt *Call Cutta* započinje ispred Hebbel teatra u Berlinu, gdje se pojedincima (koji su dio publike) na korištenje predaje po jedan mobilni telefon. Ubrzo po primitku telefon doista i zazvoni, a sa druge strane se javlja osoba, koja za sebe tvrdi da se nalazi u jednom call-centru u indijskom gradu Kalkuti. Telefonisti koji se doista i nalaze u Kalkuti opremljeni su preciznim kartama i fotografijama grada te je njihov zadatak da pojedince vode kroz berlinske kvartove,

pripovijedajući im priču o Subhas Chandra Bosi, indijskom borcu protiv britanske kolonijalne vlasti, koji je za vrijeme Drugog svjetskog rata došao u Berlin kako bi od nacista zatražio vojnu pomoć. Već na toj razini, razvidnom postaje *dramaturgija superponiranja* različitih temporalnih dimenzija, pri čemu već i sama činjenica da se publika i telefonisti nalaze na transkontinentalnoj distanci pozornost usmjerava na razlike u geografskom (i kulturalnom) vremenu. Miješanje vremenskih odrednica prisutno je nadalje i u procesu prožimanja historijsko-narativne razine sa neposrednim trenutkom izvedbe. Kako je povodom *Call Cutte* primjetio njemački teatrolog Gerald Siegmund, ovom se procedurom *temporalnih jukstapozicija* realizira mjesto: „na kojem se imaginacija pojedinca preklapa s tragovima sjećanja dokumenata [...]" (Siegmund 2007: 189).

Izmještanje izvedbe iz kazališta u urbani prostor realizirano je unutar precizne spacijalne dramaturgije na temelju koje se pojedinci vode po mjestima, značajnim ne samo za narativ o indijskom revolucionaru (koji ih je navodno i sam posjetio), već i za povijest Berlina, naročito za period Drugog svjetskog rata. Aktiviranjem tih *traumatičnih mjesta*[2] *njemačke povijesti do izražaja dolazi izvedbeni potencijal potisnutog sjećanja, koje se konfrontira sa sadašnjim trenutkom u kojem telefonisti iz Indije (dakle, s distance) objašnjavaju topografiju zločina*. Budući da je svaka izvedba singularnog karaktera stoga što se ostvaruje u pojedinačnom dijalogu između (jedne) osobe (kao publike) i telefoniste, temporalna je dimenzija u potpunosti ovisna o subjektivnom doživljaju. Za svakog pojedinca različita dinamika kretanja kroz grad, brzina usvajanja zadate rute te snalaženje u prostoru, također su bitan faktor na osnovu kojeg se konstituira temporalnost *Call Cutte*. Procedure izvođenja povijesnog narativa i refleksije o *traumatičnom toposu sjećanja*, sugeriraju, stoga, da je jedno od tematskih ishodišta *Call Cutte* međuovisnost vremena i prostora, tj. da je *conditio sine qua non* svakog sjećanja njegova upisivost u neki konkretan prostor.

[2] Npr. jedna od stanica na putu prema Postdamskom trgu vodi i kroz željezničku stanicu Anhalterbahnhof sa koje su vršeni transporti Židova u koncentracijske logore.

3.1. Putovanje između dokumenata i fikcije

Na svom putovanju kroz urbani krajolik telefonisti publiku navode na određenih pet mjesta, gdje je pohranjeno šest fotografija koje prikazuju lik Subhas Chandra Bose i koje uspostavljaju okvir za dokumentarističko tretiranje izvedbe. Kao medij koji, kako misli Barthes, nikada ne laže: „fotografija je svedočanstvo prisutnosti" i sigurno sredstvo autentifikacije narativa što ga pripovijedaju telefonisti iz Kalkute (Bart 2004: 85). U izvedbi, međutim, epistemički se status *fotografije kao objelodanjujuće istine* dovodi u pitanje i fikcionalizira činjenicom da svatko od telefonista govori da je baš njemu/njoj indijski revolucionar bio daljnji rođak. Zahvaljujući paraleliziranju i jukstaponiranju različitih medijalnih razina i različitih narativa, čvrste se granice između fikcije i zbilje destabiliziraju, a u prvi plan dolaze performativne procedure sjećanja. Imajući u vidu ovu dvostrukost i osciliranje, Gerald Siegmund će primjetiti: „Fotografije ovdje nisu jedina instanca kojom se osigurava sjećanje. Kroz priču koja se pripovijeda uz njih, one bivaju stavljene u jedan određeni kontekst. Jezik, dakle, tvori drugu razinu sjećanja. A treći i možda najbitniji sloj u radu sjećanja je samo mjesto" (Siegmund 2007: 186). Ovako usložnjena izvedba implicira razvijanje kompleksne i hibridne temporalnosti u kojoj prošlost i sadašnjost konvergiraju. Autentično vrijeme neposredne izvedbe i dokumenata konfrontira se s fikcionalno-narativnim vremenom koje u dokumentaristički diskurz uvodi prekide, diskontinuitete i rezove, uspostavljajući neku vrstu međuvremena bez čvrstih obrisa i jasnih distinkcija.

Momenti koji dodatno usložnjavaju te kompliciraju epistemičke i temporalne relacije su dijelovi dijaloga u kojima telefonisti odstupaju od zadatog narativa i s pojedincima započinju konverzaciju o privatnim i intimnim stvarima. Heinera Goebbelsa jedna će telefonistica tako upitati: „Jeste li se ikada zaljubili preko telefona?" (Goebbels 2007: 122). Iskliznuća iz definiranog narativa temporalnu oscilaciju kreiraju i s obzirom na distinkciju javno/privatno, koja se također raslojava i komplicira. Kolikogod se činilo da se izvedba događa u urbanom/javnom prostoru, situacije u kojima su telefonisti i publika upućeni isključivo jedni na druge, otva-

raju i jedan vrlo privatni prostor i isto tako privatno vrijeme, obilježeno transkontinentalnom distancom i razlikom u geografskom vremenu. Bivajući istovremeno oni koji izvode i oni koji opažaju svoju izvedbu, publika je u dvostrukoj ulozi koja uvjetuje i afirmiranje dvostruke temporalnosti u okviru koje su scensko i subjektivno vrijeme u konstitutivnoj međuovisnosti.

S obzirom na to da se sa sigurnošću ne može ustvrditi lokacija sa koje dopire glas, percepcija vlastite izvedbe se pojačava, ali i biva nesigurna. Reflektirajući ovaj medijski dispozitiv, Gerald Siegmund argumentira: „Gradski i akustični prostor u *Call Cutti* se razilaze, kako bi omogućili transformacijske procese između slike, govora i realnog mjesta, koji aktiviraju individualno sjećanje" (Siegmund 2007: 194). Temporalne diskrepance i disonance oblikuju se zahvaljujući različitim medijima i njihovim različitim epistemičkim statusima. Odnos fikcije i dokumenta u tom je smislu u direktnoj korelaciji s intermedijalnim relacijama, generiranim u samom procesu izvedbe. Istodobna blizina i distanca prevladana uporabom tehnologije mobilne telefonije na kraju izvedbe biva potcrtana situacijom u kojoj publika u Sony centru na Postdamskom trgu posredstvom ekrana i Skype konferencije može vidjeti osobu s kojom je razgovarala u call-centru u Kalkuti. Konceptualno i dramaturški promatrano, ovaj epilog još jednom uvodi moment evidencije i autentifikacije, koji trebaju osigurati dokaz o istinitosti cijelog dispozitiva u okviru kojeg se događala *Call Cutta*.

Na tragu teorije o indeksičnoj naravi fotografskog medija, moguće je ustvrditi kako se performativnom i intermedijalnom destabilizacijom reprezentacije u *Call Cutti* generira semiotički poredak utemeljen na znaku kao indeksu. U okviru trostruke podjele znaka na indeks, ikonu i simbol, američka povjesničarka umjetnosti Rosalind Krauss ustvrdila je da fotografski referent ima svojstva indeksa, budući se radi o tipu znaka koji je u direktnom odnosu sa objektom što ga predstavlja. „Svaka fotografija", piše Krauss, „rezultat je fizičkog otiska, koji je refleksijom svjetlosti prenesen na površinu osjetljivu na svjetlo. Fotografija je dakle jedna forma ikone, odnosno forma vizualne sličnosti, koja je u indeksičnoj relaciji spram predmeta" (Krauss 2002: 149). U

kontekstu *Call Cutte* tezu o indeksičnoj naravi fotografskog medija moguće je dovesti i u vezu s glasom kao momentom koji također sugerira određenu razinu neposredne veze između objekta i znaka. Međusobna ovisnost gledanja i slušanja na kojoj počiva izvedba, potvrđuje da je u semiotičkom smislu i u slučaju fotografije i u slučaju glasa na djelu otklon od reprezentacije i pomak u pravcu fokusiranja njihovih specifičnih materijalnosti i medijalnosti.

Performativna dimenzija koja možda najviše doprinosi uspostavljanju osjećaja slojevite i hibridne temporalnosti u kojoj se *palimpsestički usložnjavaju* relacije između medija i narativa je praksa hodanja. Za razliku od srednjovjekovnih procesija gdje je, hodajući od jedne do druge mansije, publika povezivala dijelove predstave i participirala u kreiranju jednog sakralno-kozmičkog kontinuiteta, u *Call Cutti* smo suočeni s „diskontinuitetom i fragmentacijom vlastite percpecije" (Primavesi 2008: 103). Ritam svakog pojedinca (brzina kretanja/koraka, snalažljivost u prostoru itd.), koji učestvuje u izvedbi, odlučujući je faktor njezinog trajanja, na temelju čega je plauzibilno zaključiti da ne postoji samo jedno vrijeme trajanja *Call Cutte*, već da ih postoji onoliko, koliko postoji pojedinaca koji su učestvovali u izvedbi. Ukrštanjem realnog, neposrednog vremena percepcije tijela u pokretu s različitim medijalnim i narativnim temporalnostima rezultira, dakle, nizom *singularnih trajanja*, obilježenih vremenskim oscilacijama, rezovima i diskontinuitetima.

Slojevitost *egzistencijalnog vremena* u takvim se performativnim procedurama situira u okvire heterogenog, diskontinuiranog i fragmentiranog urbanog prostora te – ponavljamo – doprinosi uspostavljanju jednog relacionog vremensko-prostornog dispozitiva, sazdanog od oblika hibridne temporalnosti, s nejasnim granicama između fikcije i dokumenata. Reflektirajući urbani prostor pojmom palimpsesta kao „zgusnutu i slojevitu povijest", njemačka teoretičarka Aleida Assman pokazuje u kojoj je mjeri neophodno memoriju grada misliti kao konstituirajući moment urbanih prostorno-vremenskih struktura te u kojoj mjeri orijentacija u gradu i poznavanje grada korespondira sa usvajanjem te memorije (Assman 2009: 18). Inscenirajući svojom izvedbom razotkrivanje i odgonetanje potisnutih slojeva (traumatične)

urbane memorije Berlina, skupina Rimini Protokoll operira i u jednom arheološkom diskurzu, za kojeg je karakteristično da „opisuje različite prostore nesaglasnosti" i da stoga, aktualizira i različite temporalne nesuglasnosti (Fuko 1998: 166). Ako smo za klasične dramske strukture i izvedbe mogli ustvrditi da su definirane linearnim vremenom koje teži finalnom razriješenju dramskog sukoba, u slučaju *Call Cutte* primjećujemo da je takav oblik temporalnosti performativno suspendiran i dekonstruiran/raslojen. Pa ipak, bivajući istodobno onaj tko izvodi i onaj tko doživljava učinak vlastite izvedbe, sudionici su „uronjeni" u scensko vrijeme koje u potpunosti korespondira s njihovim perceptivnim doživljajem tog vremena. Stoga, koliko god se činilo da *Call Cutta* možda ne slijedi pravilo jedinstva vremena, upravo korespondencija scenskog (subjektivno/doživljenog) i dramskog vremena može nas navesti na pitanje da li je ideja jedinstva vremena doista zauvijek prognana iz postdramskog kazališta ili ju je možda potrebno preformulirati?

Rezime

Na primjeru *Call Cutta* vidjeli smo da su *raslojeni temporaliteti postdramske izvedbe* konzekvenca performativne oscilacije između dokumentarističkog diskurza i fikcionalnog narativa, kao i intermedijalnih transformacija, koje destabiliziraju poredak reprezentacije i umjesto transcendentnih referenta u izvedbu uvode slikovnost (fotografiju) i glas kao indeks. Tim se postupkom odnos između fikcionalnog i historijskog vremena komplicira/usložnjava što rezultira diskontinuiranom temporalnošću bez jasnih obrisa. Kako se, međutim, ne radi o pukom pokušaju rekonstrukcije povijesnog narativa, izvedba *Call Cutte* generira svojevrsnu *performativnu arheologiju*, koja „mnogo radije nego istorija ideja govori o rezovima, pukotinama, zevovima, potpuno novim oblicima pozitiviteta, i naglim preraspodelama" (Fuko 1998: 183). Način na koji Foucault arheologiju poima kao diskurzivnu praksu koja artikulira i diferencira „rasutost samih diskontinuiteta", u slučaju *Call Cutte* može biti apliciran upravo na vremenski vektor izvedbe (Fuko 1998: 189).

Različiti postupci narativnih jukstapozicija nemaju samo funkciju destabiliziranja epistemičkih statusa dokumenata i historijskog okvira, već interveniraju i u temporalnost tako što fokus konstantno transferiraju iz sadašnjeg vremena u prošlo vrijeme historijskih događaja i obratno.

Strategije fikcionaliziranja historijskog narativa o indijskom revolucionaru (npr. tvrdnja svih telefonista o tome da su baš oni u srodstvu s njim) bivaju interpolirane s ciljem destabiliziranja dokumentarizma, ali i otvaraju prostor za iskliznuće razgovora iz historijskog okvira u razgovor o privatnim i intimnim temama. Međuprostori koji se otvaraju u tom osciliranju između fikcije i dokumentarizma, eksponiraju i sinkroniju jedne *međutemporalnosti* koja bi se najprije mogla objasniti pojmom palimpsesta. Slojevito strukturirana vremenitost izvedbe, stoga, svoje ishodište pronalazi u artikulaciji odnosa između sjećanja, konkretnog toposa na kojem se sjećanje rekonstruira i sadašnjeg trenutka u kojem se događa rekonstrukcija. Traumatična prošlost Drugog svjetskog rata upisana u memoriju grada reflektira se nastojanjem da se izvedbom osiguraju uvjeti za osviještavanje topografije nacističkih zločina. Ako je točna pretpostavka Anne Ubersfeld da je u klasicističkoj dramskoj epistemi povijest strukturirana kao dovršeni spektakl i da to znači da se gledatelj ne mora truditi da prošlost rekonstruira, budući da je sve to već urađeno za njega, *Call Cutta* povijest „raskrinkava" kao slojeviti konstrukt/narativ iz kojeg je nemoguće precizno destilirati istinu od fikcije. Zahvaljujući diskontinuitetima, rezovima i naglim narativnim promjenama, povijest se, dakle, ne pojavljuje u svom dovršenom vidu, već kao otvorena i interpretativno još uvijek nedovršena. Brechtovski ideal epskog kazališta koje od poznatog stremi ka spoznatom, u ovom slučaju doživljava svoj dramaturški epilog. Traumatično naslijeđe upisano u matricu grada transformira se, dakle, u iskušavanje vremena budućnosti u kojem se trebamo sjećati kako se zlo ne bi ponovilo. Gledajući (u)naprijed, otvorit će se horizont jedne potencijalnosti koja neće biti sputana strahom od apokalipse, a onaj benjaminovski anđeo na čijim je krilima progres konačno će moći okrenuti glavu od prošlosti u koju je predugo bio zagledan.

LITERATURA

Assman, Aleida (2009). „Geschichte findet Stadt". U: *Kommunikation-Gedächtnis-Raum. Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften*. Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Ured.). Bielefeld: Transcript Verlag.

Bart, Roland (2004). *Svetla komora*. Beograd: Rad.

Benjamin, Walter (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.

Carlson, Marvin (2001). *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan.

Fuko, Mišel (1998). *Arheologija znanja*. Beograd: Plato.

Goebbels, Heiner (2007). „Was wir nicht sehen, zieht uns an. Vier Thesen zu Call Cutta". U: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Ured.). Berlin: Alexander Verlag.

Ibersfeld, An (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.

Krauss, Rosalind (2002). „Anmerkung zum Index*: Teil I*". U: *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Herta Wolf (Ured.). Frankfurt a. M: Suhrkamp.

Lehmann, Hans-Thies (2005). *Postdramsko kazalište*. Beograd: CDU; Zagreb: TkH.

Pavis, Patrice (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.

Primavesi, Patrick (2008). „Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis". U: *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Jan Deck/Angelika Sieburg (Ured.). Bielefeld: Transcript Verlag.

Reason, Matthew (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Siegmund, Gerald (2007). „Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität". U: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Miriam Dreysse/ Florian Malzacher (Ured.). Berlin: Alexander Verlag.

Andrej Mirčev

DELINEATED TEMPORALITIES: TOWARDS AN ARCHAEOLOGY OF POSTDRAMATIC PERFORMANCE

Summary

Comparing the classicistic notion of the unity of time in the theatre with the temporality of the postdramatic performance, the paper *Delineated Temporalities* focuses on new dramaturgies of

time. The correspondence between the dramatic and scenic time as one of the basic features of classicistic dramaturgy is contrasted with Brecht's epic dramaturgy, where instead of a homogenous and linear temporal development, the text/performance becomes discontinuous and sequential. Taking the project *Call Cutta* by the German theatre company Rimini Protokoll as an example, what is demonstrated are the performing strategies of a postdramatic temporality in circumstances in which the performance deals with events from the Second World War and their embeddedness in the material urban matrix of Berlin. The oscillations between fiction and historical facts are focused upon as the key moment that enables a conclusion about the existence of several temporal layers. The dynamics of these divergent temporalities correlates with the intermedial performance, whose dramaturgy is articulated in a performative archaeology and embodied as a peripatetic try-out of urban palimpsests.

III

Бојан М. ЂОРЂЕВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
bojan.djordjevic@ikum.org.rs

КО ГОСПОДАРИ ВРЕМЕНОМ У ДРАМИ?
Темпоралност у пролозима *Дунда Мароја*[1]

Апстракт: У раду се анализирају оба пролога комедије Марина Држића *Дундо Мароје* са аспекта драмског времена. Указује се на значај Негромантовог пролога као антиципирања тријумфа театарског времена над друга два драмска времена – митским и реалним. Такође се наговештава Држићева концепција лика Помета са темпоралног становишта као својеврсног господара времена у драми.

Кључне речи: драмско време, пролози, поетика, темпоралност, ренесанса

1.

Поигравајући се митско-алегоријским апостемама у тзв. Прологу првом *Дунда Мароја*, Марин Држић је, као што је то учинио у својој претходној комедији *Помет*, пред гледаоце извео Негроманта. Иако је публика, према ренесансним узусима, очекивала да Негромант укаже на садржај комедије, он их је, реверзибилним процесом, из реалног времена у коме се одигравала представа *Дунда Мароја* – 1551. године – „превео" у реално време у прошлости – 1548. годину – у коме су се, пред очима те исте публике, одвијале две драме – комедија *Помет* и пасторала *Тирена*:[2] „Ја што јесу три године, ако се споменујете,

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору" (бр. 178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[2] Откриће првог штампаног издања Држићевих раних дела, из 1551. године, исправило је досад уврежено уверење да је *Тирена*

путујући по свијету, срјећа ме доведе у ови ваш честити град...”[3] Да би оправдао овај темпорални скок, Негромант се позива на своју чаробњачку вештину, која, међутим, нема никакве везе са митско-симболичком функцијом овога лика-маске у митолошким еклогама (Ђорђевић 2008: 1–2). Међутим, ако је Држићев Негромант конципиран изван митског времена, то не значи да је његово задато време нужно реално (историјско) време. Он, наиме, не припада оним вашарским „чаробњацима” који су се разметали својим тобожњим магијским умећима и који су носили карактеристичну маску са дугим носом. Држићев Негромант се већ три године раније испољио као творац театарског микрокосмоса, способан да се поиграва временом: „Сцијеним да нијесте заборавили како вам Плацу, ту гдје сједите, у час главом овамо обрнух и указах прид очима, а на њој бијехоте; и опет ју створих у зелену дубраву, од шта плакијер имасте…” Но као да ово указивање на сопствену способност управљања темпоралним трансверзалама није Негроманту довољно. Он жели да покаже да је у стању да, попут Хермеса (Wind 1958: 106), истовремено магијски „призове” *театарско време*, а да одмах затим демистификује ту нову стварност и постави је као пандан реалном времену (Košuta 1988: 1369).

Зато се прича о Негромантовом боравку у Старим Индијама тек на првом нивоу указује као оспољавање моделираног митског (симболичког) времена. Она то у једну руку јесте као слика аркадијског предела где влада „весело и слатко бријеме од пролитја, гдје га не смета студена зима, и гдје ружи и разликому цвитју не догара горуште љето, и гдје сунце с источи води тихи дан... а свитла звизда даница не скрива се како овди меу вами, ма свитло своје лице на билому прозору на свак час каже; а дзора, која руменими и бијелим ружами цафти, и не дијења се с очију од дразијех ки ју гледају; а слатки жубер од разлицијех птица са свих страна вјечно веселје чини.

изведена 1549. године. Она је, међутим, изведена заједно са *Пометом*, о покладама 1548. године (Stipčević 2007: 1057–1061).

[3] Цитирамо, овде и даље, према издању: *Djela Marina Držića* (1930). Priredio Milan Rešetar. Stari pisci hrvatski, knjiga VII. Zagreb: JAZU.

А остављам воде бистре, студене, ке, одасвуд текући, вјечну храну зеленим травам и густому дубју дају; а богата поља не затварају драчом слатко, лијепо, зрјело воће...” Ипак, топос Аркадије увек носи собом двоструки смисао – митски и реални, а често подлеже и театрализацији. Овакву аркадијску формализацију Држић је наговестио у *Тирени* (има је, наравно – с обзиром на еклошки проседе – и касније, у *Плакиру и вили* и *Цуху Крпети*), али је он тамо био готово лишен елемента темпоралности. У Негромантовом прологу пак темпоралност игра важну улогу, па и у овој аркадијској слици налазимо алузије на реално време Држићевог Дубровника. Врло вешто Негромант је испољио критику дубровачких обичаја, тј. односа према женама. „Даница” која може „на свак час” да покаже лице „на билому прозору” сасвим је другачија слика од дубровачке стварности у којој жене остају затворене у кући не могавши ни да се покажу на прозорима својих домова! Исто тако, зора се у митском простору Аркадије „не дијеља с очију од дразијех ки ју гледају”, као што су то принуђене да чине дубровачке госпође. На вишем нивоу пак темпоралност је означена призивањем општег места *златног доба* (aurea aetas). Јер, *простор* Аркадије је истовремено и *време* митске прошлости, и у том простору и времену „не има имена ’моје’ и ’твоје’, ма је све опћено свијех, и свак је господар од свега”. Нарушавањем те просторне и временске хармоније разара се и митско време, да би уступило превласт реалном (историјском) времену. Држићев Негромант пак зна да је то реално време омеђавајуће и нужно насилно, али исто тако зна да се окови реалног времена не могу раскинути повратком у митско време, већ само афирмацијом и доминацијом, макар и привременом, *театарског* времена. У том успостављању превласти театарског времена и лежи прави повод за писање *Дунда Мароја*.

2.

Разарање митског (симболичког) времена Негромант дочарава општим местом о пролазности и доласку гвозденог доба: „Мину вриме од злата, за гвоздје се свак ухи-

ти...” У микрокосмосу у којем Негромант делује, прелаз из златног у гвоздено доба значи, заправо, да је митско време устукнуло пред реалним (историјским) временом, које, међутим, проширује своју моћ и у простору, и захвата и „ове наше стране”, тј. сам Дубровник! Симболични заступници гвозденог доба, тј. реалног времена, јесу *људи нахвао* – „то проклето сјеме”. Смрт старца Сатурна у Негромантовој алегорији представља у ствари повлачење соларног принципа.[4]

Суочавање са реалним временом довело је до спознања о правом карактеру људи нахвао и до оживљавања хераклитовског принципа вечне борбе. Занимљиво је да се у литератури досад Држић углавном представљао као доследни поборник мира, изразити противник сукоба, који је спознао да је рат „погуба људе нарави”. То је, наравно, тачно. Ипак, није примећено да исти тај Негромант који хвали мир и проклиње рат, истовремено заговара потребу непрекидне и беспоштедне борбе добра и зла, људи назбиљ против људи нахвао. Чини се да је овде Држић, као што је често умео, навлачио образину, па рат критиковао управо да би га чули људи нахвао – властела његовога града – а с друге стране алегоријски позивао на борбу добра против зла, правде против неправде, борбу која, иако „с отезањем”, треба да траје и „данашњи дан”! Наравно да је – бар у време писања *Дунда Мароја* – Држић био свестан да та борба у реалном времену и простору Града нема никакве шансе да успе,[5] па је своме Негроманту дао да укаже гледаоцима да она може да се води и у повлашћеном времену и простору театра. То је тренутак у коме Негромант суптилно назначује доминацију театарског времена и – што је дале-

[4] У том смислу, ова се алегорија никако не може читати као утопијска представа, што је убедљиво показао већ Драгољуб Павловић (Pavlović 1958: 14). Ту су Павловићеву тезу касније прихватили и Лео Кошута и Франо Чале. За Држића је, наиме, златно доба заувек и неповратно нестало. Много суровију девастацију соларног бога Држић је приказао у *Новели од Станца*, кроз карикирани лик приглупог сељака (Ђорђевић 1998: 103–110).

[5] Уосталом, због тога у самоме тексту комедије, како је већ примећено, „разрађена је теорија ’акомодавања’, а не сукоба” (Čale 1987: 96). Међутим, и ова се Чалеова тврдња може узети са оградом, с обзиром на деловање главног протагонисте, Помета, у театарском времену.

ко важније – утицај који театарско време може да изврши на перцепцију реалног времена: „Буди вам драже што сте узазнали одкуд су изишли и који су почетак имали људи од ништа и нахвао, који сметају свијет... А комедија вам ће одкрит који су то сјеме тугаљиво од мојемунскијех образа и људи од ништа, од тримјед, нахвао...” Театарско време, дакле, бива апсолутизовано, постаје активно на макротемпоралном нивоу да би указало на микротемпоралне задатости којима су ограничени и писац и његова публика!

3.

Ипак, да се театар од Града не може одвојити, знао је Држић, као што је то пре њега знао и Торквато Таso, коме се чинило „che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze...” (Tasso 1976: 675). Зато Држић и пише свој Пролог други комедији *Дундо Мароје*. Јер, време представе није исто што и театарско време. Време представе је задато и оно припада реалном времену, још одвајкада: „Ма ово бријеме од поклада, будући од старијех нашијех одлучено на танце, игре и весеља...” Апсолут реалног времена апострофиран је и Држићевим јадањем што је „бријеме одвело аркитете”, а то не може бити ништа друго него указивање на не тако сјајне економске прилике у Дубровнику тога доба, а можда и комична рефлексија о немогућности да страни „вештаци” – међу њима и „питури” (јер су они, вероватно, радили скромне сценографије), дуже остану у граду.[6]

Но и то реално време везује се за театарско, и то најпре за театарско време комедије *Помет*, па тек посредно, негромантски (иако овај пролог не говори Негромант), за театарско време комедије *Дундо Мароје*. Зато је ова комедија и нова и стара: „... нова, ер слиједи ону

[6] Ипак, само осам година касније, те „аркитете” као да су поново биле у Дубровнику, јер су, управо за Држића, тј. за приказивање његове трагедије *Хекуба*, морале, осим схематичне поставке тзв. трагичке сцене (scena tragica), дочарати и „виле у броцу”, и „виле у кару који вуку два лава”.

прву комедију од Помета, како да је она и ова све једна комедија, и у ту смо својевољу ото ми сами упали; стара, ер ћете видјет у њој оне исте прве приказиоце...” Држић не само да је „својевољно” повезао ове две комедије, већ је то напросто морао да уради да би доследно спровео театрализацију као нужан предуслов промене на оси времена. Наиме, са равни сингуларизације он прелази на раван плурализације. С друге стране, управо на овом месту Пролога другог налази се битна реплика која показује у каквој симбиози се у Држићевим драмама налазе драмски простор и драмско време: „И прва/комедија; прим. Б. Ђ./је приказана у Дубровнику, а ова ће бит у Риму, а ви ћете из Дубровника гледат.” И баш ту зачиње се Држићев поступак трансферирања, који значи да свака промена простора нужно представља и промену времена, како на микронивоу (у оквиру реалног времена), тако и на макронивоу (прелаз из реалног у театарско време). Наговештај тога Држић пружа пред крај Пролога другог, када публици, у дидактичном тону (што је, опет, својеврсно поигравање),[7] вели да „се је овзијех комедија њеколико арецитало назбиљ у вашем граду”. Зашто су пак те „назбиљ комедије” на крају „свршиле у траџедију”? Напросто зато што су остале на нивоу реалног времена, а реално време је, само по себи, затворено – тако је најчешће затворена и сцена ерудитне комедије (Feroni 1974: 148–152) – и без могућих варијаната разрешења напетости. Држић је, међутим, свестан сталне интеракције реалног и театарског времена, тзв. збиље и њене сценске пројекције, при чему је време, заправо, „il simbolo di questa complessa interazione di verità e di scena” (Zorzi 1977: 82).

4.

Ако је, дакле, свака промена простора истовремено и промена времена, онда Маро – који је у реалном времену,

[7] Када се то не схвати, могуће је у тумачењу кренути сасвим погрешним путем, па, не разумевајући да театар опстоји у сасвим другим темпоралним оквирима од збиље, тврдити да „збиљом и литерарном фикцијом владају исти закони” (Pavličić 1988: 171). Напротив, комедија се управо супротставља окошталости реалног времена, тј. законима збиље.

као и у театарском, три године раније напустио Дубровник и отишао у Рим – није променио само место, него и време. Јер, Маро у *Пометy* очигледно је типичан лик младог заљубљеника из ерудитне комедије, и као такав сав је припадао театарском времену. Маро пак у *Дунду Мароју*, свим својим особинама надменог, охолог расипника, „лудог дјетета", какви „назбиљ" постоје у свим ренесансним срединама, сав је заступник реалног времена. Толико да му и биографију можемо успоставити. Јер, ако је у Рим отишао са осамнаест година, 1547. године (када се одвија радња комедије *Помет*),[8] он сада има двадесет једну годину. Ипак, оно у чему лежи извор Маровог трагичног неспоразума јесте његова неспособност да увиди да све што је било могуће у театарском времену није више могуће у реалном, и због тога ће његова тачка гледишта бити дијаметрално супротна Пометовој. Са тог становишта, сасвим је логично што су се Марови и Пометови путеви разишли, јер се то раздвајање одиграло на суштинском плану – Марово иманентно време је реално, а Помет је остао у театарском времену. Зато је Маро потпуно несвестан пролазности времена која је симболично осликана варљивошћу фортуне. Тако се Маро указује као недостојан театарског простора у коме обитава, због чега ће – сасвим доследно – на крају бити изигран и поражен.

Овде ваља приметити да неки други ликови, иако и сами иманентно припадају реалном времену, препознају управо у Мару симбол пролазности. Тако Трипчета, на Марojеву примедбу да му је син веома млад, каже: „Мало ће старији бит", што указује на три године које су у реалном времену протекле од Маровог одласка из Дубровника, али и у театарском времену од извођења комедије *Помет*. Веома је важно уочити да се на почетку *Дунда Мароја* сва препознавања дешавају на нивоу реалног времена. Тако се Трипчета с једне и Мароје и Бокчило с друге стране препознају као „нашијенци" онако како су

[8] И овде се театарско време и реално време не поклапају. Театарско време *Помета* је 1547. година, а реално време извођења те комедије је почетак 1548. године. Исто тако, театарско време *Дунда Мароја* је 1550. година, а реално време извођења почетак 1551. године.

се у туђини, у реалном простору и времену, „нашијенци" заиста препознавали.[9]

Помета пак сви знају – али га нико не препознаје! Ова наизглед пардоксална тврдња добија смисао када се схвати да Помет припада театарском времену, чега нису свесни остали актери комедије. Нико, тако, Помета не препознаје као „човека назбиљ", иако ће се он више пута и експлицитно очитавати као такав, а најекспликитније у дијалогу са Илијом Мазијом (дакле опет „нашијенцем" из реалног времена и простора Дубровника) у четвртом чину (Đorđević 2009: 23–24). Наиме, Пометова самосвест и потиче из тога што је једино он свестан – од самога почетка – апсолутне задатости времена као онтолошке категорије: „Фортуна је, нека мало поабунаца." Такође, Помет је свестан и привидне реалности Рима и стварне реалности Дубровника. Основну грешку коју је направио Маро (да театарски Рим учита као стварни), Помет не прави. Он је свестан да се „викторија од непријатеља" може задобити управо у простору и времену театра, али и да се морају имати у виду све интерупције реалног времена и простора Дубровника. Уосталом, и сам Помет призваће то реално време када, у диспуту са Попивом, у петом призору првога чина, узвикне: „Гдје си, Дундо Мароје? Твоји дукати, које си с велицијем зној ем добио, како се пенџају?!" Овај призив је, међутим, и магијски (зато се, према магијским узусима, мора поновити, што Помет одмах и чини, већ у следећој реплици), јер је – а у том тренутку то Помет не зна – Мароје већ у Риму (чак из прикрајка прислушкује Помета и Попиву), а ускоро ће и сам, Пометовом заслугом, из реалног времена бити преведен у театарско време!

[9] Но, „нашијенци" нису боравили у Риму само у реалном, већ и у Држићевом театарском времену, иако су у реалном времену живели у Дубровнику. Држић то чини помињањем стварних личности које су обитавале у Дубровнику у то доба, смештајући их, негромантски, у Рим! То се односи на двојицу дубровачких златара, Ђанпјетра и Ђанпавола, који се у комедији помињу као римски златари. У реалном времену и простору, они, међутим, живе у Дубровнику, а римски су златари само у театарском времену комедије *Дундо Мароје*. Архивским истраживањима, наиме, убедљиво су оповргнуте Колендићеве и Чалеове тврдње да су то аутентични римски златари (Stojan 2007: 40–41).

Овај разговор Помета и Попиве вишеструко је значајан, јер је њиме одмах наговештен сукоб на оси времена. Попивино самопоуздање је сасвим неутемељено. Он охоло вели за себе и Мара: „Ми се добру времену давамо", не схватајући да су њих двојица само привидно господари времена, и да у реалном времену још и могу „отезати" (па и ту су угрожени деловањем Маровог оца), али да су потпуно немоћни пред дејством театарског времена. Подсећајући Помета да је управо он крив за све што се између Мара и његовог оца дешава, јер је навео Мара да своме оцу украде две хиљаде дуката, Попива – алудирајући тиме на радњу комедије *Помет* – не схвата да је тада Помету интрига успела, јер се одвијала у театарском времену, а да сада Попива и Маро обитавају у реалном времену, а ту се – како је већ речено у Прологу другом – комедија најчешће преображава у трагедију. Зато је Помет од самога почетка, чак и када је привремено спутан, уствари надмоћан. Када на крају расправе упути Попиви сентенциозну реплику: „Свега је своје бријеме", он то чини са апсолутном свешћу да разуме деловање неумитне силе времена. А та свест омогућује му поглед у будућност. Помет је онај који зна! Основна Марова и Попивина грешка је то што су реално време, које по својој суштини јесте микротемпорално (дакле увек ограничено) пробали, у тежњи да сачувају своју моћ, да уздигну до апсолута макротемпоралности. Помет пак у такву замку није упао. Зато он од почетка обитава у театарском времену и вукући конце са тог макротемпоралног нивоа указује се као апсолутни господар времена!

ЛИТЕРАТУРА

Čale, Frano (1987). „O životu i djelu Marina Držića". U: *Marin Držić*, *Djela*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Djela Marina Držića (1930). Prir. Milan Rešetar. Zagreb: JAZU.

Ђорђевић, Бојан (1998). „Време у драми: о проблему темпоралности у Држићевој *Новели од Станца*". *Књижевност и језик*, XLVI 2–4.

Ђорђевић, Бојан (2008). „Негроманција и театар: проблем драмског времена у *Аркулину* Марина Држића". *Књижевна историја*, XL. 134–135.

Đorđević, Bojan (2009). *Biblijski i poslovični iskazi u dubrovačkoj književnosti*. Beograd : Institut za književnost i umetnost.
Feroni, Gulio (1974). *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma: Bulzoni.
Košuta, Leo (1988). „Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*". *Mogućnosti*, XV, 11.
Novak, Slobodan P. (1984). *Planeta Držić: Držić i rukopis vlasti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
Pavličić, Pavao (1988). *Poetika manirizma*. Zagreb: August Cesarec.
Pavlović, Dragoljub (1958). *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*. Sarajevo: Svjetlost.
Stipčević, Enio (2007). „Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu". *Forum*, XLVI, 78. 10–12.
Stojan, Slavica (2007). *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb: Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU.
Tasso, Torquato (1976). *Dialoghi II*. Firenze: Sansoni.
Wind, Edgar (1958). *Pagan mysteries in Renaissance*. London: s. e.
Zorzi, Ludovico (1977). *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi.

Bojan Đorđević

WHO IS THE MASTER OF TIME IN A PLAY?
Temporality in the prologues of *Dundo Maroje*

Summary

In Negromant's prologue to the comedy *Dundo Maroje*, Marin Držić only seemingly modelled the so-called mythical (symbolic) time by painting the Arcadian space of Old India (the Far East). However, being aware of the important role of temporality, he immediately „invoked" the real time of his city, perceiving its givenness and limits on a microtemporal level. To this real time, in his prologues Držić opposed the macritemporality of theatrical time, pointing out the master of that time – Pomet, at the very beginning of the comedy.

Горана С. РАИЧЕВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
gorana.raicevic@gmail.com

ВРЕМЕ У ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ (1901–1914)[1]

Апстракт: У раду се говори о проблему времена у српској поезији модерне (1901–1914), о разлозима због којих се песници као што су Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић и Владислав Петковић Дис усредсређују на феномен пролазности, на сензуални доживљај тренутка, као и на живот у сећању. Импресионистички доживљај света, али и покушаји његовог превазилажења, откривају се као важни чиниоци у субјективизацији времена, а Бергсонова филозофија као један од могућих избора у одбрани од темпоралности и задатости којој је човек изложен.

Кључне речи: време, поезија, модерна, Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Владислав Петковић Дис, Анри Бергсон

Већ и површни читалац поезије коју су писали песници наше модерне, а на основу летимичног прегледа наслова песама („Сат", „Сати", „Тренуци", „Време", „Траг времена"…), па чак и читавих збирки (Даница Марковић: „Тренуци"), може наслутити да је феномен времена постао један од кључних тематских константи у српском песништву с почетка 20. века. Иако се најчешће истиче да је Бергсона у Србију, односно на ове просторе, довео тек Станислав Винавер после Првог светског рата,[2] упра-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности" (бр. 178005), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[2] Станислав Винавер је у Паризу, студирајући филозофију, похађао и Бергсонова предавања и о овом утицају је писано. Треба, међутим, додати да је Милош Ђурић 1921. у београдској *Мисли* у два наставка (III књ. V, св. 7, стр. 481–488 и св. 8, 574–583) објавио обиман текст

во читајући поезију наших модерниста, постајемо свесни да је коперникански обрат у схватању и доживљају појма времена као животне чињенице и филозофске категорије, коју је иницирао овај француски филозоф, оставио великог трага још на песнике Јована Дучића, Милана Ракића и Симу Пандуровића и то у најплодоноснијем периоду њиховог стварања између 1904. и 1918. године. Чак и да нису читали дела Анрија Бергсона (која су поготово Дучићу и Ракићу као француским ђацима могла бити доступна),[3] песници наше модерне су своје стихове писали на таласу једне нове идејности и осећајности која је у великој мери била последица реакције на позитивистичко пренаглашавање разума, односно интелекта, као и на кантовски песимизам који човеку ускраћује сазнавање света по себи, али и слободу у деловању.[4] И Бергсонова филозофија у којој се фаворизују интуиција насупрот интелекту и време насупрот простору, као једине категорије које нам омогућавају истинска знања о свету који је непрекидно кретање, имала је, чини се, исте противнике. Када је као један од централних елемената свог система именовао *élan vital*, француски теоретичар се сврстао међу побуњене анђеле – филозофе који су своју мисао самеравали према човеку као бићу за које једину извесност представља управо овај једини земаљски живот: ни вечан ни непроменљив. Одустајући од метафизичких тема, упоришта за човека којима се трагало у вечности

„Анри Бергзон или филозофија стварања" (Прештампано у: Ђурић 1977: 272–283).

[3] Анри Бергсон (Henry Bergson, 1859–1941) своју прву значајну и утицајну књигу у којој полемише са Кантом објавио је 1889. године под насловом: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (и која је на енглески преведена као „Време и слободна воља"), 1896. излази *Matière et mémoire* (у српском преводу као *Материја и меморија* 1927. године) а 1907. *L'Evolution créatrice* – „Стваралачка еволуција" (српски превод 1932).

[4] У својој првој књизи Бергсон полемише са Кантом, тврдећи да је овај, попут других филозофа, побркао суштину феномена времена са његовим представљањем у простору. Формулишући основни принцип своје филозофије – живот као dureé (трајање као кретање), које је подложно непрестаним метаморфозама и променама, Бергсон пориче могућност да се оно обухвати статичном идејом. Живот као трајање могуће је, према Бергсону, схватити само помоћу *интуиције* – нерационалне форме сазнања, док је интелигенција намењена сазнавању мртве и непокретне материје.

– у универзалним и објективним категоријама лепоте, добра и истине – и филозофи и песници и уметници уопште, окренули су се свесно на прелому векова свом субјективном доживљају света који је, у тој перспективи посматран, нужно добио и своју темпоралну димензију.

У сликарству су, на пример, француски импресионисти Клод Моне, Едуард Мане, Камиј Писаро, Огист Реноар, Едгар Дега, Пол Сезан и други основали једну нову сликарску школу[5] засновану на идеји да слика представља субјективан доживљај предмета у одређеном тренутку, доживљај који је био условљен како спољашњим временским променама (доба дана, угао и количина светлости, предмет у покрету), тако и унутрашњим стањима уметника. Један од главних аргумената огорчених противника овог новог начина сликања био је управо тај да слика није часовник који ће саопштавати време (!) већ естетички објект. Али ни ова, а нити било какве друге критике нису могле да спрече све манифестације једне у суштини врло једноставне жеље: жеље појединца, индивидуе, да његов (њен) доживљај, сазнање, постану релевантни као уметничка и теоријска истина. У том смислу значило је то рађање једног новог, неметафизичког романтизма, који је у великој мери почивао на инату са којим се уметник као екстремна и ексклузивна индивидуа супротстављао свим видовима заједништва и општости: универзалном појму лепоте (у тој мери да је отишао у величање онога што је опште прихваћено као одурно и ружно – и што се очитовало у тзв. естетици ружног), истини (као метафизичком филозофском систему који нам ту истину ионако ускраћује) и, наравно, општеприхваћеним друштвеним нормама по којима се углед и положај у друштву стичу углавном аморалним стицањем великог материјалног богатства, онако како су то у својим делима показали Балзак, Стендал и други француски реалисти.

[5] Сам појам „импресионизам" потиче из сликарства и највероватније је изведен из наслова једне Монеове слике: *Impression: Soleil Levant* са париске изложбе 1874. године, на којој су поред осталих излагали и други експериментатори новом техником: Сезан, Дега, Писаро и Реноар. На другом месту образложила сам предлог да се термин „импресионизам" уведе као одредница поетике песника који су стварали у добу српске модерне (Раичевић 2008).

Као један од највидљивијих знакова да се закорачило у епоху предоминантних индивидуалистичких тенденција, појављује се, можда на први поглед парадоксално, тематизовање ероса као дубоког импулса насталог из побуне појединца против општих заједничких норми. (Парадоксално утолико уколико је ерос нагон који човечанству обезбеђује репродукцију те би га отуд требало схватити као једну од манифестација колективитета. Међутим, треба се сетити да је ерос као сексуални нагон био један од првих инстинктивних аспеката људскости ограничен табуима – што можда исто толико говори о оном другом, подједнако снажном можда и моћнијем исходу и последици који су му инхерентни – а то је деструктивност – што доводи у опасност и угрожава постојање заједнице. У овоме, дакле, треба тражити једно од могућих објашњења уочљиве појаве да се сваки индивидуализам препознаје најпре по захтеву за испуњењем еротске жеље.)[6] И у српској књижевности с почетка 20. века, нов индивидуалистички морал који се супротставља јаким стегама патријархалног друштвеног уређења где су жеље појединца осујећене примарним принципом личне жртве на којој почива срећа и добробит заједнице, дубоко је обележен еротиком, како у поезији, а тако и у прози. Љубав и ерос су овде супротстављени друштвеним нормама у различитом степену и са различитим значењима (од неконвенционалне и „грубе" искрености Ракићеве до Пандуровићевог бекства у заборав и лудило).[7]

[6] Шопенхауер објашњава зашто је еротизам увек повезан са крајњим индивидуализмом чињеницом да се овај нагон усредсређује на одређену личност: „...А што се у свести појављује као полни нагон, који је управљен на једну одређену индивидуу, то је само по себи воља да се живи као тачно одређен индивидуум" (Шопенхауер 1913: 13).

[7] У оквире овога рада не улази разматрање питања зашто у српској књижевности овог периода, поред све бунтовности индивидуалитета, која се манифестује у прози подједнако као и у поезији, на крају колектив ипак побеђује. Тако нпр. Софка из *Нечисте крви* пристаје на жртву породичном олтару (или едиповски обележеном очевом ауторитету), док Милан Ракић, аутор неких песама екстремно индивидуалистичке позиције, у песми „На Гази Местану" – проповеда принцип *свесне* жртве за колектив. Објашњење којем су тумачи овог периода прибегавали, а које се односило на одступање такозване српске варијанте од ларпурлартистичког „парнасосимболизма", заснивало се углавном на жељи песника-декадената да удовоље критици (Скерлић), као и на императиву историјских прилика (Балкански ратови, Први светски рат).

Поезија српских песника модерне, осим што је дубоко индивидуалистичка, а у складу са новим импресионистичким доживљајем света, такође је и антиинтелектуалистичка и неметафизичка.[8] Чулно сазнање, или барем бергсоновски схваћена интуиција, истинитији су од интелектуалног. Опредељење за „површину" на рачун дубине, није код Дучића („Хајдмо, о Музо") и Ракића („Мисао") показатељ њихове недораслости као мислилаца, већ програмски став. А осећање у њој присутно – да је овај живот једини који имамо, те да је имплицитна филозофија коју заступају филозофија овостраности (Лавџој). Интересовање наших модерниста је неизбежно усредсређено на живот материје у трајању, оног Бергсоновог *la durée*, „за кога коначна стварност није ни 'постојање' , па чак ни 'постојање у промени' већ стални процес 'промене'" (Витроу 1993: 214),[9] односно у времену. Енглески историчар уметности и писац Волтер Пејтер у свом утицајном поговору књизи *Ренесанса*[10]

У прози, међутим, носталгија за патријархалним светом и његовим моралом, феномен је којим се, чини се, још треба позабавити.

[8] Зато што је термин „парнасосимболизам" рогобатна сложеница и представља *contradictio in adjecto*, као и због тога што су критичари признали да правог симболизма и парнасизма код нас није ни било, предложила сам да се појам „импресионизам" уведе као ознака новог заједничког доживљаја света.

[9] У својој књизи *Време кроз историју* Џ. Џ. Витроу, пишући о „модерном Хераклиту", Анрију Бергсону, оставља податак да је његов утицај у Европи с почетка века већ био огроман, што доказује и тиме да је овај француски филозоф „постигао јединствену почаст да га 1912. оштро критикује Бертранд Расел (Bertrand Rusell) и да Свети уред његове књиге стави на Index Prohibitorum 1914 – године када је изабран за члана Француске академије" (Витроу 1993: 214).

[10] У уводу и закључку своје чувене студије *Ренесанса: есеји о уметности и песништву* (*The Renaissance,* 1873), која је имала огромног утицаја на књижевнике од Конрада преко Вајлда, до Вирџиније Вулф, Пејтер пре свега доводи у питање метафизички лепо, истичући примарност и искључиву истинитост личног, субјективног доживљаја. Човек, према Пејтеру, пати од неизлечиве и коначне усамљености под празним небом и не преостаје му ништа друго до да се преда једној правој, истинској стварности у животу: низу тренутака стално променљивих утисака праћених осећањем:

„Дат нам је само одређен број откуцаја разноликог, драматичног живота. Како да видимо у њима све оно што у њима могу да виде најфинија чула? Како да пређемо најбрже од тачке до тачке и да увек будемо присутни у жаришту где се највећи број виталних снага сједињују у својој најчистијој енергији?

Горети увек тим блиставим пламеном, одржавати ту екстазу, успех је у животу... Мада све брзо пролази, добро су нам дошли свака изврсна

трајање више не доживљава као континуитет, већ као низ исцепканих тренутака, од којих само неки бивају истински искоришћени у климаксу свих струја животне енергије или *élan vital*-а. Да би се то остварило, треба до крајњих граница усавршити способност чулних моћи – да би нам сви *утисци – импресије*, што је потпуније и доследније могуће, одредили доживљај света око нас. Човеку који је изгубио самопоуздање да може сазнати „свет по себи", импресионистичка филозофија и осећајност дале су заузврат, као накнаду, централну позицију творца. Оно Дучићево опажање да „ствари имају онакав изглед какав им дадне наша душа" само је варијанта Бергсонове вере у човека који оживљава све што опази и сазнаје: „Ствари и стања само су призори постојања које прима наш дух. Ствари не постоје, постоје само акције" (у Расел 1962: 763).

Управо ова моћ твораштва и самотвораштва дозволила је Јовану Дучићу да превазиђе песимистичке аспекте неметафизичког доживљаја света који у први план намеће идеју коначности свих ствари, њихове пролазности. А песимизам поезије наших песника модерне, нарочито онај Ракићев и Пандуровићев, непосредна је последица оваквог доживљаја света.[11] За Ракића смрт наступа у тренутку када умиру чула, а Пандуровићев „гробљански" песимизам у ствари је алегорија о пропадљивости свега људског – не само чула, већ и идеала, нада, љубави:

...Кад помислим, драга, да ће доћи време
Кад за мене неће постојати жена,
Кад ће чула моја редом да занеме,
И страсти да прођу као дим и пена,
.....
Вриснуо бих, драга, рикнуо бих тада...
(М. Ракић: „Очајна песма");

страст, свако ново сазнање које шири обзорје и ослобађа дух за тренутке, сваки подстицај чула, чудне боје, необични мириси, свако уметничко дело, лице пријатеља. Не опазити сваког тренутка неки страстан став код оних око нас, и у самој блиставости њихових обдарености, неку трагичну делницу снага на њиховом путу, значи, у овом кратком дану мраза и сунца, спавати пре времена..." (Пејтер, 1965: 224).

[11] И као такав јасно се да тумачити, што оспорава Скерлићеву тезу о „неоригиналном", „увезеном" песимизму са Запада, моди која није искрено проживљено осећање.

...И крај већ ту је! Ноћ не диже крило,
И неће више дићи га над нама!
Сребрнаст покров простором се влачи,
Чудан и моћан. Једна црна јама...
Ту ће нам ући жеља и страст свака!
Сетно се небо облацима мрачи.
Лудост, весеље! Рака! рака! рака!
(С. Пандуровић: „Са својима").

Окренути према спољашњем свету, очекујући да приме интензивне и необичне утиске, и ови песници схватају да овај идеал и није тако лако достићи. Не само да је готово немогуће живети у тренутку, бити увек спреман да се „ухвати" садашњост егзистенције, која врло често није ништа више од „илузије дуге сећања и наде" (Пандуровић)[12] већ је и грађанска средина филистарских вредности сувише неинспиративна. Живот у таквој садашњости само је ругоба и разочарање:

Где црна чама стално сипи на нас,
К'о ситна киша, к'о страшна фаталност,
Некад к'о јуче, јуче као данас...
Само не ово, само не баналност!
(С. Пандуровић: „Данашњица").

И Милан Ракић, којем је, као и сваком импресионисти, идеал да доживи тренутак који ће имати вредност читавог живота („Жеља"), онај „тренутак живота и миља" који му даје жена („Искрена песма"), онај у којем се може достићи „силно задовољство" када се одједном „осећа све" („Силно задовољство"), ламентира над окружењем које му не пружа ништа:

[12] Ова Пандуровићева песма заправо почива на једном парадоксу. У претпоследњој строфи песник би да припише човеку грех за то што „садашњост тупа немаром се кити,/и копни полет надања и воље". У последњој строфи, изједначивши живот са насловном синтагмом „Илузија дуга сећања и наде", чини се да је нагласак ипак на немогућности да се садашњи тренутак „ухвати" и сачува. О немогућности живота у тренутку писао је и Дис, чија поетика и идеје увелико надилазе импресионизам (мада га у траговима проналазимо и у његовој поезији) и то у „Старој песми", у којој се каже: „... За мном стоји чега немам, а преда мном:/мртва прошлост са животом покривена./Док будућност полагано покров скида,/Ње нестаје и у прошлу прошлост пада."

Господ је тако хтео да ме створи
У земљи где се монотоно живи;
Промичу дани ни бољи ни гори,
И, сиви, клизе унедоглед сиви
(„Прелазно покољење").

Међутим, Јован Дучић био је једини аутор у нашој модерни[13] који је песимистичко осећање песника којима измиче пуноћа живота и који осећају пролазност као највећу коб, успео да превлада и преобрази. Попут Марсела Пруста, који се сматра највернијим Бергсоновим следбеником у књижевности, управо јер је прихватио идеју да се постојање као трајање највише испољава у *сећању*, зато што у сећању прошлост траје и у садашњости, и српски књижевник пронашао је бесконачно изворište утисака који се могу изнова оживети тако да изгледају вернији и интензивнији него они који долазе из спољашњег света. Док је Пруст, трагајући за изгубљеним временом, прошлост отварао укусом колачића, Дучићева оптимистичка природа можда је управо интуитивно дошла до увида који су се поклопили са Бергсоновим. Перо Слијепчевић је добро опазио да је негде око 1904. у Дучићевом песништву дошло до једног скока – до промене. Тада су настале и његове најважније импресионистичке песме – у којима је лирски субјект схватио да је управо он, а не спољашњи свет, творац и среће и несреће, које се у овом светлу указују као релативне категорије. Ако среће и љубави нема у садашњости, треба се окренути прошлости – оном бергсоновском *сећању*[14] које је најбоља потврда живота као трајања, и оне ће васкрснути, истинитије и живље но што су биле:

Зашто плачеш, драга, сву ноћ и дан цео:
Изгубљена срећа још је увек срећа!
И тај јад у души што те на њу сећа,
То је један њезин заостали део
(„Душа" 1903);

[13] И у овом раду ограничила сам се на поезију коју је Дучић писао до Првог светског рата.

[14] Сима Пандуровић није могао да себи отвори ова врата јер је утеху тражио бежећи у заборав („Потрес"), верујући да „хигијена несећања" лечи, и у „лудило" („Светковина", „Мртва јесен"), која је, опет, по Шопенхауеру једна врста заборава.

Од прошлости је душа састављена
.....
А наше љубави што су давно пале,
Као побијена јата на по пута,
Још живе животом свог првог минута
У очима што су некад расплакале
(„Мирна песма”, 1914);

Или срећу једноставно треба створити, измислити:

.....
Сневај да увидиш да пролазни снови
Још најближе стоје постојаној срећи
(„Рефрен”, 1905);
.....
Тад видиш да често, колико и срећа,
Вреди једна топла и лепа химера
(„Снови”, 1906).

И вечити оптимиста Дучић, определивши се за срећу, напушта романтичарски идеал љубави као циља и искупљења. Жена за овог песника и није више стварна, није индивидуализована као особа која реално постоји, већ представља само део оног света који сами стварамо. Као таква постаје само повод, само пут који ће трансформисати и обогатити осећање, не испољено и оспољено као дар, већ оно које се враћа субјекту обогаћујући његов душевни свет. На тај начин Дучић је пролазност, која код других песника модерне бива узроком најцрњег песимизма, претворио у благодат – захваљујући њој у стању смо да примимо мноштво нових утисака:

И крај друге жене ја ћу да се надам,
И да своје срце расипам и губим:
И опет мислећи да први пут страдам,
И први пут желим, и први пут љубим
(„Екстаза”);
.....

Сто очију својих моја душа смела
Отвара пред неком земљом недогледном;
Никад не захвати двапут с истог врела,
И два сна никада на узглављу једном
(„Номади”).

Овај рилкеовски пут који је Дучић прешао – од рецептора утисака до сазнања да је унутрашњи свет доживљаја и контемплације једини истински свет („Свет је само оно које у нас стане") јесте у неку руку крајња тачка субјективизма и индивидуализма, али у исто време представља и негацију импресионистичке филозофије чулности. Јер, то је, осим враћања метафизици, једини пут из којег се импресионистички субјекат може избавити од окованости материјом и временом, те из дубоког песимизма који је обележио песништво наше модерне и који, видљиво је, није имао ништа са помодарством на којем је у својим бруталним критикама инсистирао Скерлић, већ је био саставни део осећајности својствене свим „филозофијама овостраности".

Песник који је напоредо са Дучићем (неки би рекли *у сенци* образованих Паризлија) понирао у свој унутрашњи свет трагајући за мртвим успоменама, доживљавао је, међутим, стварност на један другачији начин. Другујући са Светиславом Стефановићем[15] и дошавши највероватније преко њега у додир са поезијом Едгара Алана Поа и енглеских романтичара, Владислав Петковић Дис пише поезију која је пуна трагова платонистичких[16] и неоплатонистичких учења. Живот на земљи овај песник доживљава као пад и као несавршену копију истинитије, узвишеније и боље стварности. У њој има довољно сећања које га носталгијом везују за преегзистентно стање, тако да се и љубав јавља у облицима препознавања и сна. Сећање, као једна од основних мотивских тачака у његовом песништву, добија и нека другачија значења од оног импресионистичког оживљавања срећног тренутка код Дучића. Иако се на тренутке и приближи импресионистима, као када на пример у песми „Поглед" каже: „Мисао је болест заразна и стара", Дис је, и када се бави временом, увек на граници да се

[15] М. Ненин у тексту „Дисова изгнанства" показује да су се Стефановић и Дис познавали и дружили у Јагодини 1904–1905. године, наглашавајући да постоје сведочења да је песник „Тамнице" од преводиоца Едгара Алана Поа и енглеских романтичара позајмљивао књиге (Ненин 2006: 12–15).

[16] Б. Јакшић-Провчи истраживала је паралеле песме „Тамница" са Платоновим списима (Јакшић-Провчи 2002: 339–347).

отисне из овог света. У „Старој песми" песник је окупиран пролазношћу овоземаљског живота, а „тренуци бола, туге, греха, срама/и љубави, мржње, наде и кајања" који су прошли, јављају му се у облику успомена. Али поента песме није у овом враћању у прошлост; песник који верује у „стару душу" која се сели или пада у различите светове, пита се куда одлазе те успомене када душа напусти овај свет:

Ал' кад мисо и сећање буду стали,
Онда куд ће и коме ће они поћи?
Онда куд ће да ишчезну и да оду
Успомене, моји дани, бивше ноћи?

Ако је пропадљиво само оно што је материјално, куда одлазе садржаји човековог духа, макар били само трагови земаљске егзистенције? Отуђују ли се из те субјективне и пролазне егзистенције? Да ли постају део једне више стварности, објективне стварности идеја? Занимљиво је да је исто питање[17] поставио и мање познати песник модерне Милета Јакшић у песми под насловом „Ствари које су прошле":

Ствари које су прошле, где су оне?
Скривено од нас у даљини сиве.
Све што је било добро, лепо, мило –
Ствари које су прошле да л' још живе?

Да ли нам прошлост даје знаке живота
Кад из давнина драга слика њена
Сине кадикад у дубокој ноћи
У сну, – у трагу наших успомена?

[17] У књизи *Код Хиперборејаца* Милош Црњански на једном месту поставља исто питање. Оно што је занимљиво је да му се оно намеће на путовању на Сицилију са супругом почетком 1939, у тренутку када Вида Црњански гледа у море у којем су се утопили њена сестра и деца, по неким сведочењима у истом броду на којем је на последње путовање кренуо и Владислав Петковић Дис: „Сад сам се, у Месини, слеп за све друго, лепоту природе, море, небо, питао само о нама: шта бива са нашом прошлошћу, са нашим сенкама, на пример... Ти одблесци мора које си имала у оку. А које су и наши мртви имали у очима, свакако. Откуд у нашем мозгу трају, и после толико година, те слике разних места куд прођосмо. Лица људи, малишана који скупљају камичке у плићаку, у Месини. А трају и толики звуци..." (Црњански 1966 II: 133).

Можда у свету негде, непозната.
Изнад живота има област нека.
Круг, у коме траје оно што је било
С прошлошћу нашом која нас чека?...

Ствари које су прошле, где су оне?
Ако су живе, ако их још има.
Видећемо их кад прођемо и ми,
Када будемо једном дошли к њима.

Потврду да је прошлост свију људи, и то прошлост у којој су и осећања и сви сензуални утисци, иако мртви, ипак сачувани у вечности,[18] добили смо од Диса у „Нирвани" али и у неколико других песама:

Ноћас ме је походила срећа
Мртвих душа, и сан мртве руже,
Ноћас била сва мртва пролећа:
И мириси мртви свуда круже.

Ноћас љубав долазила к мени,
Мртва љубав из свију времена,
Заљубљени, смрћу загрљени,
Под пољупцем мртвих успомена.

И све што је постојало икад,
Своју сенку све што имаћаше,
Све што више јавити се никад,
Никад неће – к мени дохођаше.[19]

Песнички субјект, као „жртва" или „боја" „пролазности" у екстатичној визији доживљава вечност као сферу равнодушности према свему што је човечанско – и у том судару празне непролазности и некада животом испуњене

[18] У поменутом тексту Милош Ђурић, коментаришући основе Бергсонове филозофије, каже: „Кад се тело распадне, дух се не може више манифестовати; али он постоји и даље као сећање коме је разорењем његове материјалне наслонске тачке затворен пут у свест: И наша личност може у животу човечанства и даље деловати, као сваки од наших доживљаја у нашем сећању, као уминули тон у потоњим тоновима мелодије" (Ђурић 1997: 277).

[19] О томе да је лирски субјект Дисове поезије обдарен способношћу да посматра изгубљена доба и „мртве минуте", да, дакле, може да се сећа не само властите индивидуалне прошлости већ и прошлости света, писао је Јован Делић, тврдећи да је његова „опсесија смрћу доминантно обиљежила његов доживљај времена, а посебно однос прошлости, садашњости и будућности (Делић 2008: 298).

прошлости исказана је и најдубља трагика Дисовог дуализма, сумња да су врхунска лепота, доброта и истина за човека ипак недосежни, и што је још важније, потпуно индиферентни према његовој сензуалној природи, која му, ипак, макар и привремено и накратко, обогаћује живот, онај унутрашњи, духовни, наравно. Интересовање Дисово за личну прошлост и прошлост човечанства, отуда, открива нам да је песник ипак безнадежно заљубљен у овај свет, упркос свим његовим ругобама, оскудицама и искушењима. У исто време, слутња да и оно што сматрамо најинтимнијим, најсубјективнијим унутрашњим доживљајима на крају бива отето и одвојено од нас, могла је да делује само као болна истина песнику крајњег индивидуализма, па отуда читаоци ове поезије Дисове метафизичке слутње најмање доживљавају као утеху.

***

Време као одлика човековог постојања у материји, које га чини кратковеким и трагичним бићем открива се у поезији српске модерне (1901–1914), а у складу са на прелому векова општим тенденцијама преиспитивања темпоралности у филозофији, науци и уметности, као манифестација субјективизованог и индивидуализованог односа појединца према стварности. Без поимања овог односа према времену, не би било могуће на прави начин протумачити поетику српских импресиониста, који су се, сваки на свој начин, носили са новим, другачијим доживљајем света, са задовољствима које може да им пружи и са пролазношћу на коју је то задовољство осуђено. Да су тумачи умели да схвате ову поезију у једном ширем историјском контексту – она им се, сигурно, не би указала ни као идејно сиромашна, ни као плагијаторска, ни као баналне или патетична. У том смислу је сасвим тачна опаска Нортропа Фраја да кудећи критичари говоре више о себи него о предмету своје критике. Деструктивни ефекти темпоралности, међутим, увек су у историји књижевности, посматраној са становишта естетике рецепције, много више погађали критику него песништво. Срећом.

ЛИТЕРАТУРА

Витроу, Џ. Џ. (1993). *Време кроз историју*. (Time in History, прев. Бранко Вучићевић.) Београд: Српска књижевна задруга.

Делић, Јован (2008). „Владислав Петковић Дис као пјесник промене сензибилитета". *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 272–319.

Ђурић, Милош. Н. (1997). „Анри Бергзон или философија стварања". *Културна историја и рани филозофски списи.* Београд: Завод за уџбенике. 272–285.

Јакшић-Провчи, Бранка (2002). „Дисов дијалог са Платоном". *Српска књижевност у контексту европске књижевности – Научни састанак слависта у Вукове дане.* 30/2. 339–347.

Ненин, Миливој (2006). „Дисова изгнанства". *Српска песничка модерна*. Нови Сад: Венцловић. 5–22.

Пејтер, Волтер (1965). „Ренесанса: есеји о уметности и песништву". (The Renaissance.) Београд: Просвета.

Раичевић, Горана (2008). „Импресионизам и модерна". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 56/2. 263–277.

Расел, Бертранд (1962). Бергсон. *Историја западне филозофије*. (History of Western Philosophy, прев. Душанка Обрадовић.) Београд. 756–774.

Црњански, Милош (1966). *Код Хиперборејаца* I-II. Београд: Просвета; Нови Сад: Матица српска; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост.

Шопенхауер, Артур (1913). *Метафизика полне љубави*. Београд: С. Б. Цвијановић.

Gorana Raičević

TIME IN POETRY OF SERBIAN MODERNISM (1901–1914)

Summary

The essay considers the phenomenon of time in the modern Serbian poetry (1901–1914), the reasons why poets such Jovan Ducic, Milan Rakic, Sima Pandurovic and Vladislav Petkovic Dis have been concerned with transition, sensual experience of a moment and with possibility of living in a memory. Impressionist experiences of the world as well as the attempt of its overcoming are being perceived as important elements in subjective understanding of time, and philosophy of Henry Bergson as a possible choice in defense from temporality and strains men is being exposed to.

Бојана С. СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
bnpkaja@open.telekom.rs
Кристина И. СТЕВАНОВИЋ
kristinastevanovic70@yahoo.com

ТИПОВИ СИМУЛТАНИЗМА У СРПСКОЈ ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКОЈ ПРОЗИ[1]

Апстракт: У овом раду бавимо се теоријском и практичном експликацијом модерног доживљаја времена и његових модалитета код српских експресионистичких прозаиста, које је на структурном плану означено као симултанизам, статички и динамички. Такође се указује на порекло овог појма, који је у оквиру књижевно-поетичког медија усвојен и адаптиран из других хуманистичких, уметничких и научних дисциплина (Ајнштајн, Бергсон, Јунг, Робер Делоне).

Кључне речи: асоцијативно, психолошко време, темпорална дислокација, синхроницитет, статички, динамички симултанизам, кино стил, клизни наратор

Уводне методолошке и теоријске напомене

Модерна и авангардна књижевност, а особито проза, без обзира на жанровску припадност, почива на битно другачијем структурном поретку времена него што је то случај са традиционалним поступком каузалности, односно континуираним, доследним обликовањем приче и сижеа, који симболички посредују тзв. објективно, физичко време. За модерни доживљај и поимање времена, као и типове наративних техника којима се оно тематизује, много је важније тзв. психолошко време, које

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности" (бр. 178005), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

подразумева процесе дисконтинуитета, алогичности, асоцијативности, хронолошких скокова и раслојавања, који су у тесној вези са наративном инстанцом, односно приповедном ситуацијом појединог прозног текста. Треба одмах нагласити да су и ове жанровске границе релативне и готово арбитрарне, управо захваљујући другачијем временском моделу, који се у авангардним текстовима по правилу евоцира.

Неки од најзначајнијих подстицаја који су утицали на артикулацију нове теоријске праксе нису дошли из књижевне традиције, већ из других наука и хуманистичких дисциплина и медија као што су физика, филозофија, психологија, сликарство или филм. Ту пре свега имамо у виду Ајнштајнову теорију релативитета, Бергсоново схватање симултанизма (непрекинутог временског трајања), Јунгово тумачење синхроницитета, појам симултанизма који су дефинисали француски сликари Робер и Соња Делоне (Delauanay) – а у књижевности и песништву први експлицирао Гијом Аполинер – као и кинематографску технику новог филмског медија двадесетих година прошлога века. Појам симултанизма, који се налази у наслову овог рада, добио је своју естетичкопоетичку артикулацију управо у делима авангардне књижевности, не само прозе, већ и поезије и драме. Због тога ћемо се укратко задржати на оним његовим одредбама које су у најближој функционалној вези са основним типовима симултанизма у српској експресионистичкој прози, као незаобилазном сегменту авангардне прозе.

Око 1910. године брачни пар Делоне описао је технику апстрактног сликарства користећи појам симултанизма, који подразумева истовремено представљање мноштва фигура или облика виђених из различитих углова перцепције (International Dada Archive 2009: 291). Њихова теорија била је инспирисана тумачењима контрасних употреба боја из деветнаестог века, а касније је заживела и у књижевности, преко термина *орфизам*, који уводи Гијом Аполинер 1914. године. Преведено у медиј поетског језика, односно књижевности, симултанизам је требало да означи својеврсну полифонију истовремено присутних гласова који говоре различите ствари (Bohn 1997: 46).

Када је пак реч о новом наративном поступку, у својим програмским текстовима из 1915. и 1917. године (Žmegač 1987: 245–247) немачки експресиониста Алфред Деблин, инспирисан натуралистичком и футуристичком поетиком, залаже се за нови књижевни поступак који мора укинути сваку каузалност фабуле, индивидуалност и психологију ликова. То се мора постићи искључиво језичким средствима, којима се настоји представити реалност у својој голој појавности, без уплива са стране. Због тога је Деблинова техника приповедања, прихваћена и од бројних других аутора (К. Едшмид, Г. Тракл, Г. Хајм, Ј. ван Ходис, А. Лихтенштајн и др.), сачињена од мноштва разнородних слика, из којих је сасвим искључен наратор-коментатор, па се стиче утисак да се оне у читаочевој свести смењују симултано, брзином филмске камере. Отуда и потиче специфичан назив *Kinostil*, као стилски корелатив симултанизму, који уводи сам Деблин. Аутор помиње и термин „steinern Stil" (окамењени стил), чиме се алудира на документарност, безличност и наративну дистанцу (Stojanović Pantović 2003: 36–37).

У ужем смислу речи, симултанизам на реторичком и синтаксичком плану почива на паратакси и јукстапозицији, што резултира специфичном конструкцијом реченице и монтажном сегментацијом текста (Sokel 1969: 157; Žmegač 1986: 171). С једне стране, појављују се краткоћа, исцепканост и сажетост исказа, као и нерегуларна употреба знакова интерпункције: тачки, зареза, знака навода, знака питања и узвика, цртица, заграда, три тачке. Реченица се тиме ломи на поједине делове у којима често доминирају инфинитиви, избегавају се зависне реченице, којима се ближе одређује и мотивише значење главне реченице. Оваква оријентација управо одговара поменутој гласовној и изражајној полифонији, као и динамичкој, калеидоскопској слици света, која почива на игри и измени различитих наративних перспектива, реперним тачкама у хронологији приповедања и структурно-композиционом разгранавању, постојаности и нестабилности хронотопа, који оличава сливеност времена и простора. Управо оваква концепција подразумева неограничену слободу у асоцијативном и често пара-

доксалном синтагматском повезивању тематско-језичких фрагмената који су временски напоредни, а просторно најчешће удаљени. Такође, како ћемо касније видети, симултанизам може да обухвати и изразите временске амплитуде, чиме се имплицира занимљив однос између митског и историјског времена, темпорални релативизам и дислокација.

За нашу тему посебно је важно осврнути се и на Јунгово схватање синхроницитета као „принципа безузрочне повезаности". Многи догађаји одвијају се без неког видљивог спољашњег узрока, који су међутим, ипак повезани према неком значењу, односно значењским коинциденцијама (Jung 1973). Овакав метод заснива се, по узору на кинеско филозофско учење, на интуицији и прорицању, и отуда га творац аналитичке психологије сматра кључним за синхроницистички принцип повезаности. Према Јунгу, на свесном, рационалном нивоу, људска јединка уплетена је у сложену мрежу економских, политичких, социјалних и личних односа којима само делимично влада, док је на дубљем, несвесном нивоу непрестано изложена деловању друге врсте још комплекснијих односа. Ту се превазилазе узрочности, време и простор, те се из непрекидности универзума формирају значењски обрасци или синхроницитети. Уз Јунгову теорију, неопходно је поменути и Бергсоново схватање непрекидног времена (duration), које као да не познаје прошлост, садашњост и будућност, већ може отпочети у било ком тренутку. Ово је веома важно за разумевање поетичких и смисаоних претпоставки српске експресионистичке прозе, као и унутарње мотивације за различите типове симултанизма код кључних писаца као што су Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков и Растко Петровић.

Статички и динамички симултанизам

Строго раздвајање два основна типа обликовања времена и њиховог дискурзивног посредовања не треба схватити дословно, јер постоје и неки други аспекти који могу додатно проблематизовати ову дихотомију. То

се у првом реду односи на приповедаче и њихове модусе, који су најчешће клизни и мењају своје позиције често и у оквиру једног фрагмента текста, али могу да зависе и од жанровских конвенција. Ипак се, условно говорећи, може говорити о два типа симултанизма, који смо одредили као статички, односно динамички. *Статички симултанизам* често је заснован на интериоризованом приповедању из прве позиције, мада може прећи и у друге приповедне модусе (Црњански, Краков), као и различите модусе обраћања непознатом адресату, што је случај са *Дневником о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. Техника претапања садашњости и сећања (прошлости), односно сна (привиђења) и јаве подразумева стапање просторно-временски удаљених доживљаја и сцена. Они се сабирају у једној наративној жижи, која по правилу подразумева принцип Јунгове „безузрочне (све) повезаности", на коме почива суматраизам Црњанског. С друге стране, *динамички симултанизам* рачуна са много већим хронолошким амплитудама и лудистичким приповедачем као видљивим носиоцем огромних распона између митског и историјског времена, односно различитих *времена.* Такође, овде по правилу не долази до сливености са хронотопом простора, већ се они, напротив, јасно разграничавају, управо захваљујући конструктивној, зачудној улози наратора. Најбољи примери овакве прозне технике су текстови Станислава Винавера и Растка Петровића.

Када је реч о Црњансковом роману, наслов упућује на конвенције дневника као жанра. Но у овом делу инверзија времена и простора, као и саме приче, радикално је асоцијативна, без икаквог континуитета дешавања, осим симболичког оквира на почетку и крају текста. Мемоарски, лирски, есејистички и параболични фрагменти романа много су важнији од временске конзистенције, каква се иначе очекује од традиционалне форме дневника са по правилу датованим записима. У том смислу, Црњански овде несумњиво примењује симултану технику монтаже, која почива на нараторовом суматраистичком уверењу да његов живот зависи од боја, мириса и облика. Поврх свега, Црњански, али и наратор

Петар Рајић, који болестан лежи у затворској болници у Кракову, насловом не упућују на себе, како би се то очекивало, већ свој роман обликују и као причу о *другом*. Иако се лик из наслова може препознати и као издвојени лик, *фигура дистанце* у односу на Рајића, он у много чему потврђује да је неодвојиви део њега самог у процесу афективне и егзистенцијалне самоспознаје. Уједно, Чарнојевић је и нараторова *фигура сна,* у којем се романескни свет преображава у једну другу, ирационалну искуствену раван, каква у том виду не постоји на јави, већ се интензивира захваљујући Рајићевом дубинском, архетипском несвесном (Настовић 2007: 54).

Прича о младом морепловцу Егону Чарнојевићу који исповеда нараторов и пишчев суматраистички поглед на свет не мора нужно бити само лик који симболизује Рајићевог двојника или alter ega. Тада би се сложена концепција Рајића и Чарнојевића свела на прилично конвенционалан романтичарски дуализам и биполарну слику света (Стојановић Пантовић 2011: 100). Његово појављивање је много комплексније и флуидније, управо зато што поред јасних емпиријских, фактографских и биографско-психолошких натукница о којима приповеда сам Рајић – Чарнојевић и даље задржава ауру мистичности како у односу на њега, тако и са становишта симболичке улоге у роману. Тако ће за Чарнојевића рећи: „Осећао је: да је његов живот само румене једне биљке ради, на Суматри", односно: „тешио се да ће место њега да живе румене неке јеле, пуне какадуа лепих, на једном острву далеком. А кад се осмехнуо, сетио се да сад неко далеко, далеко, плаче за њим" (Црњански 1966: 60, 62).

Сливеност и здруженост временских и просторних компонената овде је сасвим очигледна, као да се јава непрестано претаче у сан и реминисценцију и обратно, те је просторно-временска инверзија нешто посве природно и чак очекивано. Из једне тачке хронолошко напредовање се покреће, потом дифузно разлива и успорава, али и улива, односно враћа у свој незаустављив ток. Између митског и историјског времена успоставља се тиме симболичка спона, која функционише као невидљива граница коју на моменте маркира наратор

Петар Рајић: „Беше једна клупа, једна добра клупа над урвином, сва бачена напоље, у зрак, у небо. Ту бих седео ја. Био сам изгубио везу и смисао људских дела и успомена. Све се то измешало у мени. Ко зна шта је живот?" (Црњански 1966: 65).

Ако се српском експресионизму замера што није, осим спорадично, тематизовао урбане и велеградске топосе, онда *Ирис Берлина* (1931) у свим својим аспектима без сумње надомешћује ту празнину. Наиме, стил и сензибилитет овог Црњансковог путописа разликује се несумњиво од романа *Сеобе* из 1929. године. Аутор ће луцидно запазити наглашену американизацију Берлина, феномен потрошње и потрошачког друштва, технолошки напредак и опседнутост брзином и аутомобилима, финансијском моћи и улагањима у привреду, бројност страних корпорација. Такође се констатује губитак немачког националног менталитета и идентитета, који прерастају најпре у космополитизам, а затим се претварају у отуђеност и обезличеност. Ту су и инвазија филмског медија, дискурс сексуалности и девијантности, женско питање. Језички је овај путопис исписан нервозним, напетим, паратаксичким стилом, при чему се као у паноптикуму смењују флешеви субјективног и лирског, репортажног и идеолошког, полемичког и аналитичког, путописног и романескног приступа. Урбани језик велеграда и простор његовог деловања уједно интериоризују и екстериоризују Црњансково приповедање.

Град се тако доживљава готово телесно, као оспољавање самог ауторског ја, а с друге стране, и оно бива увучено у тај *Вавилон перверзије,* у хистеричне љубавне растанке, мржње, свађе породичне или материјалне природе, самоубиства деце, исповести, плач, кикот, фикције и препирке међу пријатељима, пријатељицама, метресама, компањонима, али и у гестове, позе, по радњама, станицама, кафанама... Ипак се таква дневна стварност ноћу прелива у рујне, плаве муње које отварају увек, и на сваком месту, питање синхроницитета, симултаног паратаксичког стила, односно карактера и смисла *сумматраизма* као магистралне филозофске линије стваралаштва Милоша Црњанског.

У погледу кинематографског наративног стила који смо означили као статички симултанизам, кратка проза Станислава Кракова, као и његов роман *Крила* (1922) заузимају посебно место. Ово се посебно односи на текстове „Легенда о жени", „Прича о мумији" и „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу" (Краков 1992). У поменутим новелама нема социолошко-психолошке мотивације, која би нарушила аутономију приповедног света. Поглед наратора сличан је оку камере, односно несвесном погледу, којим постају видљиве ствари које су претходно биле неопажене (Perniola 2005: 235), то јест оне које нису подлегле ауторовој рационализацији. „Доживљај сујеверног човека или госпођа у купатилу" је пример прозног модела у коме је доследно спроведен кинематографски стил. Прва и једина психолошка мотивација је сујеверје које покреће причу у одређеном правцу. Све што ће даље уследити у тексту, кретање, говор и односи међу јунацима, суштински немају мотивацију. Динамична измена кадрова доприноси напетој атмосфери, која као да је измештена из стварности. С друге стране, код Кракова се често појављује доживљени говор, који представља прелазни облик ка персоналном приповедању. Тиме се сугерише оно што се непосредно одражава у свести јунака, као у причи „Освета", где наратор често прекида фабуларни ток да би се „уживео" у Владетину свест: „Осветићу се осветићу се...Она је прожета похотом коју сам ја запалио... она се мора дати... Поручник је глуп, ружан... али је снажан, чулан... Има у њему нечег животињски јаког... она га не трпи, сигурно је досадан, али се мора дати... Флиртује да мене чини љубоморним, да ме мучи, али ће се игра окренути против ње..." (Краков 1992: 29).

„Кестење", прича посвећена Растку Петровићу, можда је најзанимљивија у погледу морфолошко-стилских решења, јер се у тексту симултано преплићу наративне перспективе, из фрагмента у фрагмент. Текст почиње приповедањем у трећем лицу, затим прелази у персоналну нарацију и доживљени говор; потом у кратки рефлексивно-филозофски дијалог, и затим опет у персонално приповедање. Апсурдна, дисторзична слика

реалности, посредована расплуђеним умом полуделог песника, у неколико наврата артикулише параболичко-гротескни стил кроз његове асоцијације и рефлексије апстрактних фигура. Али је основни наративни поступак и овде симултанизам, који подразумева „да је уклоњена хомогеност радње у старом смислу ријечи, то јест када један низ није у непосредном фабуларном односу с другим. Наиме, намјера је симултанизма, дакле модерне концепције, да покаже управо супротно од онога што је предочавао усклађени паралелизам: дакле разнородност, случајност, несувислост" (Žmegač 1986: 183).

Крила су у стилско-поетичком погледу велики помак у односу на претходни Краковљев роман *Кроз буру* (1921), јер су написана сажетим, испрекиданим, кинематографским стилом, који указује на његову везу са експресионистичком филмском техником. Ликови су представљени посредно, преко „документа који је појела коза", а у ствари архивским војним документом чија је функција у томе да још више обезличи наратора и дистанцира га од романескног света. Роман је конструисан из седамнаест фрагментарних поглавља која фиксирају одређени тренутак, догађај, емоцију, идеју, па делују као тренутно заустављени кадар неког филма, односно зумирање камером са тоталног на појединачни план. Отуд су и критички приговори да Краков није довољно развио своје *схватање рата као посебног феномена* у неку руку нелогични, јер је аутору очигледно било више стало до формалне организације материјала, него до промишљања извесних садржинских аспеката које ова тема нужно собом носи. Краковљев поступак *гестуалности* почива на пишчевом доживљају рата као нечег дубоко *ирационалног*, што га повезује с једне стране с футуризмом („рат као велико чишћење људске врсте") и обожавањем технике (авиона, машина). С друге стране, приметни су типичан експресионистички бунт, пацифизам и идеја утопијске братске љубави (стрељање писара Казимира). Живот у сталној близини разарања, експлозија, детонација, болештина, силовања, рањеника и лешева даје актерима овог романа неку врсту чудне, специфичне насладе, која у њима рађа интензивну теле-

сну жудњу да би се проживео *тренутак на линији* која их дели од смрти. Веристичке и гротескне слике куплераја и оргија одражавају пишчеву опсесију *динамиком* и *покретом*, док хиперболизоване сцене рањавања, телесног пропадања и гнусобе легитимишу *естетику ружног* као основно начело приповедног текста: „Лекари су ломили кљештима смрскане кошчице на лобањи, и радили нешто по мозгу, који је откривен дрхтао у крви. Све су кецеље биле крваве, а само су болничарке биле насмешене" (Краков 1992: 89). Основна идеја романа, која сажима у себи све ликове (посебно ађутанта Душана Каповића), могла би се означити као *екстаза смрти,* као „велика опојна визија рата", која доноси радост, и неограничени покрет. Отуд је метонимија крила везана и за ризик живота на ивици, услед брзине (трагедија пилота), али и за потпуно одсуство страха које од јунака не прави хероје, већ лунатике (изнуђена смрт ађутанта Душка).

Наративни поступак Станислава Винавера у *Громобрану свемира* (1921) неодвојив је од његових поетичкоестетичких исходишта, која почивају на стварању илузије многострукости, полиперспективности и динамичком симултанизму прозног текста. Ово се постиже на следећи начин: најпре, специфичном скоковитом монтажом текстуалних фрагмената, при чему се дискурзивни, есејистички сегменти равноправно преплићу са метафоричким деловима. Њихова калеидоскопска измена има за циљ да нарацију помери из свог статичког лежишта и усмери је у правцу фантазијске, слободне игре. У тексту „Скрјабин" Винавер наративно развија идеју о духу музике која проузрокује космичку, васељенску катастрофу, затим о стваралачким снагама уметничког духа што својом креацијом даје смисао људском постојању, откривајући тајну бесконачне форме. Попут објаве која је дата боговима, а не људима.

Величанствена изолација у усамљености највећих композитора човечанства (Бах, Бетовен, Моцарт) јесте метафора њиховог ћутања, које мора заувек остати запечаћено. Јер како ће људски ум појмити надолазећу катастрофу коју предсказује уметност и особито музика?

Писац каже: „Катастрофа мора да буде многолинијска, многодубинска, у свим правцима." И даље: „Јер ће још увек извирати нове снаге, светови, сплетови, комаће, пожари, воде, атмосфере, облаци, громови, планине, протест који расте у висину као космичко биље, и прашина звезда која пада некуда као протест, и нека потврђивања, признања, учвршћивања, концентричност, сагласност, одбијање, примицање, тежње, тежње" (Винавер 1921: 69). Приповедни глас је у овој реченици употребио више од двадесет именица које се нижу паратаксично и кинематографски, узајамно се привлачећи и одбијајући, стварајући тиме кумулативни утисак турбуленције и брзине, што је управо одлика футуристичко-експресионистичког стила. Овакав поступак уједно указује и на стање мировања и кретања, метафоре и метонимије, уланчавајући на синтагматској оси мноштво асоцијативних атома, који се распрскавају и губе у тами језичког бездана попут звезда падалица.

Други вид експресионистичке гестуалности огледа се у *клизној позицији* субјекта приповедања. Он не поштује никакве законитости временско-просторних координата, већ се понаша слободно, готово лудистички, као инстанца конструктивне игре и као фокус пресецања најразличитијих наративних „лупинга". У једном истом тексту приповедни субјект најпре се може појавити у првом лицу, да би потом неприметно склизнуо у колективну *ми* форму или у персонализовану нарацију. Притом се приповедање конструише као регистровање опажања или својеврсна монтажа фактографских чињеница, чиме се постиже онај Деблинов ефекат укидања сваке психолошке и социјалне мотивације наративног чина. И ово је несумњиво у вези са Винаверовим залагањем да се укине праволинијско, каузално приповедање: „Треба само видети одједном, све еманације, све изгледе... ми видимо нешто као једно, зато, што напором неке свести, ми, у исто време одбацимо оно, што једно понавља и опет понавља. Ми смо сувише синтетични, и сувише утисака одбацујемо, да бисмо добили један једини. Да бисмо дошли до сазнања о једноме, ми одбацујемо урођену многострукост" (Винавер 1921: 43).

На овом месту неопходно је напоменути да је овај исказ један од ретких аутопоетичких и програмских ставова о авангардном и експресионистичком приповедању, какве ћемо узалуд тражити код других наших писаца. Винавер је несумњиво имао свест о томе да пише битно другачију прозу од својих претходника, која управо рачуна са полиперспективношћу и симултаним опажањем алогичних, парадоксалних утисака. Ово ће посебно доћи до изражаја у краткој прози Растка Петровића и његовом роману *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* (1921).

Приповедни модел који Растко Петровић успоставља у *Бурлесци Господина Перуна Бога Грома*, као и у новелама и кратким причама, у погледу наратолошких решења највише се приближава Винаверовом. Оба аутора *конструишу* текст, поигравају се приповедачким перспективама и на тај начин распршују миметичку илузију и потврђују високу наративну свест. Наиме, наратолошки експерименти којима је Растко Петровић успевао да шокира читалачку публику увек су у служби обнављања „истрошеног" приповедачког и фикционалног апарата. Реалистичка илузија стварности остварена путем „зрцалног" опажања које је рационално кодирано није она „нова реалност" коју је Растко желео да створи у својим текстовима (Петровић 1974: 20–26). Његова експлицитна, као и имплицитна поетика, истичу да је обнављање вредности осећања живота и самог Живота најважнији задатак уметника.

Простор текста као уметничке реалности Растко Петровић дефинише као вишу онтолошку раван, у којој је обновљен доживљај живота који не подлеже логоцентричним законитостима и цивилизацијско-културолошкој тортури. У свести песника долази до преиначења временско-просторних односа, тзв. „заврађања" времена, чиме се безусловно верификује субјективни однос који ће бити транспонован у делу (Јовић 2005: 71–79). Истовремено, књижевно дело је и конструкт састављен од елемената који су узети из стварности и ситуирани у нови контекст. У свету текстуалне реалности успостављају се нове релације међу елементима, те они стичу сложенији семантички

потенцијал, животнија значења у односу на она која су у стварности имали (Грдинић 1990: 95). Покушавајући да продре у „механику еротичких одношаја" и механизам људских мисли, Растко Петровић реконструише основне архетипове који су формирали психу савременог човека, особито у *Бурлесци Господина Перуна Бога Грома.* Из наведених поетичких интенција извире специјални карактер симултанизма у ауторовој прози, који се делимично односи на простор, а делимично – на време (Домбровска-Партика 1997: 119).

Имајући у виду доминантне поетичке премисе читавог Растковог књижевног корпуса, неопходно је напоменути да се у њему симултанизам јавља на неколико нивоа. У том смислу, можемо говорити о жанровском, морфолошко-наративном и стилистичком симултанизму. С обзиром на примарни интерес нашег истраживања, овом приликом ћемо се детаљније осврнути на наративни и стилистички симултанизам у Растковом првом роману и краткој прози, односно на присуство „кино" стила.

Линеарног, једносмерног приповедања готово и да нема у Растковим новелама и *Бурлесци...* Приповедач нагло и често мења временску и значењску перспективу, чиме се укида наративни континуитет: „Ван Гог реши у то време, да побије по ћелији све инсекте и да отвори све капке сунцу. Чудио се изванредно да ма колико му живот био заморан и мучан, и ма колико духовно дрхтао, није успевао ни да се у стварности нађе, ни са ђаволом нити са било којим другим божанством. Ово сам много желео ради убрзавања извесног препорођаја који се у мени ужасно припремао. Цео средњи век састоји се у томе. Венсен Ван Гог проводио је у Арлу код доктора Кашеа" (Петровић 1985: 135); и након неколико реченица: „Ја сам Венсен Ван Гог, сликар четрнаестог века и алхемист, рођен у Холандији 1853. И умрећу у Оверу 1890. г." (Петровић 1985: 136).

Иако проблематизовано, формално јединство текста сачувано је захваљујући приповедачу, који, опет, не нуди никакво рационално објашњење или мотив обрта. Најчешће су духовна стања јунака/приповедача, њихови веома јаки инстинкти, оно што мотивише приповедање.

Рационално-миметичка мотивација замењена је језичко-поетском као у творевинама лирског усменог стваралаштва, које такође не мари за каузалност, логику и наслеђе еуклидовске геометрије, како је то истицао сам Растко Петровић у својим есејима *Хелиотропија афазије, Позитивни и мистични живот нашег народа, Наша народна поезија и данашњи народни живот* из 1924. године. „Објективно" или историјско, календарско време сасвим је устукнуло пред ерупцијом унутрашњег, „психолошког" времена.

Тачније, у случају Расткове прозе, пре можемо говорити о „физиолошком" времену, које делује у времену пре времена, односно у митском времену: „Рече јој Братен и привуче је себи. Радоста притиште своја топла уста на пртену материју под којом се издвајала његова мишица. Замирисаше неба јутарњим биљем, замирисаше младошћу и смиреном љубављу. Опет на разбоју времена залупа одмерено полуга" (Петровић 1985: 73). Приповедач успева да у једној слици, у једном тренутку покаже како се историјско, објективно време мери субјективним. Космички судар светова, мушког и женског, тај величанствени судар два пола је заправо мерна јединица времена у тексту, тој вишој реалности о којој је размишљао Растко Петровић. Свевремени „разбој времена" покрећу једино дрхтаји душе и тела у божанској екстази. О томе сведочи наставак текста: „Тело јој је као од коване месечине, и уста су јој запијена, и пуна младости и савитљивости; драго ју је погледати и пољубити. Груди су јој као младачке грознице, косе су јој као предсмртне грознице, груди су јој чврсте и поносите, таква је жена у ноћи. Крај ње је човек као од тучи испуњене сребром растопљеним... Тако је то. Кликну деспот Стеван син Лазарев: Спокојан човек – онај чија је кичма као лук затегнута и јака..." (Петровић 1985: 73). Сасвим изненада, приповедач прескаче више од шест столећа, и сасвим равнодушно наставља да медитира о љубави, образујући истовремено сложену интертекстуалну релацију са песмом *Слово љубве*.

Проза Растка Петровића уводи нове временско-просторне координате којима се превазилази линеарно протицање времена; симултаном монтажом он остварује

враћање у прошлост или скок у будућност – на делу је стална временска алтернација. То ствара утисак истовремености, синхроније, симултаног збивања, такозваног „упросторења времена" (Žmegač 1986: 178). Својеврсни отвор у временском континууму, кроз који се прелази у неки други историјски тренутак и њему припадајући простор, налази се у ауторовој свести (Јовић 2005: 232).

Мешање временских планова и симултаност збивања намећу се као формално, обликотворно начело у Растковој прози, посебно у *Бурлесци...*, новелама *Немогући ратар* и *Пустињак и меденица*. Отуд Набор Деволац, један од ликова/приповедача у *Бурлесци...* истовремено постоји у митском, легендарном, апокрифном времену: „Арханђел завесла: отац Симеон завесла; чамци изгубише један другог из вида. А отац Симеон стар шест стотина година, звао се некад Набор Деволац. Никако није могао одучити свет од свога старог имена; никако свет није могао сазнати од њега његову прошлост" (Петровић 1985: 129); или: „Успламтео Набор је викао; богови су му у глас одговарали. На земљи се спремало да младић својом ускипталошћу свет запали; поплашише се аждаје и змајеви" (Петровић 1985: 71). Овде је сукцесивност устукнула пред садашњим тренутком; дошло је до атомизације времена и простора. Као свевидећом камером, приповедач нам приказује шта се у истом тренутку дешава у рају, на земљи и међу хтонским божанствима. У *Бурлесци...* свакако имамо посла са лудистичким приповедачем који нарушава логику нарације употребом симултанизма, али је овај поступак у служби виталистичке филозофије и динамизма. Тренутак кретања или, по Бергсону, тренутак стварања, значи истовремено развити прошлост, садашњост и будућност у простору (Bergson 1991: 191–192). Управо је то суштина динамичког симултанизма који препознајемо у прози Растка Петровића.

Врло често, аутор искоришћава приповедача у првом лицу да би све видео и исказао одједном. Из перспективе дивљег и наивног Јоакима који интуитивно доживљава реалије, номадски (у просторном, али и у временском смислу) доживљај живота постаје потпуно оправдан: „И попех се на врх ове планине, па, место да је обвих и

обљубих облаковски собом, само је повећах. Загракта планина пода мном, усуд раскида браду, све се колевке заљуљаше махнито. Три дива искочише из земље, растргоше ме, разнеше на својим мачевима, расплакаше, заслинише у подне, појури један младић одгурнув чамац с песка у воду, отплови по сунце. И снег се тек топи" (Петровић 1974: 152). У овом случају симултанизам нам сугерише слику света као суме разнородних, алогичких појавности.

Не-структурираност и алогичност је веома интензивна у Растковој прози управо због специфичне употребе „кино" стила који потенцира свеобухватни садашњи тренутак, тренутак кретања и стварања: „Гле, зора заруде, шума се протегли, магла се диже, лавови залајаше, коњи захрзаше, тице запеваше, реке зашумеше, планине бацише сенке, облаци запловише, пароброди запишташе, жељезнице затутњаше, аероплани прнуше, комарци стадоше да уједају, јежеви ишеташе, богови зевнуше, деца се почешаше, народ заигра уз зурле, уз бубње, уз цитре, уз гусле; починише осам леса играча, повише се, превише се, полетеше, опише се и још више" (Петровић 1985: 111–112).

Стварност *Бурлеске...* је хаотична, диспаратна у односу на центрирану, бинарну, западноевропску цивилизацијску баштину. Она, у ствари, посредно сугерише стварност из које настаје – послератни хаос у коме су обесмишљене дотадашње вредности. Своју побуну Растко Петровић изражава аутентичним авангардним књижевним средствима, које је свакако црпео како из филмске уметности, тако и из техничких достигнућа и тада најактуелнијих сазнања на пољу хуманистичких наука. У том погледу, његов специфични наративно-стилски третман времена и простора који смо дефинисали као *динамички симултанизам*, уз Винавера и друге поменуте ауторе *статичког симултанизма,* представља кључну станицу на путу ка постмодерној прози.

ЛИТЕРАТУРА

Bergson, Anri (1991). *Stvaralačka evolucija*. Prev. Filip Medić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića; Novi Sad: Dobra vest.

Bohn, Willard (1997). *Apollinaire and the International Avant-Guard*. Albany: State University of New York Press.

Grdan, Lada (2010). *Zenit i simultanizam*. Beograd: Službeni glasnik.

Грдинић, Никола (1999). „Ликовна уметност и поезија Растка Петровића". У: *Песник Растко Петровић*, зборник радова. Ур. Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Dada International Archive, University of Iowa Libraries (2009). http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/

Домбровска-Партика, Марија (1997). „Библиотека Албатрос и 'Београдска књижевна заједница ALPHA' – реч је о јединству супротности". *Књижевна критика*, година XXVI, зима/пролеће.

Žmegač, Viktor (1986). „Oblici i programi simultanizma". U: *Težišta modernizma*. Zagreb: Liber.

Žmegač, Viktor (1987). *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Liber.

Јовић, Бојан (2005). *Поетика Растка Петровића: структура; контекст*. Београд: Народна књига – Алфа – Институт за књижевност и уметност.

Jung, Carl Gustav (1973). *Synchronicity – An Acausal Principle*. Bollingen Foundation.

Настовић, Иван (2007). *„Сеобе" Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*. Нови Сад: Прометеј.

Perniola, Mario (2005). *Estetika dvadesetog veka*. Prev. s italijanskog D. Dobrosavljević i M. Matić Radovanović. Novi Sad: Svetovi.

Sokel, Walter H. (1969). „Prosa des Expressionismus". U: W. Rothe, *Exspressionismus als Literatur*. Bern–München.

Стојановић Пантовић, Бојана (1998). *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.

Stojanović Pantović, Bojana (2003). *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist.

Стојановић Пантовић, Бојана (2011). „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског". У: *Распони модернизма. Упоредна читања српске књижевности*. Нови Сад: Академска књига. 98–108.

ИЗВОРИ

Винавер, Станислав (1985). *Громобран свемира*. Београд: Филип Вишњић.

Краков, Станислав (1992). *Црвени Пјеро*. Београд: Филип Вишњић.

Краков, Станислав (1992). *Кроз буру – Крила*. Београд: Филип Вишњић.

Петровић, Растко (1985). *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*. Фототип првог издања са поговором Светлане Слапшак. Београд: Филип Вишњић.

Дела Растка Петровића: Бурлеска Господина Перуна Бога Грома. Старословенске и друге приче, књ. I (1974). Београд: Нолит.

Црњански, Милош (1966). *Дневник о Чарнојевићу*. У: *Проза*. Сабрана дела Милоша Црњанског. Београд: Просвета.

Црњански, Милош (1966). *Ирис Берлина*. *У*: *Путописи*. Сабрана дела Милоша Црњанског. Београд: Просвета.

Bojana Stojanović Pantović
Kristina Stevanović

TYPES OF SIMULTANISM IN THE SERBIAN EXPRESSIONIST PROSE

Summary

In this paper the authors deal with a notion of simultanism as the major narrative and stylistic device in the Serbian expressionist short prose and novels. Simultanism is tightly bonded with a modern concept of time and space and therefore implies a huge range of different narrative techiques based on the time dislocation, gaps and hronological discontinuation. Some of the most important influences which affected the new poetical praxis came from the other artistic and scientific disciplines, such as: theory of relativity by A. Einstein, analytical psychology and synchronicity by C. G. Jung, H. Bergson's notion of *duration*, visual simultanism defined by Robert and Sonia Delauanay and paratactic style (Kinostil). In the prose works of the most prominent Serbian expressionist and avant-guard writers (Miloš Crnjanski, Stanislav Krakov, Stanislav Vinaver and Rastko Petrović) we can detect two main types of the simultanism: static and dynamic.

Static simultanism is being mostly grounded in the interior first person narration, even though it can appear in the other narrative modes as well. The images and scenes of distant spaces always cross simultaniously in the particular narrative focus. The notion of sumatraism by Miloš Crnjanski is quite similar to Jung's acausal principle of synchonicity, whereas dynamic simultanism by Stanislav Vinaver and Rastko Petrović count with an immense amplitude between mythological and historical time and a ludistic function of the narrator.

Мина М. ЂУРИЋ
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
mina.m.djuric@gmail.com

ПАВИЋЕВСКО-УРОШЕВИЋЕВСКА ТЕТРАЛОГИЈА – ОСВОЈЕНА ЦЕЛОВИТОСТ[1]

Апстракт: Синтагма *постмодерна приповедна тетралогија* уведена је као одређење постмодерног павићевско-урошевићевског *комонвелта*. Књижевне везе и додири двојице стваралаца су вишеслојни, али у овом случају се разматра Павићева прича „Вечера у крчми 'Код знака питања'", у коју се, по Павићевим упутствима у тексту, инкорпорирају Урошевићеве приче „Хотел 'Лисабон'" и „Догађај на летовању", као и Павићева „Цветна грозница". Начин на који поменуте приче чине *постмодерну приповедну тетралогију* доводи у питање тумачење времена, простора и фантастике с обзиром на то да ли су читане фрагментарно или као део коауторске *освојене целовитости*.

Кључне речи: време, хронотоп, интертекст, постмодерна

If all things were *eternal*
And *nothing* their *end bringing*,
If this should be, than how could we
Here make an *end of singing*?
And how do we *conclude* that *Time is our own*?[2]
Ackroyd

[1] По својој форми, наслов рада је у дијалогичном односу према насловној синтагми истраживања друге књижевне целине: *Хеленска драмска трилогија – изгубљена целовитост* Лидије Делић (Бошковић). Ипак, иако су у питању анализе двеју књижевних традиција – античке и постмодерне, које подразумевају другачије литерарне поступке и подстичу различит методолошки, интерпретативни приступ, неки од закључака о целовитости значења дела, могућности и важности њиховог тумачења у контексту литерарне целине којој припадају, суштински су блиски (види Бошковић 2002–2003).

[2] Сва подвлачења у раду – М. Ђ.

Павићева прича „Вечера у крчми 'Код знака питања'" објављена је 1979. године у збирци *Руски хрт*. Да ова „моћна" прича, неким павићевским метатекстуалним фантастичним случајем, може да прочита претходну реченицу, која као библиографски податак у проучавањима и списковима референци следи текст приче и сведочи о спољашњој хронологији њеног настанка, вероватно би „вриснула" чувено павићевско *Истина је само један трик*. Пишући причу „Вечера у крчми 'Код знака питања'", Павић се „поиграо" текстовима у времену и простору као познатим руским матрошкама – „гладна" *Вечера* је у себе инкорпорирала одломке трију прича са почетка седамдесетих година двадесетог века: две су дело Владе Урошевића, изашле у збирци *Ноћни фијакер* 1972. године – „Хотел 'Лисабон'" и „Догађај на летовању", а трећа је Павићева прича „Цветна грозница" из збирке *Гвоздена завеса* и 1973. године, коју је превео Влада Урошевић. Оваквом Павићевом интертекстуалном имагинацијом и усмерењима читалачке рецепције „Вечера у крчми 'Код знака питања'" „надраста" оквире једне приче и, као део коауторског *комонвелта*, постаје основа *павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије*. Фрагменти четири приче у тетралогији комбинују се тако што се у оквир „Вечере у крчми 'Код знака питања'" умећу три одломка Урошевића приче „Хотел 'Лисабон'", а одломци „Цветне грознице" и „Догађаја на летовању" долазе као фаталистички расплет при крају тетралогије. Након завршетка тетралогије одломци усмеравају даље читање ка причама које су интертекстуално уведене, а чији се целовити подаци налазе на дну странице. С тим у вези усложњава се и план проучавања времена, простора и фантастике, који се сагледавају у спољашњем (генетичком) и у унутрашњем (иманентном) времену и простору,[3] и то на два нивоа – појединачних прича и тетралогије као целине.

Павићевско-урошевићевској приповедној целини својствена је бахтиновска идеја *историјске инверзије,* према којој се „слика као већ прошло оно што, у ствари,

[3] Упоредити рад Тање Поповић у овом зборнику.

може бити или мора бити остварено тек у будућности, што, у суштини, представља циљ, обавезу, а никако не стварност прошлости" (Бахтин 1989: 264). Урошевићеве приче „Хотел 'Лисабон'" и „Догађај на летовању", односно Павићева прича „Цветна грозница", које чине интертекстуални контекст Павићеве приче о крчми „Код знака питања", већ су написане, у књижевности су се већ „догодиле", јунацима тетралогије су познате и они их се као читаоци донкихотовски сећају. Дакле, за тетралогију је особена „фикција у фикцији". Спољашња хронологија писања делова тетралогије није аналогна унутрашњој хронологији збивања у причи – оно што у контексту тетралогије долази као последње, настало је заправо прво. Интертекстуално уведене приче у метахронотопу тетралогије представљају будућност јунака. Бахтин као пример историјске инверзије наводи топосе *златног доба* и *Аркадије*. У случају Хофмановог *Златног ћупа*, који се у каснијим разматрањима у раду узима као један од романтичарских пандана фантастике и пореди са елементима павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије, одговарао би пример Атлантиде, у којој се на крају обрео и наратор да би могао на прави начин да доврши своју причу, као и причу свога јунака. Парадоксално у односу на Хофманову уметничку интерпретацију наведених топоса (појава ауторског приповедача у Аркадији значи развој приче) и Бахтинова теоријска разматрања (у којима будући топоси имају изузетно позитивне конотације), павићевским ироничним постмодерним интенцијама у представама смрти јунака-читаоца-приповедача, у властитом или туђем тексту, не слика се и смрт текста, већ његово претрајавање у новим читалачким комбинацијама познатих фрагмената.

Дефинишући хронотопе,[4] при тумачењу неког књижевног остварења новијег времена, у којем се разазнаје

[4] Одређени бахтиновски хронотопи су присутни и у павићевско-урошевићевској тетралогији: *хронотоп пута* (крађи – као што је долазак у крчму и одлазак из ње, пут до хотела, кроз и изван њега, односно дужи – кретање на летовање, без повратка), *хронотоп сусрета*, који се повезује са путем, *крчма*, као алтернатива за гостинску собу и салон, *праг*, граница двају светова, немогућност његовог преласка,

узајамно деловање приказаног и приказивачког света, Бахтин закључује:

> „То узајамно деловање веома се јасно открива и у неким елементарним композиционим моментима: *свако дело има почетак и крај, догађај приказан у њему такође има почетак и крај*, али ти *почеци* и *крајеви налазе се у различитим световима, у разним хронотопима*, који се никада не могу стопити или поистоветити и који су у исто време корелативни и нераскидиво повезани једни са другим" (Бахтин 1989: 385).

Ако се претходна Бахтинова замисао усмери ка анализи поменуте приповедне целине, *приказани и приказивачки свет* може да се тумачи на два нивоа: 1. Приказано је неко збивање у причи/тетралогији, а прича/тетралогија је та која је приказивачка, 2. Приказани су ликови у причи/тетралогији, а ликови су ти који су приказивачки. Шта је у том случају са хронотопима почетака и крајева? На спољашњем нивоу уочава се да постоји време настанка сваког од делова тетралогије (време писања сваке од приказивачких прича), као и време Павићевог и Урошевићевог читања, односно превођења тих прича (време приказивачких ликова). На унутрашњем нивоу прича постоји време у свакој од прича (време приказаних збивања и време приказаних ликова у причи). Са аспекта целине, разликује се спољашње време „склапања" тетралогије (време приказивачке тетралогије) и време читалачке рецепције тетралогије, које се шири у односу на тренутак њеног завршетка. Унутрашње време приказаних збивања у тетралогији припада својеврсном метатекстуалном хронотопу, који, иако су актери и деловање, време и простор спољашњег, биографског и унутрашњег, фиктивног света тетралогије идентични, не одговара у потпуности реалном. Хронотоп појединачних прича[5] не

активирање хтонских сила, тренуци и простори мистеријског и карневалског карактера...

[5] Наслови трију прича које су саставни део павићевско-урошевићевске тетралогије заправо су хронотопи. „Вечера у крчми 'Код знака питања'", „Хотел 'Лисабон'", „Догађај на летовању", док је у причи „Цветна грозница" пролећна алергија повод да се крене на пут ка мору, али не уобичајено до Стона, већ ка јужнијој, егејској, обали. Фатални Стоби и римски амфитеатар су успут. Урошевићеви хроно-

може се поистоветити са метатекстуалним хронотопом. Метатекстуални фиктивни хронотоп је шири концентрични круг у односу на унутрашњи хронотоп приче, а подразумева хронотоп збивања у причи и причу као хронотоп, тј. хронотоп догађања реално написаних прича приповедачима тих прича, у интертекстуалном додиру четири приче у приповедној тетралогији.[6]

Прилагођавајући Бахтинову мисао о сказу приповедној тетралогији, пред читаоцем се представљају најмање два догађаја – један који је испричан деловима тетралогије (унутрашњи, фикционални) и други, метадогађај настајања тих делова, који је спољашњи, генетички, али се у оквирима тетралогије третира као иманентни:

> „Ти догађаји дешавају се у *различитим временима (различити су по дужини), и на различитим местима*, а у исти мах су нераскидиво *повезани у јединственом, или сложеном догађају* који можемо означити као *дело у пуноћи његовог догађања*, укључујући ту и његову спољашњу материјалну датост, и његов текст, и свет приказан у њему, и аутора-стваралаца, и слушаоца-читаоца. Притом опажамо ту пуноћу у њеној *целовитости и у нераздељивости*, али истовремено схватамо и сву *разноликост њених саставних момената*" (Бахтин 1989: 385).

Дакле, то *дело у пуноћи његовог догађања* јесте ново, пред читаоцем настало дело које изискује поштовање таквог облика и начина стварања. Спајање спољашњих и унутрашњих догађаја писања и исписаног, *догађаја у различитим временима и местима*, у новом контек-

топи у наслову такође садрже призвуке мистичности и егзотичности – летовање, хотел „Лисабон", асоцијације на далеки, егзотични град; промена имена хотела од „Лисабона" до „Напретка", као назнака промене у времену, и односа фантастичног и реалног.

[6] Иницијални хронотоп тетралогије је у времену и простору вечере, у крчми „Код знака питања", а почетни сегмент метахронотопа је прича „Вечера у крчми 'Код знака питања'". По изласку из крчме Павић јунак улази у Урошевићеву причу и налази се пред хотелом „Лисабон". Када се за Павића јунака заврши Урошевићева прича, а за Урошевића Павићева, Урошевић и Павић налазе се поново у причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'", у истоименој крчми, из које ће изаћи у друге приче и у њима пронаћи свој крај, у римском амфитеатру, односно на улици. Догађаји из Урошевићеве приче, која је чекала на Павића, у метатекстуалном хронотопу тетралогије понављају се Мишићу.

сту захтева другачију анализу хронотопских функција, као и облика фантастике у сукцесивној, дијалогичној и динамичкој приповедној вези коауторске тетралогије, која активира свест о *новој поетици читања новог облика текстуалности* (Јерков 1992: 167).

Заокруживши деценију свога настајања (од 1972. до 1979. године), павићевско-урошевићевска приповедна тетралогија указује на извесне метатекстуалне елементе, и реалне, и фикционалне, експлицитно или имплицитно присутне у четвороделном остварењу двојице стваралаца. То су: време и деловање Павића писца, Павића читаоца, Урошевића писца, Урошевића преводиоца,[7] Мишића, проучаваоца фантастике и антологичара остварења фантастичне књижевности,[8] Вукадиновића, стваралаца *Антологије српске фантастике*[9] и *Интерпретација*, Милорада Павића, Владе Урошевића, Зорана Мишића и Божа Вукадиновића, који се појављују као ликови тетралогије.[10]

Павић се од почетка приповедне тетралогије поиграва временом – фиксирање времена у иницијалној позицији уз јасну квалификацију (*последњи јануар ове деценије био је хладан као ретко кад*) открива се као делимично прецизно и само привидно стабилно и потпуно. Иако се поређењем година издавања приповедака и година живота стваралаца, односно ликова у тетралогији, може закључити да је у питању седма деценија двадесетог века, естетска и логичка последи-

[7] Влада Урошевић се спомиње у тексту „Вечере у крчми 'Код знака питања'" као прводилац Павићеве „Цветне грознице".

[8] Видети *Антологију француске фантастике*, приредио и предговор написао Зоран Мишић. Посебно обратити пажњу на критеријуме који су се уважавали при избору одломака, а с тим у вези и садржај *Антологије*. Важан за овај рад биће одломак из дела француске фантастичне приповетке „Аурелија" Жерара де Нервала, који улази у овај избор.

[9] Обратити пажњу на садржај *Антологије* и Вукадиновићеве уводне напомене. У предговору *Антологије* налази се Вукадиновићев „Увод у читање 'Иконе која кија'" Милорада Павића, а у *Антологију* су уврштене Павићеве приче „Икона која кија" и „Бахус и Леопард", као и одломак Грчићеве приповетке „У гостионици 'Код полузвезде' на имендан шантавог торбара", чији се однос хронотопа и фантастике у овом раду пореди са оним из Павићеве приче „Вечера у крчми 'Код знака питања'".

[10] Божо Вукадиновић (1935–1974), Зоран Мишић (1921–1976), Милорад Павић (1929–2009), Влада Урошевић (1934).

ца таквог поступања није нараторово уверавање читаоца у веродостојност исказа и догађаја (што би одговарало законитостима реалистичке поетике). Напротив, у реченици или постоји логичка грешка, или још један доказ који указује на особеност поетике времена у Павићевим делима: *последњи јануар ове деценије* није јануар 1979, дакле, почетак оне године када се прича „Вечера у крчми 'Код знака питања'" објављује, већ јануар 1980. Што значи да постоји још једна недоследност спољашње и унутрашње хронологије у тетралогији. Наиме, пишући о смрти Павића и Урошевића, приповедача, ликова и читалаца, тај догађај Павић смешта у време после објављивања тетралогије, односно у неко будуће време. Дакле, у метатекстуалном хронотопу тетралогије приповедач умире, а прича се наставља. Ако се пак укрсте равни, спољашњег, генетичког и унутрашњег, фиктивног времена, то се све догађа 1980. године, једну годину након што је тетралогија објављена. Ипак, деиктичком речју *ова* (деценија) почетна временска одредница у контексту приче добија, уместо искључиве везаности за конкретну деценију, ниво универзалности. Додатним квалификацијама (*хладан као ретко кад*), тренутак је контекстуализован и истакнута је посебност околности, а посредно је најављена специфичност приче и привучена пажња читалаца. После иницијалне ситуације, временском формулом асоцира се почетак сличан оним у бајкама (*једне вечери*), који ће донети одређену промену у односу на претходно. Окупљени у причи славе тренутак у времену (рођендан, имендан, годишњицу), док се године живих и мртвих у супротним смеровима шире од тог заједничког тренутка, на аналоган начин на који се писање појединачне приче везује за један тренутак, а склапање тетралогије за трајање и продужење приче. Дакле, својеврсна аналогија у односу тренутак и трајање запажа се на нивоима и спољашње и унутрашње хронологије.[11]

[11] Као да је већ и спој лексема у синтагми *последњи јануар* наговестио апсурд и гротеску у многим сегментима и степенима до краја приче, односно њено продужење у временском и приповедачком смислу (после јануара следи читава година, тј. и у овој синтагми се уочава ритмичка смена тренутка и трајања).

Фикционално време приче „Вечера у крчми 'Код знака питања'" удружује живе и мртве пријатеље на заједничкој вечери. Синтаксичком анализом насловне синтагме „Вечера у крчми 'Код знака питања'" као главна реч и центар у синтаксичком и семантичком смислу издваја се лексема *вечера*, која бременитост свога значења баштини из дуге књижевне и културне традиције. Маркирана је као важан тренутак доношења одлуке међу окупљенима, постављања услова и предвиђања даљих догађаја значајних за заједницу и појединца („Тајна вечера", „Кнежева вечера"), прекретница дана и ноћи, прелаз ка хтонски обележеном добу, у очекивању необичних, несвакидашњих појава, присуства нечистих сила, демонских фигура и утицаја (мрачни час у меморатама, фолклорним предањима, када се доживљавају сусрети на мостовима, раскршћима), простор и време виђења пролазника и путника, архетипска прилика настајања приче и развијања приповедања, са старијим, мудријим, искуснијим говорником и осталим знатижељним слушаоцима. *Вечера са мртвима* је као књижевни мотив присутна у претходним епохама, у бароку и класицизму – нпр. Молијеров *Дон Жуан* и вечера са Командировом статуом. Ритуалне вечере, које се обављају из заједничких посуда на поду или под столом, по народним веровањима важне су у одржавању, поштовању магијског култа мртвих и ишчекивању теофаније.[12] Фолклорна фантастика посебно се активира у спознаји да свој обед јунак дели са вампирима.

Крчма[13] је истакнути топос реалистичке књижевности. Уводи се најчешће као тренутно свратиште и

[12] Иначе, колико Павићева прича свестрано ангажује ерудитног читаоца на свесно повезивање контемплативних и емпиријских способности увиђања и закључивања, на разинама фикције и реалије, указује чињеница да и реалне карактеристике одабране београдске кафане „Код знака питања" као хронотопа могу бити важне за причу. Медитеранска клима, преовлађујућа у Османлијском царству, усмерила је формирање оријенталистичког, источњачког стила у изградњи намештаја, који је, због изузетно топлог ваздуха, подразумевао прављење ниских трпезаријских столова и столица, скоро подних, а такве се управо и налазе у поменутој крчми.

[13] Име крчме „Код знака питања" као да алудира на име једне друге гостионице из историје српске књижевности. То је гостионица из

стајалиште на путевима у којем се може сусрести разноврстан свет свих народности, култура, сталежа, са својим разноликим доживљајима и причама. Механа, крчма, кафана, биртија, бар, ресторан, хотел, у својим метаморфозама и модификацијама од изгледа до функције у причи и мотивације увођења у прозу, од Венцловића до Андрића (нпр. код Игњатовића, Лазаревића, Милићевића), индикатор је реалистичног модела сликања, блиског фотографској, дагеротипској техници уочавања и бележења детаља, односно антиципатор је филмске методе кадрирања, по плану фокализатора, најчешће свезнајућег ока, које уметнички преобликује фокализовано из спољашње перспективе, по схеми ближе-даље, употребом сенчења, сменом крупног и глобалног плана, птичије и жабље перспективе. Каталог набројаних елемената у првој причи павићевско-урошевићевске тетралогије није присутан, што је назнака *изневереног очекивања* у жанровском и поетичком погледу које је наметнуто ишчитавањем наслова у традицијском кључу само једног тока реалистичке поетике.

Крчма/механа је, поред тога, и прворазредни фолклорни хронотоп. Иако супротставља одређене коментаре о свету кафане и њеном утицају на чин спевавања,[14] Лорд уз карактеристичну формулу са механом, наводи

Грчићеве приповетке „У гостионици 'Код полузвезде' на имендан шантавог торбара: приповетка из народног живота, Сремска ружа", чији се одломак налази у Вукадиновићевом антологијском избору.

[14] Упоредити коментаре Алберта Б. Лорда о односу певача и кафане у поглављу *Певачи: извођење и обука*: „Свет кафане, неформалних окупљања и прослава свет је у који наш млади певач ступа кад једном савлада певање песме. Ту он учи нове песме. (...) Та публика и та друштвена средина утицале су на дужину песама његових претходника и оне ће имати сличан утицај и на дужину његових песама" (Лорд 1990: 59–60) и у поглављу *Писање и усмена традиција*: „Певача неће више тиранисати ограниченост времена извођења или ћудљивост присутне публике у кафани" (Лорд 1990: 241). Хронотоп *вечере у кафани* омогућује увођење приповедне ситуације и више приповедача. Публика утиче на чин приче, а правило је у фантастичном павићевском хронотопу као у Дантеовом „Паклу" – мртви постављају питања живима. Када приповедач одлучи да напусти услове хронотопа и његове ограничености, кршењем забране о начину изласка из хронотопа, доживљава смрт властитим оружјем – причом.

објашњење које нуди перспективу за тумачење Павићеве приче „Вечера у крчми 'Код знака питања'":

> „Јер извесно је да кад певач каже 'пијана механа', површно гледано, он мисли на механу у којој мушкарци пију и опијају се, али би се такође могло устврдити да се тај епитет задржао у традицији зато што је био коришћен у повестима у којима је механа била симбол уласка у други свет, а пијење било испијање чаше заборава, воде из Лете, те да опијеност о којој се говори није обично пијанчење, већ је и сама симбол свести о неком другом свету, можда чак и смрти. Ово значење потиче од нарочите, посебне сврхе усмене епске песме на њеном почетку, која је била магијска и ритуална пре него што је постала јуначка" (Лорд 1990: 123–124).

Излазак из хронотопа прве приче и улазак у метатекстуални хронотоп тетралогије, односно хронотоп друге приче, симболички представља прелазак из једног света у други, а тиме, према претходно наведеном, и пут ка смрти. Везивање хронотопа за митско порекло једно је од полазишта за тумачење тетралогије. Хронотопска ситуација из појединих прича што се кроз интертекст преображава у метатекстуалну хронотопичност која повезује свет фикционалног са светом стварања тог фикционалног, управо и омогућује више различитих приступа и сагледање из вишеструких перспектива тумачења времена и простора кроз „призму"[15] епоха и поетика.

Призма медиевализма

Разматрајући одређење појма *време* кроз епохе, Жорж Пуле наводи да за хришћанина средњег века није постојала суштинска разлика између егзистенције и трајања, већ да је „осећати се *бити* значило не

[15] Недвосмислено је да се принципом призме алудира на тумачење Павићевог дела интерпретативним моделом хазарске призме (*Хазарска призма. Тумачење прозе Милорада Павића*, Јован Делић). У раду се пак структура тростране призме не користи да би се представила три различита временска слоја, три просторне, наративне или неке друге целине, већ једна приповедна целина (приповедна тетралогија), сагледана кроз три перспективе и могућа тумачења времена у односу на поетичке одлике епохе: средњег века, романтизма и постмодернизма.

мењати се, не постојати, не осећати се како следиш самом себи, већ осећати како *продужаваш да трајеш*" (Пуле 1974: 35). У овом Павићевом случају *бити прича* значи продужити своје трајање у контексту приповедне тетралогије, односно у другим Павићевим делима и у Урошевићевим текстовима. Даље Пуле за средњовековног хришћанина наводи да се „осећао, противречно, у исти мах и постојано и темпорално биће", док „Време има свој смер" (ка Богу), а „трајање није било јединствено", јер „средњовековни човек није осећао да живи *једино природним, већ и натприродним животом*" (Пуле 1974: 36–40). У павићевско-урошевићевској приповедној тетралогији сфере природног и натприродног уочавају се и на спољашњем и на унутрашњем нивоу. У унутрашњем, фиктивном слоју приче натприродно је спајање живих и мртвих за једним столом у крчми. Пресек реалних ликова, времена и простора са нестварним сижеом представља основни елемент фантастичног, који се у причи сврстава у сферу оничког. Разрешење оничког фантастичног не тражи се у буђењу и стварности, већ у новом сну:

> „Да би побегао из овога сна, мораћеш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те спасити из оваквих снова какве сад сањаш. И тада ћеш бити на слободи, опет у животу, јер се два сна потиру као два минуса у математици: *минус пута минус даје плус*" (Павић 2008: 240).

Као и у бајци, јунак крши изречену забрану. Одустајући од сна и излазећи из крчме, Павић-приповедач-лик-читалац улази у причу „Хотел 'Лисабон'" Владе Урошевића, и то пред хотелом у којем се нешто необично већ догодило.[16] Две приче се интертекстуално пресецају, а у простору између једне и друге, као у хронотопском интермецу међу матрошкама, лети једино гавран, који

[16] Урошевићева прича о чудноватом хотелу „Лисабон", који касније мења своје егзотично име у „Напредак", у Павићевој причи је дата у три одломка из свог епилога, који је временски постављен након чудесних догађаја из ноћи проведене у зачараном хотелу. Епилог пак, графички одвојен од претходног, у Урошевићевој причи има функцију релативизатора, који враћа приповедање из домена *фантастичног* у домен *чудног* (одређења се дају према Тодоров 2010).

по алегорији из приче прати селице из једног у други свет.[17] Када се заврши интертекст Урошевићеве приче, Павић, приповедач и јунак, осети ужас већ од сећања на следећу причу, која се не открива, као ни прича која је претходила Урошевићевом повратку у крчму. Дакле, ониричка фантастика, натприродно из приче „Вечера у крчми 'Код знака питања'" разрешава се натприродним за текст, на интертекстуалном нивоу. Натприродно је у метатекстуалном хронотопу – спајање прича и њихово трајање и после краја тетралогије, што представља својеврсну *фантастику постмодерног текста*, и то у одломцима других прича, које стварају метафикционални и метатекстуални хронотоп приповедне тетралогије, и продужују живот приче и после смрти приповедача.

Поред односа природног и натприродног за тетралогију као метапричу уочава се и однос природног и натприродног за метачиталачку позицију, јер је неприродно да читалац заврши читање без остварења Павићевих упутстава, тј. да се заустави на првој причи. Стога се и претпоставља да ће он изабрати назначен пут и прочитати причу у смеру који је Павићевим текстом одређен: дакле, после „Вечере у крчми 'Код знака питања'", уз коју упоредо листа „Хотел 'Лисабон'", чита „Цветну грозницу", не би ли открио шта се збило са Владом Урошевићем, а онда и „Догађај на летовању", да би посредно сазнао шта се збило са Мишићем. Пошто, како Павић каже, *минус пута минус даје плус*, све што се догађа први пут Павићу лику, догађа се други пут Мишићу, који за првог страда, као гавран бранећи селицу, пред којом је (вангенепов-

[17] Алегорија из Мишићевог сказа у причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'" представља митске основе тетралогије: „Хоћу да вам кажем да гаврани нису обичне птице. Они не чују све док су им уста затворена. Чим гракну, отвара им се слух. Они, дакле, могу туђу реч чути само док се и сами оглашавају и зато је никад не чују. Па ипак, гаврани имају тренутака када их вреди видети. Када ласте и друге селице с јесени напуштају ове крајеве протеране мразом, гаврани их прате једно време и бране исцрпљеношћу. Те нападаче гаврани узимају на себе и боре се са њима одвраћајући их од селица све док оне саме не дају гавранима знак да оду. Тада се гаврани враћају. Они то чине само једном у години. Свако само једном у свом веку. Али селице тако стално имају пратњу и заштиту" (Павић 2008: 240).

ски) обред прелаза у други свет, дакле, укрштено поље природног и натприродног.

Пуле запажа да се током средњег века јављају и другачија схватања времена, и то у тумачењима Екхарта, који је спојио све трајање у *један тренутак који се вечно понавља и где се постанак бога и постанак света врше један помоћу другог, симултано* (Пуле 1974: 41). Таково понављање и удвајање јунака у простору и времену јесте особеност и неомитологизма XX века (Мелетински 1983: 296).[18] У павићевско-урошевићевској приповедној тетралогији уочава се како се симултано одвијају живот приповедача и појединачне приче, али се дозвољава и превазилажење, пошто освојена приповедна целовитост доприноси опстанку приче и без приповедача или са више њих.

У вези са Павићевим схватањем времена и односом ка средњовековној традицији Јован Делић наводи:

> „Свакако да и Павићев концепт времена, па и простора, дугује нешто *српсковизантијској*, а преко ње и *библијској традицији*. С једне стране, збивања у Павићевој прози су врло *конкретно*, и временски и просторно, лоцирана, у одговарајуће љето Господње и на одговарајуће мјесто. С друге, пак, стране *тежи се за поништавањем* – кроз својеврсну игру – *конкретног* времена и простора; *догађаји се понављају* не у детаљима, не у појавности, већ *у њиховој суштини, у другом времену, простору и облику*. Овај паралелизам *неког конкретног и општег* времена и простора одговара и мотивацијском – *„реалном" и митолошком* – паралелизму" (Делић 1991: 300).

У истом тексту Делић у бахтиновском регистру истиче Павићев хронотоп који има сличне карактеристике оном о којем је код Венцловића писао Павић-проучавалац књижевности:

> „Несумњива је код Павића она тежња коју он сам приписује Венцловићевом дјелу, гдје је, као и у библијским текстовима, *нестало свих граница времена и просто-*

[18] Упоредити однос мита и приче, као и контекста теме *удвајања*, у средњем веку и у постмодернизму, са оним који се ствара у романтизму, и то на примеру Хофманове „Принцезе Брамбиле" и „Златног ћупа".

ра, гдје су се прошлост, садашњост и будућност слиле „у једно, непролазно и вечито 'откровење'. Конкретно постоји само ради илузије 'реалности' и увјерљивости, ради индивидуализације појавног, да би се преобразило у опште, да би се показало као вид испољавања општости" (Делић 1991: 67).

Ако су за Павића важећи *принципи понављања*, и *сливања времена у једно*, то значи да је у оквирима приповедне тетралогије нестабилно тумачити статус фантастичног, ако се он, као што тврди Тодоров, везује за садашњи тренутак.

„Поређење није случајно – *чудесно* одговара непознатој, још невиђеној појави која ће се тек догодити – дакле, *будућем времену*; *у чудном*, напротив, необјашњиве ствари сводимо на познате чињенице, на претходно искуство, па тиме и *у прошло време*. Што се тиче самог *фантастичног*, неодлучност као његово својство, извесно се мора сместити *у садашњост*" (Тодоров 2010: 43).

Дакле, код Павића се и смисао фантастичног у времену шири тако да припадне дијахронијској трансверзали. Фантастично Тодоров дефинише као жанр у сталном нестајању, а структура и облик тетралогије омогућују продужење приповедања, па тиме и варијације фантастичног.

Један од Павићевих јунака из приче „'Вецвудов' прибор за чај" о мерама садашњег тренутка казује пак ово:

„Машине, летелице и возила, састављени на основу твојих квантитативних, математичких процена, ослањају се на три елемента, који су потпуно *лишени квантитативности*. То су: *једнина, тачка и садашњи тренутак.* (...) *Најмањи састојци времена пак, увек имају један заједнички именитељ; то је тренутак садашњости*, а он је такође *лишен квантитета и несамерљив*. Тако основни елементи твоје квантитативне науке представљају нешто чијој је самој природи туђ сваки квантитативан прилаз. Како да онда верујемо таквој науци?" (Павић 2008: 13).

Тиме као да се за тренутак призива Августиново тумачење садашњег времена. Свети Августин у својим *Исповестима* казује да се може са правом рећи да

постоје „три времена, садашње у прошлости, садашње у садашњости, садашње у будућности" (Августин 1983: 268). Ако је, како Августин даље наводи, садашњост у прошлости памћење, садашњост у садашњости гледање, а садашњост у будућности очекивање (по јунаку Павићеве приче, *најмањи састојци времена пак, увек имају заједнички именитељ; то је тренутак садашњости)*, поетика времена у Павићевој постмодерној приповедној тетралогији може да буде читана и тако да се кроз мит, приказан у фантастичној садашњости (као код Хофмана у „Принцези Брамбили" и „Златном ћупу"), означи доживљај континуираног трајања, који не повезује Павића само са библијском и барокном већ и са романтичарском традицијом. Пуле бележи да се „осећање континуираног трајања јавља у веома различитим облицима од предромантизма до постромантизма" где „садашњи тренутак изгледа продужен", што значи да се може присуствовати и догађајима који су се већ збили или онима који ће се тек догодити (Пуле 1974: 64–70).[19] Пуле као важну разлику романтичарског у односу на средњовековно схватање времена представља тежњу деветнаестог века да се људско и космичко време споје у један континуум.[20]

Призма романтизма

Павићев одсањани Београд заиста више личи на Гоголјев Петроград, на Хофманов Бамберг и Дрезден или на Нервалове обале Рајне, што указује да Павић у свом односу ка фантастичном следи траг чије је упо-

[19] С тим у вези, упоредити примере из Хофманове и Павићеве приче: „Ви знате, господо, да је мој отац умро недавно, *пре највише триста осамдесет пет година*, због чега сам ја и сад у жалости" (Хофман 1964: 278) и „Гледао је *кроз време, кроз овај дан у нешто друго иза тог дана*, из петка у суботу, назирући можда и крајичак недеље" (Павић 2008: 372).

[20] Самерити ово Пулеово разматрање о односу људског и космолошког са типологијом времена из књиге *Постмодетни хронотоп*, која се наводи у поглављу *Призма постмодернизма* овог рада. Тетралогија ангажује фикционално понављање мита или одјека прошлих векова, збивања у реалности и збивања у књижевности, које захтева адекватан приступ из перспективе све три епохе.

риште назначено у епоси романтизма, а развија се даље кроз *магијски реализам*, до надреализма, неонадреализма и постмодернизма. Уколико би се са Павићевом експозицијом упоредио почетак Хофманове фантастичне приче „Златни ћуп",[21] бајке из новог доба, писане у дванаест вигилија, које означавају ноћна бдења, уочила би се сличност у реалистичком одређењу хронотопа, али и гротескном споју који следи, уз инкорпорирање наизглед потпуно немотивисаних елемената, који изазивају изненађење, језу и страх.

„*На Спасовдан у три часа по подне, кроз Црну капију у Дрездену*, пројури неки млади човек и налете право на корпу с јабукама и колачима које је продавала *матора и ружна жена*, те се оно што је срећом остало незгњечено разлете на све стране, и улични мангупи весело се бацише на плен који им је добацио ужурбани господин.(...) Уски круг око њега тад се отвори; али кад је младић из њега изашао, стара му довикну: – Јури, само ти јури, ђаволји сине! *Дабогда главу изгубио у кристалу, да*! *У кристалу*!

Женин пискави, крештави глас имао је *страшан призвук*, и пролазници застадоше *зачуђени*; смех који се ширио наједанпут умукну. Студента Анзелма (јер тај младић је био он) *обузе језа*, мада *никако није разумео чудноватe женине речи*" (Хофман 1964: 263).

„*Последњи јануар ове деценије био је хладан као ретко кад*. Длаке су пуниле уши *јежећи се*, а мом псу снег се топио у сузама. *Једне вечери* седели смо у *крчми 'Код знака питања'* масних обрва које смо гладили прстима после јела и неки од нас носили су на леђима јастук као ранац. *Било је* ту за нашим столом пет-шест особа са угојеним краватама, од оних, што се зими не бријy и другујy у мокрој одећи по кафанама, а ја сам међу њима познавао само *Божу Вукадиновића, Владу Урошевића и Зорана Мишића*. (...) Зоран Мишић је дошао са мојим псом, али се пас односио према њему као према власнику, тачно онако, како се *по*

[21] У свет филистарске стварности дрезденских чиновника, писара, студената, архивара, регистратора и конректора Хофман кроз мит уводи причу о љубави Серпентине, зелене змије која потиче из доба змајева и лилија, и Анзелма, студента, који у њу верује чистотом искрене љубави, а заузврат добија снагу за креативност, рад и успех. Преплитање елемената фантастике и реалија, поготову кад је у питању топос, као и карактеристичан однос ка митском, уочава се и у Павићевој и у Хофмановој причи.

дану односио према мени. Мене пак, *није препознао*. По набраној њушци закључио сам да је *страховито уплашен*" (Павић 2008: 239).

Иако је Павићева прича у домену ониричке фантастике, а Хофманова представља бајку новог доба, заједнички им је почетни ефекат изненађења изазваног преплитањем реалног и фантастичног у хронотопу и догађајима, који наговештавају необичности и у даљем тексту. И Урошевић у својим експозицијама поред хронотопа уводи и главног јунака са слутњом нечег необичног, несвакидашњег, чудног. У Урошевићевој причи *Догађај на летовању* запажа се удео кафкијанске филозофије апсурдности људског постојања. Тако је Урошевићев Н. С. по имену које се означава иницијалом, годинама живота и догађањима парњак Кафкиног Јозефа К.-а. Промена се код Урошевићевог Н. С.-а уочава у простору – уобичајена пространства града замењена су скученошћу приморског градића, док је код Кафкиног Јозефа К.-а поремећена временска рутина, темпорална регуларност дана. У оба примера, иако по суштини супротна (из природног нереда градске гужве Н. С. се уводи у временски ред и, углавном неуобичајену, мучну прецизност летовалишта, а Јозеф К. из предвидљивог чиновничког распореда дана упада у катастрофу изненадног процеса и промена), излазак из очекиваних навика води до фаталног исхода:

„*Већ првих дана свога летовања у малом*, спрженом градићу, између мора и ауто-пута, *тридесетогодишњи* Н. С. *осећао се као ухваћен у некакву клопку*. Заправо, *простор* у којем се нашао личио му је на нешто *између клопке и некаквог механизма за мерење времена*: у градићу је *све време било измерено*, подељено на ситне делове, јасно омеђено међусобно, и те *међе су га затварале, спречавале, заробљавале*. Црквено звоно, довикивање жена из суседних кућа, пролазак поштоноше, дечије игре, долазак и одлазак бродова, поподневни одмор, одлазак у хотел – све је било *распоређено у времену некаквим невидљивим, али неумољивим правилима. Навикнут на гужву и слободу великог града, Н. С. се осећао окружен, стешњен и онемогућен*" (Урошевић 1972: 171).

„*Тог пролећа* К. је обично проводио вечери тако што би после рада, ако још није било сувише касно – *седео већином*

до девет часова у канцеларији – одлазио мало у шетњу, сам или са чиновницима, а затим би свраћао у пивницу где би за својим *сталним столом, махом у друштву* старије господе, *седео до једанаест часова*. (...) *Али те вечери* – дан је у напорном раду и уз много ласкавих и пријатних жеља о рођендану протекао брзо – К. хтеде *одмах да оде кући*. У свим кратким паузама за време дневног рада мислио је на то; чинило му се, а да ни сам није знао зашто, *да је јутрошњим догађајима у целом стану госпође Грубах настао велики неред* и да је баш он потребан да *поново доведе све у ред*. А кад се једном све доведе у ред, биће збрисан и сваки траг о оним догађајима и *све ће опет поћи старим током*. Нарочито није требало *да се плаши* она три чиновника, они су се поново утопили у масу банчиних чиновника и на њима се није примећивала никаква промена" (Кафка 2001: 48).

Интертекстом, у тетралогији је постигнуто да и јунаци у причама „Вечера у крчми 'Код знака питања'" и „Цветна грозница" откривају осећај страхоте промена и ограничености временом и простором који је Урошевићевим јунацима познат (*део велике временске клопке у коју је све било затворено*; *ухваћеност свега у тесни процеп измереног времена*; *правилности њиховог јављања и њихова неумољива тачност*; *разбијени часовник без казаљки*). Сродност јунака у причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'" са јунацима приче „Догађај на летовању" очитава се у томе што деле осећај ухваћености у клопку неумољиве тачности и детерминисаности (*Све је унапред предвиђено, прорачунато, одређено*). Симболична антиципација догађаја очитује се у мотиву замене јунака-приповедача у причама, у заменљивим навикама ликова, у присвајању туђег часовника без казаљки, чије поседовање неумитно значи и пресликавање судбине претходног власника.[22] То је веза двојника, преиначена у број – годину рођења или смрти, поклапање година живота као подударање начина живљења и трпљења. Дакле, приче на које Павићев текст

[22] Сат, часовник као детаљ снажне симболике јавља се нпр. код Стерна (*Тристрам Шенди*), Гоголја (Коробочкин сат, *Мртве душе*), Грчића Миленка („У гостионици 'Код полузвезде' на имендан шантавог торбара"), Сремца (*Поп Ђира и поп Спира*).

рачуна садрже мотиве *двојности и двострукости*, архетип и копију. У Урошевићевој причи „Хотел 'Лисабон'", испричаној у првом лицу (као што су и две Павићеве – „Вечера у крчми 'Код знака питања'" и „Цветна грозница"), мотив метаморфозе *вечитог женског* (од младе рођаке до плесачице у покрету и непомериве статуе), који се сусреће у карактеристичном хронотопу – замку, кући уклетости, у ноћи при необичној месечини, која привлачи главног јунака, паралелан је мотиву мермерног кипа из Ајхендорфове приче.[23]

У павићевско-урошевићевској тетралогији налази се још један хронотоп уобичајен за репертоар фантастике женске романтичарске школе. То је *позориште*, са мотивима *маске*, улоге која се игра у карневалу у којем је све дозвољено, када се и личност удвостручава. Урошевићева Емилија у својој игри у приповеци „Хотел 'Лисабон'" подсећа на Хофманову принцезу Брамбилу и њен (односно Ћаћинтин) карневалски плес, док приповедач „Цветне грознице" постаје један од ликова у античком театру. Ко је заправо особа, које је основно име, који архетип у исходишту, а која копија и шта се на ком нивоу онтолошки одређује као стварно, поставља се као загонетно у причама из крчме „?". Тиме Павић уводи у жижу приповедања тему двојништва, која је сликовито дефинисана код Нервала:[24]

> „Чинило ми се да *тај глас одјекује у мојим грудима и да ми се душа такорећи удвостручава* – да је *јасно подељена између привиђења и стварности*. У једном тренутку хтедох с напором да се окренем ономе о коме је реч, али се *најежих сетивши се добро познатог веровања које влада у Немачкој по коме сваки човек има свог двојника, и којег када угледа значи да је смрт близу*" (Мишић 1968: 34–60).

У павићевско-урошевићевској тетралогији двојничке везе у простору и времену су вишеструке: парови прича су у ближим везама („Вечера у крчми 'Код знака питања'" и „Хотел 'Лисабон'", односно „Цветна грозница" и

[23] Одломци приче „Мермерни кип" улазе у изборе немачке фантастичке романтичарске прозе.

[24] Одломци из Нервалове „Аурелије" улазе у Мишићев антологијски избор француске фантастике.

„Догађај на летовању"), двојници су Мишић и Павић, као јунаци дана и ноћи, живи и мртви, у алегоријском кључу Павић и селица, Мишић и гавран, у загробном животу Божо и Мишић, у стваралачком коду Урошевић и Павић, у „Догађају на летовању" туриста Н. С. и покојник. У тетралогији се до краја еклектички нижу мотиви *вечере, позоришта, слутње која се обистињује, трагичног краја,* питања *обрта, статуса фантастике, хронотопа пута, прецизне временске и просторне локализације, одредишта референцијалности, симболичне назнаке у бројевима, приповедачког ја*, тема *двојника*, *супституисане личности нараторског ја*. Између интерпункцијског знака три тачке и епилошке констатације у „Цветној грозници" смештена је потврда и живота и *смрти приповедача*, који својим приповедањем шармантно заварава, а по годинама (1973. има 43) представља се као Павић. Иако се тиме сва претходно грађена поузданост и задобијено поверење у наратора губи, јер више нико није сигуран у његов прави идентитет, Павић постиже да се читалац врати на почетак приче и у целини, изнова чита текст, сада из перспективе знања његовог краја. У оквирима тетралогије у „Цветну грозницу" Павић-приповедач није послао себе, већ Урошевића, да се на нивоу тетралогије не би директно поновило неодгонетнуто питање шта се и како збило са приповедачем који нестаје и причом која је ипак написана.

Мишић, као Павићев двојник и уведени приповедач у првој причи тетралогије, доноси нови фоклорни микрожанр – сказ. Њиме остварује својеврсну алегорију, те орнитолошким алузијама на готику, романтизам и митску свест ужлебљену у народну традицију, али и „позитивистичким информацијама" о врстама птица и њиховим односима, текст доводи у нове интертекстуалне односе који дају одговоре на метаморфозе ликова у делу. Да у историји фантастичне књижевности овај мотив није непознат, сведочи одељак из Нервалове „Аурелије", дела које је у одломку ушло у Мишићев антологијски избор француске фантастике:

> „*Познадох* да је то *оно исто биће које је говорило гласом птице*, и било да *ми је стварно говорио, или да сам*

га ја тако разумео, мени је постајало јасно да *наши преци узимају на себе облике извесних животиња* да би нас посетили на земљи, и да тако *присуствују*, као неми посматрачи *појединим раздобљима нашег живота*" (Мишић 1968: 34–60).

Атмосфера језе, хладноће, одвајања сенки од ликова, типично је готска и фантастична, а у тетралогији одговара разрешењу алегоричне слике о гаврану и селици, која је *протерана мразом* и *исцрпљена нападима непријатеља* (таква осећања дели и ауторско *ја* при изласку из крчме, што указује на смер разрешења алегорије).

Детаљи из оквира павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије, попут оних из приповетке Грчића Миленка, приближавају приповедање филмском медијуму. У оба дела постоји својеврсно прелажење „из дијегезе у којој се опажа у дијегезу у којој се прича" (Вукићевић 2003: 72). Наратор у Грчићевој причи „У гостионици 'Код полузвезде' на имендан шантавог торбара" има *очи које не трепћу*, а наратор Павићеве приче, који је истовремено и њен лик, ствара дистанцу у односу на истинитост и веродостојност свога казивања, пошто се, иако је *те вечери располагао погледом тврђим и бржим него иначе*, није сећао имена, нити је могао разазнати лице једне од особа за столом из старог друштва (овако сведочи и Грчићев приповедач Јоца за Циганина Ливана). Сусрет са неким ко се јунаку чини познатим, али је немогуће идентификовати од када и одакле, повезује се са фројдовски дефинисаном чудном нелагодношћу (*Unheimlich*, *uncanny*), и стрепњом пред некада блиским, а потиснутим:

> „Знам да сам га осећао као некога *с ким сам појео шаку соли и коме сам годинама поливао сваког јутра да се умије. Али му се нисам сећао имена*" (Павић 2008: 239).
>
> „Тај додир му се *учини познатим и блиским*; осети као да их је већ некада додиривао" (Урошевић 1972: 176).

А слично је и код Јоце, приповедача Грчића Миленка из приповетке чији се одломак налази и у *Антологији српске фантастике* Божа Вукадиновића:

„Но покрај свега тога, *онај издрпани већма ме занимаше*. Што га више посматрах, све ме више забављаше та мисао, *да га од некуд знадем, и то баш добро. Нешто ми неправо беше што га опазих, а не знадох сам зашто*! Он се међутим загледао у боцу са вином које им крчмарица дотле донесе, и изгледаше ми као да га се ми сви баш ни у длаку не тичемо, или да баш не сме у нас да погледи. Ово последње учини ми се пре чудно и ја одмах помислим да се баш лицем од мене крије. Ово ме *још већма узбуни*. Неки хандрак јесте, ма не могу да се довијем. *Све на далеко помишљам, а овамо ми се опет чини као да ми је нешто баш пред очима. Све којешта прође ми кроз главу*. (...) Тол'ко тек знадем да ми у сећању није право записан. Но да не затрчим у сумњи, ил' шта ли је?" (Грчић 1928).

Још један фолклорни мотив из народног предања, познат и у немачкој и француској романтичарској интерпретацији двојничких варијација, инкорпориран је у Павићеву причу. То је народно знање о вампиру као оживљеном мртвацу без сенке.[25] Непостојаност човекове сенке код Павића везује се за тренутак његове постхумне иницијације. Овакав одабир тема могао би се довести у везу са Вукадиновићевом анализом стваралаштва Милована Глишића. Управо у својим *Интерпретацијама* Вукадиновић разрађује етнолошке студије које се тичу вампира и култа крви.[26] Разлика између позиција Вукадиновића и Мишића може се интерпретирати у кључу Ван Генепових фаза обреда иницијације и прелаза. Према том моделу, Мишић би још увек био у простору лиминалних сфера, у којима се налазе скорије преминули, они који су још увек у стању *и-и*, *ни-ни* и имају ближе додире са живима, а по алегорији о гаврану и селици, штите их, *сваки само једном у свом веку*.

Ипак, нису сви јунаци-двојници павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије измештени у удаљене крајеве, какве нуди прилика летовања у „Цветној грозни-

[25] Његов далеки одјек је и Шамисоова уметничка обрада мотива *одвајања и продаје властите сенке*. У „Чудноватој повести Петра Шлемила", човека који је за живота остао без своје сенке, због уговора са ђаволом, Шамисо се опредељује за варијацију фаустовске легенде о продаји душе, односно сенке ђаволу.

[26] Вукадиновић у своју *Антологију* укључује и Глишићеву причу „После деведесет година", са овим мотивима.

ци" и „Догађају на летовању". Са једне стране, хронотопи приповедака „Цветна грозница" и „Догађај на летовању" блиски су оном из Андрићеве приповетке „Летовање на југу", која се завршава необјашњивим нестанком страног туристе у атмосфери поетско-фантастичког.[27] Кроз лорњоне тумачења времена и простора може се разматрати колико на овај начин изабрани хронотопи код Павића и Урошевића призивају атмосферу у којој су уобичајени закони неважећи, а присутно карневалско превредновање и измештање времена и простора стварности. Хронотопи „Вечере у крчми 'Код знака питања'" и „Хотела 'Лисабон'" идентификовани су са центром урбаног града, што је случај и код Хофмана у „Златном ћупу" и „Принцези Брамбили", када се формулом *Мисао је уништила гледање* и предсказањем *За тринаест пута тринаест месеци опет ћеш ме видети* (код Павића формулом *минус пута минус даје плус*), пребацује из једног типа наратива у други, а мит се уводи унутар приче (у „Принцези Брамбили" мит о краљу Офијоху и краљици Лирис, у „Златном ћупу" о породици архиваријуса Линтхорста, у „Вечери у крчми 'Код знака питања" о гаврану и селици), која треба да опстане као оквир и обезбеди метаморфозе и повратке јунака. Ипак, у причама о летовању („Догађај на летовању", „Цветна грозница") пут је без повратка.

Призма постмодернизма

У књизи *Постмодерни хронотоп* Пол Сметхурст (Paul Smethurst) на примерима постмодерних романа британске књижевности, закључује следеће:

> „У хронотопима постмодерног романа уобичајено је да се појави више различитих формула времена: у питању је употреба времена као *метафоре*, као *регулатора тока приче*, а некад и као *експлицитног проблематизовања реалности*" (Smethurst 2000: 175; прев. М. Ђ.).[28]

[27] Хронотоп летовања на југу јавља се у делима Томаса Мана „Смрт у Венецији" и „Марио и мађионичар", те Иве Андрића „Летовање на југу" и „Жена на камену" (види Вујновић 2004).

[28] „In the chronotopes of the postmodern novel it is common to find multiple forms of time being used, something as *metaphor*, sometimes to *organize the story-line*, and sometimes as *explicit problematisation of real*."

У сусрету са павићевско-урошевићевском тетралогијом налазе се сва три примера поменутих временских формула. Јован Делић запажа да је представљањем времена простором, као што је у примерима просторно-временских метафора *подруми прошлости* и *тавани будућности*, начињен један од извора фантастике (Делић 1991: 98). Тодоров пак у *Уводу у фантастичну књижевност* напомиње једну другу нараторову недоумицу у односу према времену приповедања и фантастичном у тексту, а то је да ли да се приповедање прекине и остане у фантастичном коду или да се настави, па да се напусти оквир фантастике. У павићевско-урошевићевској тетралогији ситуација је јединствена, пошто се фантастично из текста не разрешава у равни стварног у тексту, већ се наставља на хоризонту фантастике интертекстуалности, у стваралаштву истог и блиског писца, и то према наративном принципу из сижеа: *минус пута минус даје плус*, што на унутрашњем нивоу приче значи да тек сан пута сан даје јаву, а у метатекстуалном смислу симболично значи да прича пута прича даје нову освојену целовитост. Повезивањем Павићевих и Урошевићевих прича и јунака време се шири и вертикално, кроз двојништва, и хоризонтално, унапред и уназад, унутар структуре прича, односно надовезујући се новом причом на крај претходне приче. Парадоксално пак, тзв. *отворени завршетак* (иначе стран и миту, у којем је будуће познато као прошло) не постоји, а елементи реалног света посредством удвајања препознају се као део митологеме. Прича се надовезује на причу, али крај није отворен, пошто ни време није линеарно, већ циклично у оквирима тетралогије, те се догађаји прича и метадогађај тетралогије уланчавају попут концентричних кругова.

Двоструке или троструке временске равни такође су уочене у Павићевом делу (Делић 1991: 306). Поступак који Питер Акројд користи у своме постмодерном роману *Хоксмур*, уводећи два дисконтинуирана временска оквира, а којим Сметхурст поткрепљује своју теорију о постмодерном хронотопу, поклапа се са поступком који је код Павића дат у бинарној структури *Малог ноћног романа*, или у *Хазарском речнику*, на три временске равни. Док код Павића алтернирају средњовековни, барокни

и слој из двадесетог века, код Акројда се у везу доводе рани осамнаести и двадесети век, а мотивске и тематске паралеле уочавају се као веза ових нивоа. Стога је и у овом постмодерном остварењу због карактеристичног временског плана наратива тема двојништва врло актуелна и заступљена.

У Сметхурстовој типологији одлика постмодерних романа налази се и класификација форми времена које се могу јавити у постмодерној фикцији. Од понуђених (међу којима су еколошко, геолошко, биолошко, историјско, термодинамичко, космолошко, социјално, психолошко време) посебно се издвајају следећа одређења:

> „*Еколошко време* – циклично и непрекидно, одговара природним циклусима, ритмовима и пулсу; *време природе*;
>
> *Биолошко време – омеђено рођењем и смрћу*, време напретка, уз неизбежност евентуалног опадања у краћим временским распонима (у зависности од геолошког или космогонијског времена); код људи: иреверзибилно време старења које изазива носталгију, подстиче снове о подмлађивању или заустављању процеса старења;
>
> *Историјско време – хронологија*, протекло и заокружено време, *записи из прошлости*, хронолошки подаци су често забележени и прилагођени тако да одговарају захтевима актуелне заједнице; *као наратив*, више не представља време историје, већ време *писања историје – историографско време*;
>
> *Космолошко време* – време створено експанзијом космоса, нераскидиво повезано са простором; простор и време су у овом случају међусобно заменљиви;
>
> *Социјално време – реално време одређене друштвене групе*, чије је установљење и трајно очување условљено варирањем и сукобљавањем захтева припадника те групе; стварање и умножавање друштвеног простора социјалним интеракцијама; организовано кроз укорењеност, стратификацију и синхронизацију, које кореспондирају месту, класи и техници;
>
> *Психолошко време* – доживљајно време неког искуства, време бивствовања и постајања, али и сећања, време у којем се окрећемо прошлости, а не будућности, време снова, имагинације" (Smethurst 2000: 175–176; прев. М. Ђ.).[29]

[29] „*Ecological time* – cyclical and countinuous, and corresponding to natural cycles, rhythms and pulses; *the time of nature*

Када се поменуте Павићеве и Урошевићеве приче посматрају у контексту заједничке постмодерне приповедне тетралогије, на начин на који је сугерисано у причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'", уочава се карактеристични циклус еколошког времена, који одговара ритмичком смењивању годишњих доба: „Вечера у 'Крчми код знака питања'" догађа се у зиму, „Цветна грозница" у пролеће, „Догађај на летовању" у лето, а „Хотел 'Лисабон'" у јесен. На тај начин је обезбеђен симболични временски круг у оквирима којег је могућа репетитивност и удвајање ликова и улога.

Биолошко време је у фокусу у Павићевој причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'". Уочава се у начину бројања година, које је дато као обрнута оријентација између два света:

> „Наиме, неки од нас су *навршавали године* које су Божа Вукадиновић и Зоран Мишић имали када су *престали бројати своје*, а њих двојица су опет били *обележени некаквим другим бројањем година*, јер је Божа Вукадиновић био *старији* од Зорана Мишића, *управо супротно од онога како је било у животу*, с обзиром да су им *године сада текле од смрти надаље, а не од рођења*" (Павић 2008: 239).[30]

Biological time – delimited by birth and death, a time of growth, but of eventual and inevitable decline in a short time-scale (relavtive to geological or cosmogonical time); in humans, the irreversibile time of ageing that breeds nostalgia and fosters age-old dreams of reversing or halting the ageing process

Historical time – a chronology, elapsed and completed time, *and records of the past*, but chronological data is often recorded and reformed to suit demands of present-day society; *as narrative*, no longer the time of history, but of *writing history – historiographic time*

Cosmological time – the time created by the universe expanding, and so inextricably linked to space; space and time are interchangeable here

Social time – the real time of a given social group, constituted and perpetuated by varying and conflicting requirements of members of that group; plural and like social space produced though social interaction; organized as embeddedness, stratification and synchronisition, which corespond to palce, class and technique

Psychological time – the lived time of experience, the time of being and becoming, but also of *memory*; the time in which we *remember the past but not the future; dream time, imagination*."

[30] Упоредити принцип бројања година код Павића и у стиховима Костићеве чувене познице: „Старија она сад је од мене, тамо ћу бити доста јој млад, где свих времена разлике ћуте".

У хронологији приповедања присутна је ремитологизација основне приче у удвајањима и понављањима, тако да се чини да се у постмодерној техници приповедања све више нагиње ка циклусу, који Сметхурст везује за еколошку или космолошку форму времена. Историја писања, приповедања о написаном и живљења написаног постају нова врста књижевне форме, која собом доноси и нове облике наративних метахронотопа, у двострукој фикционалности. Амбивалентном сменом потврђивања и негирања постојаности истине и збиље у причи, као и приче у стварности, Павићева проза се поиграва и *илузијом писања* и *илузијом приповедања*, представљајући читаоцу стихију догађаја склапања тетралогије који се, наизглед, остварују овде и сада.

Социјално време се препознаје у избору протагониста заједничких интересовања – сва четири лика тетралогије су из области књижевности и деле интересовање према фантастичном.

Најзаступљеније је у приповедној тетралогији психолошко време, које подразумева време сна и имагинације, па је субјективно доживљавано код сваког од протагониста у делу. У свом предговору *Антологији српске фантастике*, која се у Павићевој причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'" имплицитно подразумева, Божо Вукадиновић, уз упутство да се *из сна излази кроз сан*, односно из уметности кроз уметност, у „Уводу у читање 'Иконе која кија'" закључује:

> „*Сневање је повратак очију, исцељење*. Повратак вида се доводи директно у везу са могућношћу да се *виде унутрашње слике*, да се очи изнутра оживе. Ако је могуће наћи очи за унутрашњи свет, *ако је могуће да се унутрашњи свет учини заједничким призором, вид ће се вратити и за спољни свет*. (...) Оно што се сања је слично виду" (Вукадиновић 1980: XIV).

Хофманов Анзелмо кроз сан о Серпентининој идеалној љубави доживљава преображај и од преписивача постаје писац, тако да Хофманов ауторски приповедач, када остане без инспирације, урања у причу и понавља већ обликован и изведен модел, одиграну улогу свога јунака. Сном се радња премешта у домен *оничке фантасти-*

ке, јер може да се оправда психичком нестабилношћу, односно посебним стањем јунака (*Осећам се као да сам већ заспао*), у којем је могуће да се јаве различите халуцинације (да би се то оправдало код Нервала у „Аурелији", употребљава се релативизатор, речца *можда;* код Урошевића честа је употреба аориста у причи „Хотел 'Лисабон'", док се у „Догађају на летовању" дистанца у односу на догађаје повећава изузимањем дијалога и давањем приче у облику извештаја).

Статус оничке фантастике, која се везује за психолошко време сна, у Павићевој причи одговара одређењу из трећег поглавља Нервалове „Аурелије":

> „Овде је почело за мене оно што ћу звати *изливање сна у стварни живот*. Почевши од тога тренутка све је добијало *некад двоструки вид* – расуђивање је при том увек остајало доследно, а памћење ни у једном тренутку није изгубило ниједну појединост од онога што ми се догађало. Једино што су моји поступци, безумни наизглед, били подвргнути ономе што се, сходно људском разуму, назива опсеном..." (Мишић 1968: 38).

Функција епилога анализира се у вези са иманентном хронологијом тетралогије и статусом фантастике. Код Урошевића, у причи „Хотел 'Лисабон'", епилог је графички издвојен, амплитуда од претходних догађања је минимална, а актери су исти. Догађаји у епилогу Урошевићеве приче утичу на степен афирмисања испричаног, од којег се аутор, било да приповеда као персонални или свезнајући, у првом или трећем лицу, не дистанцира, већ, напротив, прихвата га, па утиче на читалачку рецепцију да доказ о „реалности" фантастичног прихвати у конотацији *чудног*. Степен фантастичног се на поменути начин код Урошевића релативизује, све до његовог понављања реалним, прототипским ликовима–читаоцима у метатекстуалном хронотопу тетралогије, када је неопходно употребити друге квалификаторе да би се дефинисало *фантастично*, које настаје у пољу интертекстуалности, и то „прекрајањем" епилошког *чудног*. Могуће тумачење приче „Вечера у крчми 'Код знака питања'" као фрагмента тетралогије јесте да је све само сан, али читања павићевско-урошевићевске тетралогије

у целини у којој је и прича као таква својеврсни јунак интертекста, излазе из оквира ониричког дејства и опсене и изискују тумачење у метанаративној околности.

Без обзира на то из које се перспективе посматра (из перспективе епохе, поетике, кроз компаративни приступ, анализу мотива, теме, приповедача, фантастике, хронотопа), свако од наведених остварења Павића и Урошевића указује на други *вишак у значењу* ако је интерпретирано у оквиру приповедне тетралогије, коауторске целине двоструке фикционалности. У том смислу интеграциони парови интерпретације спољашње/унутрашње, реално/фантастично, чудно/чудесно, конкретно/универзално, опште/појединачно, тренутно/трајно, приказано/приказивачко представљају чиниоце за тумачење приче и приповедача у времену и простору дела, које има хронотоп збивања у причи и метахронотоп збивања приче у тетралогији.

ЛИТЕРАТУРА

Ackroyd, Peter (1993). *Hawksmoor*. London: Penguin Books.

Августин, Аурелије (1983). *Исповести*. Загреб: Кршћанска садашњост.

Андрић, Иво (1965). *Летовање на југу*. У: *Жеђ*. Београд: Просвета.

Бахтин, Михаил (1989). *О роману*. Београд: Нолит.

Бошковић, Лидија (2002–2003). „Хеленска драмска трилогија – изгубљена целовитост". У: *Зборник Матице српске за класичне студије*, бр. 4–5. 175–184.

Вујновић, Станислава (2004). „Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана (на примеру: *Смрт у Венецији* и *Летовање на југу*)". У: *Књижевна историја*, вол. 36, бр. 122–123. 229–242.

Вукадиновић, Божо (1980). *Антологија српске фантастике*. Врњачка Бања: Замак културе.

Вукадиновић, Божо (1985). *Интерпретације II*. Београд: Просвета.

Вукићевић, Драгана (2003). *Огледи о српском реализму*. Крањево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани".

Грчић Миленко, Јован (1928). *Целокупна дела*. Београд: Народна просвета.

Делић, Јован (1991). *Хазарска призма*. *Тумачење прозе Милорада Павића*. Београд: Просвета.
Јерков, Александар (1992). *Нова текстуалност*. *Огледи о српској прози постмодерног доба*. Београд: Просвета.
Кафка, Франц (2001). *Процес*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Lord, Albert B. (1990). *Pevač priča (1)*. *Teorija*. Beograd: Idea.
Мишић, Зоран (1968). *Антологија француске фантастике*. Приредио Зоран Мишић. Београд: Нолит.
Мелетински, Е. М. (1983). *Поетика мита*. Превод Јован Јанићијевић. Београд: Нолит.
Павић, Милорад (2008). *Све приче*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Пуле, Жорж (1974). *Човек, време, књижевност*. Београд: Нолит.
Sentov, Ana (2009). „The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd's *Hawksmoor*". In: *Facta Universitatis*, series: Linguistics and Literature, Vol. 7, No 1, 2009. 123–134.
Smethurst, Paul (2000). *The postmodern chronotope*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
Тодоров, Цветан (2010). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Службени гласник.
Урошевић, Влада (1972). *Ноћни фијакер*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов".
Хачион, Линда (1996). *Поетика постмодернизма*. Нови Сад: Светови.
Хофман, Е. Т. А. (1964). *Принцеза Брамбила*. Београд: Нолит.

Mina Đurić

PAVIC-UROSEVIC TETRALOGY – WON INTEGRITY

Summary

The phrase *postmodern narrative tetralogy* was introduced as the definition of postmodern Pavic-Urosevic commonwealth. The literary connections and contacts of the two artists are multilayered, but in this very case, they consider Pavic's story *Dinner at the Inn „?"*, which, according to Pavic's instructions in the text, incorporates Urosevic's stories *Hotel „Lisbon"* and *Summer Vacation Event*, as well as Pavic's *Flower Fever*. The manner in which mentioned stories make the *postmodern narrative tetralogy* questioned the interpretation of time, space and fantasy, in occasion weather they are read in fragments or as a part of the co-author *won integrity*.

Јован М. ДЕЛИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jovandelic.delic@gmail.com

ВРИЈЕМЕ, ЛИЦЕ, ЛИК И ЛИЧНОСТ[1]
Маргиналије уз прозу Д. Киша и М. Данојлића

Апстракт: У раду се – на примјерима приче „Ливада" из *Раних јада* Данила Киша, прве „Белешке једног лудака" из Кишовог романа *Пешчаник* и романа *Балада о сиромаштву* Милована Данојлића – прати и анализира удвајање приповједача на *Ја* и *Он*, *посматрач – посматрани* и *Ја – Ти*, а у директној зависности од односа доживљајног и приповиједног времена. Приповједач је толико драматично удвојен па то доводи у питање јединство личности.

Кључне ријечи: доживљајно и приповиједно вријеме, вријеме у којем се приповиједа, удвојени *Ја–Ти* и *Ја–Он* приповједач, посматрач и посматрани, унутрашња и спољашња перспектива, јединство личности

У књижевности, углавном, не владају закони граматике, већ надграматике, односно „мјесечарске граматике". То је некад мање, а некад више уочљиво. Изабрани примјери – приповијетка „Ливада" из *Раних јада* Данила Киша и роман *Балада о сиромаштву* Милована Данојлића – одабрани су из љубави и по вриједности, али и по својој природи – да одговарају проблему који постављамо и отварамо. Све смо увјеренији да су *Рани јади* врхунска књига, ма шта о томе мислио њен писац, а да је прича „Ливада", уз то, и изузетно дубока. Та њена дубина није лако уочљива, па преко ње читалачко око „преклиза", „прелети", а да и не примијети пара-

[1] Рад је настао у оквиру пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст" (бр. 178016), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

боличну природу приче, њену церебралност, као што је срећни скијач из мог села прелетио, прескочио Чавченицу, ускогрлу јаму бездаицу прекривену снијегом, а да то није знао. Прича „Ливада" је парабола о времену. У оба дјела успостављају се унутар истога лика – главнога јунака и наратора истовремено – два граматичка лица: *ја* и *он* у „Ливади", односно *ја* и *ти* у *Балади*, и тај наративни поступак се, барем у нашим очима, показао веома функционалним. Њиме се усложњава и приповиједање, и наративна ситуација, односно приповједачка инстанца, и концепција књижевног јунака, и значење дјела у цјелини. Приповједач се у оба случаја удваја, а то удвајање је маркирано граматичким лицем. Овим дјелима смо додали прву „Белешку једног лудака" из Кишовог *Пешчаника* о „лудилу" приповиједања, односно о удвајању приповједача – који говори о себи – на посматрача и посматраног, онога горе и онога доље, у приповиједању у којем се на себе и свој случај гледа „из аспекта вечности". Ово је, дакле, оглед о удвајању истог приповједача, лика, књижевног јунака, у два граматичка лица – *ја* и *он*, *ја* и *ти*, посматрач и посматрани истовремено – чиме се доводи у питање, или барем проблематизује, јединство личности, а у игру уводе два времена, доживљајно и приповиједно. Показује се да су појмови из наслова у најужој међусобној вези и зависности. Приповиједање, односно извор приповиједања се „мути": приповиједање не тече из првог, другог или трећег лица, већ постаје „луда ствар", „белешка једног лудака" из перспективе удвојеног *ја–он*, односно *ја–ти* приповједача. Књижевност се, по правилу, показује мудријом од теорије, али и њеним изазовом. Ако овај оглед има нешто теоријске соли – а није без таквих амбиција писан – онда је то со са дна Панонског мора којим ходају Кишови књижевни јунаци, док море пријети да им се склопи над главом, и из торбе за ужину Данојлићевог школарца из *Баладе* – теорија која је настала из приповиједања, из иманентне анализе, изнутра. И као што је скијач из мога села – одавно упокојени рођак Окица – чуо за собом подземну тутњаву пошто је „прелетио" јаму бездаицу – поремећени снијег је „изгубио равнотежу" и стропоштавао се у бездан – тако и

нама у ушима брује приповиједање двојице драгих писаца, опомињући нас да не прихватамо постојеће теоријске схеме као догму. Приповиједање је „луда ствар", али није мањи лудак ни тумач књижевних дјела.

Ево, дакле, још једне „белешке једног лудака". Само још да прелетимо Чавченицу!

1. *Побједник над временом*

Приповиједање у око три странице дугој Кишовој причи „Ливада" почиње, и највећим дијелом тече, у трећем лицу. Приповиједа се о дјечаку који се разболио од шуге, па са крупним новчаницама у џепу – два безвриједна милиона – кренуо код љекара, сигуран да нема довољно новца да плати двије сумпорне шипке, потпуно свјестан да те крупне новчанице у инфлаторном ратном времену ништа не вриједе. Дјечака прати његов вјерни пас.

На дјелу је поступак дескрипције: описује се дјечаков пут обалом ријеке Керке, ливада, крчићаци у ливади, понашање пса и дјечака. Треће лице и дескрипција упућују на (погрешан) закључак да је ријеч о ауторском, објективном, спољашњем приповиједању, а да су дјечак и пас објекти приповиједања:

> „Ишао је обалом реке, ка Бакши. У ваздуху се осећао мирис озона помешан с мирисом већ презреле зове. Свежи су се крчићаци црвенели као красте. Онда одједном грану сунце. У трави плануше љутићи. Замириса камилица, поље постаде тешко од обиља мириса. Гледао је како његов пас гризе јагорчевину, док му се низ њушку цеде зелене бале. Онда и он леже у траву потрбушке, крај крчићака који се испаравао као погача. Гризао је зубима стручак још влажне киселице.
>
> Био је босоног, у кратким панталонама од тамноплавог лана. Између прстију на рукама кориле су му се ранице од шуге."

Пажљивије читање ће уочити наглашену субјективизацију и лиризацију приповиједања, па и мијешања, односно удвајања перспектива. Мирис озона у ваздуху, а потом мирис камилице и обиље мириса од којих поље постаје тешко не могу бити овако перципирани и исказани споља.

Употреба аориста, који упућује на наглу промјену виђења или осјета – *грану* сунце, *плануше* љутићи, *замириса* камилица, поље *постаде* тешко од обиља мириса – сигнал је унутрашњег доживљаја и његовог изненадног и наглог јављања. Психолошка перспектива је, барем повремено, а показаће се, и доминантно – унутрашња. Додајмо да су мириси испунили Кишову прозу и да они, по правилу, долазе из перспективе главног јунака *Раних јада*.

Размотримо сада поређења и њихово значење у контексту наведенога одломка: „Свежи су се кртичњаци црвенели као красте". Из чије перспективе долази овакав доживљај кртичњака, разјасниће се при крају другог, краћег пасуса: „Између прстију на рукама кориле су му се ранице од шуге". Постоји, дакле, паралелизам између дјечакове ситуације – он болује од шуге и ранице су му се кориле између прстију претварајући се у красте – и доживљаја, односно дескрипције ливаде: кртичњаци личе на красте. Дескрипција, дакле, није неутрална, објективна, већ је субјективизована пројектовањем сопствене болести коже на природу, на ливаду; успостављањем паралелизма између доживљаја ливаде (ливада у крастама) и јунакове ситуације (дјечак у крастама).

Друго поређење је кртичњака са погачом која се пуши. Дјечаков пас гризе јагорчевину док му се низ њушку циједе зелене бале, а затим дјечак лијеже потрбушке у траву и гризе „стручак још влажне киселице" „крај кртичњака који се испарава као погача". Кртичњаци, дакле, једном личе на красте, а кртичњак (у једнини) на погачу.

И пас и дјечак су, зацијело, гладни и болесни. Оба гризу траву, а из перспективе гладног дјечака кртичњак личи на свјежу погачу која се пуши. О патњи и глади у дјетињству Киш пише уздржано и са отменошћу, у назнакама и наговјештајима.

Показује се, дакле, да је перспектива унутрашња, без обзира на дескрипцију и треће лице. То треће лице је, заправо, прерушено прво: „Ливада" је испричовиједана доживљеним говором.

Промјена лица нас, међутим, чека већ у сљедећем, сасвим кратком пасусу, издвојеном заградама:

> „(*У то време* још нисам ни помишљао да ћу икада писати приче, али сам помислио: 'Господе, како сам немоћан пред овим цвећем!')"

Из овог пасуса се види да онај који сада пише „Ливаду", „*у то време*", када је био дјечак, боловао од шуге и ишао обалом ријеке Керке, није ни помишљао да ће у будућности писати приче; да су дјечак о коме се приповиједа и писац приче исто лице у различитом старосном добу. „*То време*" је доживљајно, ратно вријеме; вријеме писања је приповиједно, знатно доцније; то је приповиједно сада. То знатно старије интелектуално *ја* јесте она инстанца која приповиједа *сада, доживљајним говором у трећем лицу*, а приповиједање *коментарише* два-три пута *у првом лицу*. Приповједач разликује у себи актуелно *ја* из садашњег, приповиједног времена, и бивше *ја* – сада означено трећим лицем *он* – из доживљајног времена. Ријеч је, дакле, о удвојеном *ја–он* приповједачу, а његово удвајање је настало на временском принципу.

Како приповиједање одмиче, тако се и усложњава. На почетку оно изгледа социјално усмјерено и мотивисано – сиромашни, гладни и обољели дјечак, са гладним и болесним псом, одлази богатом, миришљавом љекару, који има вилу и великог бернардинца, бијесног од преситости. Рекло би се да прича почива на изразито наглашеној социјалној антитези.

Али Киш не помишља да буде социјални писац. Његово приповиједање све више тематизује вријеме и борбу са њим; борбу са тим непријатним, актуелним *сада* које се мора некако превазићи и прескочити једним лирским скоком у будућност.

До те посјете љекару дјечак није опажао два времена, актуелно *сада* и спасавајуће *послије* – садашњост и будућност. Два ништавна милиона у џепу, којима не може да плати двије шипке сумпора, разлог су дјечаковог осјећања понижености коју мора превладати и прескочити. Први пут дјечак схвата да се и вријеме удваја, па ова прича постаје прича о два времена на

два плана: на наратолошком плану вријеме се удваја на приповиједно и доживљајно; на сижејном плану удваја се на *прије* и *послије*, на садашње, понижавајуће, и будуће, спасавајуће:

> „(Све то не може трајати вечно, мислио сам у себи. Нека се лекар позабави мноме пола сата, плус пола натраг, цела ова непријатност завршиће се најдаље за један сат. Кроз један сат, кроз пола сата чак, враћаћу се обалом Керке, а доктор, претварање, лаж и стид – све ће то бити прошлост. Све ће ми то бити иза леђа, као реп у бернардинца. Све ће то бити прошлост. А никад дотле нисам правио разлику између та два времена. Тада сам, тог дана код лекара, научио: када ти је мучно, треба да мислиш о ономе што долази после. То је као ливада у повратку.)"

Симбол тог будућег времена – онога „што долази после" – јесте ливада у повратку: дјечак ће побиједити актуелно вријеме лирским скоком у будућност – замишљаће, док непријатност код лекара траје, да се већ враћа ливадом одсијецајући штапом главе звончића:

> „(А већ је ишао ливадом и одсецао главе звончића. Лекарева се вила и пас, и све то већ налазило иза њега. И да је хтео, није могао да то време поново дохвати – могао би се вртети укруг као пас који хоће да дохвати свој реп зубима.)"

Чак и бернардинац постаје симбол времена: поново дохватити вријеме које је прошло – физички је немогућно, као што је то немогућно псу који се окреће укруг да дохвати свој реп. Реп је та непријатна прошлост која је неизоставно и неминовно минула. И ријека Керка, односно њена вода, постаје метафора протицања времена, а то протицање, у овом часу, дјечаку изгледа спасоносно. Још док је код љекара, у тренуцима највећег понижења, дјечак се у мислима враћа кући.

Отуда и промјена времена у којем се приповиједа; отуда увођење футура: *баџиће, рећи ће, ће заборавити, стајаће, гледаће*. Уз помоћ будућег побјеђује се и шаље у прошлост садашње вријеме. Зато је дјечак на крају приче „побједник над временом", али је, међутим, „још увек немоћан пред цвећем и ливадом".

Киш, дакле, своди причу на два, међусобно спојена тематска плана. Први је план болести, гладовања, одласка код љекара. Други је план времена и побједе над временом. Други план је значењски доминантан, па цијела прича добија природу параболе о времену, откривајући тако своју церебралну димензију. Вријеме има свој наратолошки план на којем се показује као двоструко: доживљајно и приповиједно. Отуда удвајање наратора на *ја* и *он*. Има, наравно, и свој сижејни план, на којем се дјечак показује, снагом имагинације и лирских скокова, као побједник над временом и по први пут разликује два времена: садашње, актуелно, које треба што прије, као понижење, гурнути иза себе, у прошлост, и будуће. Отуда појављивање футура при крају приче. Метафора садашњег је љекар и његова вила; метафора будућег – ливада у повратку. Кишова прича се показује као мало, драгоцјено, сложено умјетничко чудо.

2. *Посматрач и посматрани истовремено*

Цио један приповједачки ток у *Пешчанику* – онај нама најдражи и најближи – носи драстичан наслов: „Белешке једног лудака". „Лудак" је излијечени нервни болесник, Е. С. – „епистоле састављач" и Едуард Сам истовремено – из чије перспективе и чијом руком су „Белешке" написане. Ријеч је о преосјетљивој, иронично-циничној природи: о умјетнику, аутору космополитске књиге „Ред вожње", односно „Кондуктера"; о „закржљалом генију" који не може да изнесе и реализује свој дар и који своје луцидне тренутке испуњава пишући „Белешке".

За нас је овога пута – а у вези с питањима која отварамо – најзанимљивија прва „Белешка једног лудака", односно осми фрагменат *Пешчаника*. Навешћемо тај фрагменат у цјелини, јер се једино као цјелина и може разумјети:

> „Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Овај доле, то је мрља, сенка… Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти). Винути се у висине! Свет из птичје перспективе.

Идеја за моју летилицу стара је колико и човечанство. Она је само наставак Икарове замисли. Јер и мој је планер настао посматрањем лета птица. За њега, дакле није потребна чак ни снага једног веслача. Ни ја сâм нисам спорташ. Нити човек изузетне снаге: моји бицепси делују готово женствени. Можете ли да замислите сцену: обучен свечано, с лептир-машном на бобице, стављам руке у каишеве и полећем попут голуба, стрмоглавивши се са десетог спрата као камен, да бих се затим, једним јединим покретом крила извукао из лупинга и полетео у високом луку изнад гомиле. Пуштам се на вољу ваздушним струјама и атерирам на ливаду крај свог родног села. („Natio borgo selvaggio"; дивља родна селендра!) Затим свијам своја крила у актенташну и ступам у своје село сасвим непримећен, анониман, ако хоћете.

Гледано из ваше перспективе, чак и да сте на тераси небодера, ускоро вам личим на ждрала, затим на ластавицу, затим на шишмиша, затим на лептира (или лептир-машну), затим на зунзару, затим на пчелу, затим на муву и, најзад, на мувљи испљувак. Нестао сам из вашег видокруга, нестао сасвим. Винуо сам се у небо, драга моја господо. Да, у небо чисте апстракције."

Фрагменат је раздијељен у три пасуса; у три мање семантичке цјелине. Први пасус је наглашено аутопоетички и поставља кључна питања за свако писање о себи, за свако самопосматрање: како бити истовремено и субјекат и објекат, посматрач и посматрани, онај који пише или приповиједа и онај о коме се пише или приповиједа? То је двосмислена ситуација свакога приповиједања у првом лицу, али и приповиједања о себи, без обзира на лице у којем се приповиједа. У том самопосматрању, самосагледавању, самоописивању, личност се – у овом случају лик, књижевни јунак, али и наратор – неминовно удваја, и то удвајање проблематизује јединство личности. „Лудак" који пише биљешку луцидно сагледава своју позицију и види себе као удвојену личност. Он се удваја у једнога који остаје на земљи и другога који узлијеће и подиже своју несрећу у висину, па са те висине гледа онога доље, претвореног у „мрљу, сенку". Онај који себе посматра и о себи пише, неминовно пише „белешке једног лудака". Ријеч је више о наративној него о

здравственој ситуацији главног јунака *Пешчаника*, и не само *Пешчаника*.

Одмах слиједи реченица која се тиче времена, али, прије свега, и приповједачких, односно посматрачких амбиција фокализатора, писца биљешке, „лудака": „Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти)." Аспект вјечности и аспект смрти су изједначени. Како писати о себи sub specie aeternitatis, а не бити „луд", удвојен?

Е. С. је доиста лијечен у Ковину, и отуда је изашао као излијечен. Али двострука позиција у роману – посматрач и посматрани истовремено – неизљечива је. Е. С. неминовно пише „Белешке једног лудака", био он „здрав" или „луд".

Отуда наглашена тема удвајања у роману; отуда два профила у негативу с обје стране пјешчаника, на ликовном цитату у „Прологу". Удвајање, наравно, није једносмјерно ни једнозначно: може се разумјети и као удвајање оца и сина, као међусобно тражење кроз вријеме. Пјешчаник је, наравно, симбол времена, мада не само времена. Ријеч *пјешчаник* је буквално непреводива на стране, посебно несловенске језике, јер значи искључиво пјешчани сат, а то је само једно од његових значења у Кишовом роману. Пјешчаник сугерише и Мандељштамов *шум*, односно *буку, хук* времена; тутањ пијеска кроз стољећа и миленијуме; хук вјекова; хук вјечности. Отуда снажно присуство мита у *Пешчанику*; присуство „вјечне приче". То је, прије свега, вјечна прича о Потопу. Пјешчаник сугерише панонско тло, дно несталог Панонског мора по којем се љуља несигурна и угрожена Е. С.-ова соба–-барка. Други свјетски рат је „копнени потоп" који је потопио Е. С.-ове сународнике. Панонско море ће се склопити над Е. С.-овом главом. *Пешчаник* је, доиста, писан „из аспекта вечности", односно „из аспекта смрти", већ самим тим што је „археолошки роман", написан на основу „посмртног остатка", „ископине", пронађене „кости" – Е. С.-овог писма сестри Олги – што је роман „глоса" који то писмо глосира и развија кроз 67 фрагмената.

Већ у овом фрагменту Киш призива мит – о Икару. Киш га мановски пародира, уносећи хумор у други па-

сус фрагмента: крила се савијају и пакују у актенташну, пошто се летач спустио у родну дивљу селендру. Лет је идеалан вид савладавања простора, а путовање и савладавање простора је Кишова опсесивна тема, једна од побједа над смрћу. Пародија и ироније воде до Кишовог приповједачког идеала – до „ироничног лиризма".

У трећем пасусу се мијења перспектива: то је сада поглед са земље, али из читалачке перспективе. У том виђењу излетјели Е. С. се смањује до мувљег испљувка. Али то је само доказ да се он за читаоца винуо „у небо чисте апстракције". Икаров лет је добио метапоетско значење.

Киш је, дакле, у првој „Белешци једног лудака" проблематизовао јединство личности, тематизујући приповиједање „из аспекта вечности", „из аспекта смрти". Јединство личности приповједача је проблематично независно од времена у којем се приповиједа и из којега се приповиједа; проблематично је самом чињеницом да је наратор посматрач и посматрани истовремено; онај који приповиједа и онај о коме се приповиједа; субјекат и објекат. Удвајање је неминовно; „Белешке" нужно пише „лудак".

3. *Измишљотина звана јединство личности*

Данојлићев роман *Балада о сиромаштву* већ насловом указује на своју лирску, односно хибридну жанровску природу. То је роман о дјетињству, „повест о школовању душе", роман–„балада".

Књига је пажљиво компонована: раздијељена је на двадесет и двије нумерисане главе, уоквирене лирским прологом и лирским епилогом који су штампани другачијим слогом и имају наглашену аутопоетичку, односно метапоетску функцију. Управо ће тај „оквир" бити предмет наше посебне пажње. Сувишно је данас говорити, цитирајући већ класичну литературу, о значају „оквира" за тумачење дјела.

Ријеч је о субјективном, унутрашњем приповиједању. Приповједач је не само дио, већ и главни, стожерни стуб

тог унутрашњег свијета романа. Свијет романа је његов свијет, који он осваја и проширује. Приповједач је превалио шездесету; свјетски је човјек; живи негдје у туђем свијету, далеко од мјеста рођења. Приповиједно вријеме је садашње, сам крај двадесетога стољећа. Приповједач је за себе садашњег, зрелог и помало оцвалог интелектуалца, резервисао прво лице једнине, личну замјеницу *ја*.

Предмет приповиједања је бивше *ја*, онај дјечак од седме године па надаље, који проширује знање и свијет, који и јесте и није *ја* и који је у роману означен другим лицем једнине, личном замјеницом *ти*. Између *ја* и *ти* постоји емотивни и интелектуални напон, каткад чак и драмска напетост. Приповиједање постаје унутарња драма подвојене, али не сасвим раздвојене личности. То оцвало садашње *ја*, које своди животни баланс, и радознало дјечје *ти* међусобно се суочавају и освјетљавају у двоструког игри огледала. *Ја* је садашњост у седмој деценији; *ти* је прошлост послије седме године. *Ја* је из приповиједног, *ти* из доживљајног времена. Јединство личности је проблематично и проблематизовано, прихватљиво једино као збрка и измишљотина:

> „Гледам те кроз ваздушасту копрену, кроз месечево стакло, кроз зид од покретних сенки, кроз рупе што их је, у том зиду, ископао заборав; *собом те заклањам и кроз себе те видим*; полазим од случајних, незаобилазних појединости; *од оног што се и јесте, и није догодило; стварно, запамћено и измишљено повезују се са преобликованим одјецима и накнадним просветљењима; не разликујем привиде од привида ни ране слутње од касних увида; једино по цену прихватања збрке та измишљотина звана јединство личности постаје унеколико прихватљива* (…)." (Подвукао Ј. Д.)

Приповједач – односно *ја* – собом и види и заклања предмет приповиједања. Фокализација је двострука, из оба времена, па су стварно, запамћено и измишљено неминовно измијешани и повезани у приповједачевој слици свијета. *Ја* и *ти* се међусобно самјеравају, али идентификације нема. Између њих је зјап времена и искуства. Приповједачу је то суочење са бившим собом потребно да би „себе, данас, јасније видео":

„(…) један део искуства нам је несумњиво заједнички; моје знање задире у твоје; твоје сенчи и усмерава све што сам, у међувремену, сам научио; жив сам онолико колико ти у мени, ниси мртав; и данас, кадикад, зачујем у себи твој глас, повинујем се за твојим избором; њух ти је поузданији од мога, знатижеља ти је живља; обдарио си ме добронамерношћу према живим и мртвим стварима, на чему сам ти захвалан (…).”

Зато приповједача привлаче „јаки тренуци, згуснута језгра”; привлачи га почетак освјешћивања, систематског сазнавања и освајања свијета. Зато је седма година граница, „почетак историје”; „оно пре седме не спада у наш живот; раздобље између рођења и освешћења иде у предисторију врсте; рано детињство траје најмање хиљаду година (…)”: „више сам преузео од тебе него што би ти, данас, могао примити од мене; све већ знаш, али не умеш све да кажеш; у седмој, и у петнаестој години живота, већ си се запутио овамо где ја стојим (…).”

Уводни „оквир” приповједач приводи крају прецизирањем природе приче која предстоји, изоштравањем сопствене самосвијести и погледа на дјетињство; „ово је прича о првим корацима ка именовању бића и ствари; о оној ратној јесени кад си се, као ровка, извукао из растресите земље; гледам те како израњаш из плеве и сламе, из прљуше и комуше, из петвековног турског ропства и четворогодишње немачке окупације, из славне и рђаво сварене националне прошлости; како крећеш у освајање словесности; и то је све, о чему желим да говорим; остало би се могло испричати у десетак редака, за оне којима се жури и краће; ово није прича о освајању знања; ово је повест о школовању душе.”

Простор се шири пред дјечаком како вријеме пролази, како *ти* одраста и зријева. Школовање душе је својеврсно путовање кроз вријеме и простор, поход „у освајање словесности”, и не види му се крај. Дјечак је одјевен у традиционално сељачко одијело, које је истовремено и својеврсна српска униформа, опремљен двјема торбама – једном за књиге и другом за храну – и традиционалном ужином, какву су прије стољеће и по јели Карађорђе и његови устаници: проја, некад топла а некад смрзнута,

сланина, лук. Школарац је неко ко помјера, размиче простор.

Почело и средиште простора је родна кућа, родно село и школа у њему. „Сваки је човек свест предела у којем је прогледао и проходао. Географија му је мајка, Историја помајка, а окружење, друго име за судбину. […] Загњури се на дно океана, нестани међу рибама, нећеш замести траг; небо под којим си дошао на свет, остаће ти у погледу, у начину повезивања видљивог и невидљивог."

Излазак из тога простора и његово напуштање праћени су страхом, неизвјесношћу и траумом (од)рађања. То је поновно напуштање материце, кидање пупчане врпце. То је раскид, а „сваки је раскид једно олако почињено убиство"; „раскид с местом рођења се, из дана у дан, повећава и продубљује". Искорачење из простора додијељеног рођењем не може проћи некажњено, а може бити погубно по идентитет личности – прати га опасност отуђења и искоријењења: „Постоји ограда, и она се лако прекорачује, а кад је прекорачиш, упола те нестане." Српско сељаче тражи спас негдје у свијету, у туђини, у нигдини. Велики поход се, на крају, може доживјети као промашај и заблуда, привидни успјех као стварни губитак, ситне побједе као велики пораз: „корен је, на крају, пукао и одбацио те у недођију; и сад си овде, у јаловој архитектури белосветске провинције; било где да си стигао, било би једнако глупо, да ниси покушао, још глупље: отргао си се, а са мном, никуд ниси стигао; покушали смо да обеснажимо најјачу тачку деловања земљине теже, ону у којој човек додирује родно тло; успевши, промашили смо; остаје нам да причамо […]."

Спас је једино у памћењу, у незаборављу, у одбрани сопственог идентитета и аутентичности, у сопственом језику и култури, у причи. Наученим, туђим ријечима се „ништа важно не може саопштити"; најкорисније су када нам омогућавају да искуства туђе културе и умјетности пренесемо у свој језик и у свој свијет. Ако нијеси заборавио, „пошто си сачувао оно што си имао, ниси на губитку", иако си побјегао.

Зато је полазак „узбудљивији од путовања, путовање занимљивије од циља". Потврђује се, на српски на-

чин, старозавјетна истина да ко шири знање, шири и муку. Тако се прича о успјеху, учењу и одрастању показује као прича о опасностима одрођења, отуђивања и искоријењивања. По томе је *Балада* дубоко наша прича, љута и болна. По томе она има и боју историјског времена у којем је *ти* стасавао, а *ја* се нашао у „јаловој архитектури белосветске провинције".

Није лишена „временитости" ни тема односа природе и културе. Риједак је писац који као Данојлић тако танано и, истовремено, интензивно доживљава природу. Као да његовог јунака једнаким интензитетом привлаче двије различите силе: природа својом разноврсношћу, загонетношћу, живописношћу, стихијом и чудима, и култура, својим редом и духовношћу. Повест о школовању душе тематизује природу и културу. У првих седам година живота „постојало је једно, и једно је било све, и био си, у сваком часу, цео и са целином", а у школи се то „велико сањиво једно […] раслојило и ослабило; изделило се на поглавља, на бројке и називе, на основе граматике и математике". Култура и школа разлажу, уводећи ред и систем у стихијност природе. Душа, по угледу на природу, „потајно сабира и заокружује". Откриће идеје о незавршивости школовања и сазнања за дјечака је велика новост која привлачи и застрашује, баш као што, на свој начин, привлачи и застрашује и природа.

Дубоко одјекну појединости, наизглед споредне, које нагло и изненадно освијетле нашу традицију, па и природу наше културе. Дјечак се описменио на епским пјесмама, а из разговора укућана истрчава цијела ергела епских коња. Пламте слова написана прављеним мастилом од тинтане оловке „као цвет перунике после кише". Поређење зближава природу и културу и асоцира на Вука Караџића и његову тинту справљану од барута. Традиција најједном постаје ближа, живља, стварнија, кроз справљање мастила као домаћу радиност.

Повлашћено мјесто међу наставницима у „повести о школовању душе" има математичар Исак Кукић, који не признаје просташтво, већ му супротставља културу и артизам, а у његовим устима језик добија позлату, па се „намах учини да је српски језик појава из реда племенитих метала, а не из њива, шума и задимљених кавана".

Данојлићев језик је великим дијелом из њива и шума, али је драгоцјенији од племенитих метала. Данојлић је у милости српског језика. Језик и поезија поново успостављају јединство између природе и културе: „језик је, као вегетација, прекрио земљину површину, његови слогови се распрскавају у ветровима, кишама, потоцима, у клокотању долапа, и у витловима малих воденица". Рођење у пјесму, кроз „флору језика", јесте као рођење у маглу и снијег, баште и расаднике. Поезија и језик могу да обухвате све.

Завршни „оквир" доноси двоструко свођење биланса – авантуре приповиједања – писања књиге – и животне авантуре. Те двије авантуре су повезане, баш као што су повезани *Ја* и *Ти*, доживљајно и приповиједно вријеме.

Циљ путовања се показује проблематичним, само путовање – освајање знања и простора – не. Као да се на крају *ја* и *ти* поново стапају: они су се удвојили у времену, али се никад нијесу потпуно и до краја раздвојили. Дистанцу *ја* према *ти* његује приповједач, *ја*, па при крају образлаже употребу другог лица:

> „Полазак је био узбудљивији од путовања, путовање занимљивије од циља, ако се ово где сад стојим може назвати циљем; представа о крајњем исходу ни у почетку није била јасна, а касније се грозно замутила; чупао си се насумице, из ничега у нешто; из плодне нејасноће у жалосну јасноћу; и сад си овде, у мени, а ја сам не знам где сам; ниси овако замишљао; у глади и у празнини замишљању ништа не стоји на путу; не бих рекао да сам те изневерио, мада сам унеколико одрастао (нарочито између педесете и шездесете); трудио сам се да одржим растојање, отуда наглашена употреба другог лица једнине (…)."

Разлике нијесу само граматичке природе, ма шта о томе рекао наратор. Граматичке разлике указују на надграматичке, на те силне и неочекиване промјене заноса и увјерења које је доносило вријеме; на преокрет заноса у заблуде и у срамоту; на претварање прошлости у недовршен сан. *Ја* се може и мора ослањати на *ти*, али *ти* тешко да је сасвим исто што и *ја*. Ни *ја*, ма колико, заједно са *ти*, живјело „искључиво у свом почетку", никад не може сасвим назад, у *ти*; иначе ове приче не би било:

„(…) вратио сам се на место које си закрстио петом, и препознао те; у себи, у теби, у веку – разлике су граматичке природе; нисмо важни ти и ја; али наша прича, можда, није без неког смисла; зато те упорно походим, и кад ме зовеш, и кад ме не зовеш; наш је живот почео у детињству, завршио се у раној младости; у годинама светог сиромаштва дисали смо пуним плућима; без игде ичега, поседовали смо свет: прешироко имање, да би се рукама обгрлило; нигде и ни на чему, у дослуху с тобом, зидам дивљу грађевину; постојим једино с тобом, на твом тлу; више од тога нам не треба; нек нам оставе то што нико неће, утрину и пустолину, и усправићемо се, мало-помало, до неба; твоје је сиромаштво, данас, моје једино богатство; мој најчвршћи ослонац; нико ми на њему не завиди, нико ми га не може отети; знам много више од тебе, и од свог знања немам нарочите користи; научио сам толике туђе речи, којима се ништа важно не може саопштити; прошлост је недовршен сан: кад год јој се вратим, могу јој измислити друкчији наставак; оно чиме сам се јуче заносио, данас је тужна заблуда и срамота; ништа се не да поправити, али се свака ствар даде по сто пута претрести, док нам се не каже, док се од гледања не расветли; како год обазриво о другима судили, никад нисмо довољно увиђавни и правични; толико је, иза нас, остављених предела и напуштених људи; сваки је раскид једно олако почињено убиство; ти си, од првих корака, радио једино на томе; ухватио си се у коштац са самим собом, и љуљао се, пет година, у месту; корен је на крају пукао и одбацио те у недођију; и сад си овде, у јаловој архитектури белосветске провинције; било где да си стигао, било би једнако глупо, да ниси покушао, још глупље; отргао си се, а са мном, никуд ниси стигао; покушали смо да обеснажимо најјачу тачку деловања земљине теже, ону у којој човек додирује родно тло; успевши, промашили смо; остаје нам да причамо; да мешамо стварно са нестварним, е да би се, уз пут, ругоба претворила у фикцију; стварно боли, измишљено вређа; твоја знања пристижу кроз несрећну свест безмерних наштаја; себи си најјаснији кад говориш из тамне шуме; а живео си, и данас живиш, искључиво у свом почетку.”

Драма искоријењивања провлачи се кроз српску прозу цијело једно стољеће. Ова Данојлићева драматизација времена и лица дубоко је универзална и дубоко лична. Лирски роман, роман–„балада”, постао је драмски. У истој личности – у повременом *ми* – постоје и

приповједачко *ја* и *ти* о коме се приповиједа. Наратолошка решења довела су до антрополошког увида да модерни човјек није јединствена личност и да се у њему одвија стална драма између *ја* и *ти*. Како именовати ову приповиједну ситуацију, ово приповиједно лице, ову игру *ја–ти* огледала?

Књига о дјетињству је књига снохватица: „Уђеш у сну, изађеш у сну, не памтиш кад си ушао, не видиш кад си изишао". Дјетињство, према *Балади*, траје доживотно: „Уистину почиње тек кад прође, и одвија се до краја живота, унатраг". *Балада* је својеврсна похвала незрелости као изворности, као слободи пуног живљења; она је велики отклон од „романа образовања", Bildungsroman-a:

> „У десетој, у педесетој, у сто педесетој, увек си на првим корацима. Дете је у дечаку, дечак у престрашеном младићу, младић у човеку-путнику, сви у књигописцу који сриче повест. Зрелост је опонашање образаца зрелости, изворна је једино незрелост."

Балада нас увјерава да је могућ срећан спој зрелости и изворности, чак и када је онај који је повест срочио добрано одрастао, нарочито између педесете и шездесете. То је још једно поигравање историјом, која у овој књизи служи као жив фон на којем титра приповједачева ирониja.

Jovan Delić

TIME, PERSON, CHARACTER AND PERSONALITY
Marginalia on the prose of D. Kiš and M. Danojlić

Summary

In this paper – dealing with the story „Meadow" from Danilo Kiš's *Early Woes*, the first „Note of a Madman" from Kiš's novel *Hourglass*, and Milovan Danojlić's novel *Ballad of Poverty* – we examine and analyse the doubling of the narrator into *I* and *He*, *observer – the observed* and *I – You*, being directly dependent on the relationship between experiential and narrative time. The narrator is dramatically doubled, which brings into question the unity of the person.

Љиљана Ж. ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
joljilja@gmail.com

ВРЕМЕ КАО СУДБИНА ПИСЦА – *ВРЕМЕНСКИ ДАРОВИ* ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА[1]

Апстракт: Основна тема фантастичног мозаичног романа Зорана Живковића *Временски дарови* јесте кретање кроз време – опсесивна тема фантастичне и научнофантастичне књижевности. Експлицитно, четири поглавља романа лајтмотивски обједињује појава дариваоца – онога ко „има времена напретек", позиција јунака који „немају времена" и именовање ликова које сугерише библијски – *in illo tempore* – аспект. Истовремено, роман садржи и сегменте метапоетичке расправе о временском парадоксу и амбивалентној позицији писца – демијурга. Такође, цела композиција романа музички је прецизна и заснива се управо на временској организацији приповедања.

Кључне речи: фантастика, научна фантастика, путовање кроз време, временски парадокс, *illo tempore*, мозаични роман

Ох кад бих мог'о да га од боја и свирепе смрти
сакријем далеко кад га страховита стигне судбина...
(Хефест говори Тетиди о судбини Ахилејевој
– Хомер 1968: 344)

Мозаични роман Зорана Живковића *Временски дарови* гради се као тематско и метапоетичко огледање различитих могућности путовања кроз време, опсесивне

[1] Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности" (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

теме фантастичне и научнофантастичне књижевности и устаљеног мотива фолклорне фантастике.[2] У четири приповетке/поглавља *Временских дарова* обликовани су временска капија која води у поновно рађање и будућност, враћање на почетак временске реке без могућности стварне, физичке егзистенције у њој, временски токови као неизбрисиви записи у граниту, који се могу вишеструко гранати из животних чворишта јунака, али се, појединачно узев, не могу брисати или мењати, па ни заборављати и, најзад, усудна распетост приповедача између закона властите уметности и половичности *временских дарова* које он може дати.

Временски дарови су прва целина у Живковићевим *Немогућим причама* (Живковић 2004), књизи чију је жанровску природу веома тешко дефинисати. Одредница која стоји на корицама: „омнибус саздан од пет Живковићевих романа–мозаика," више је опис него прецизно жанровско одређење (Пешикан-Љуштановић 2005: 851–854). Поједина поглавља у претходно самостално објављеним мозаичним романима[3] насловљена су, имају (с изузетком завршног или уводног поглавља) „потпуну самосталност са становишта сижеа, ликова, композиције и могу се читати као приповетке" (Пешикан-Љуштановић 2005: 852). Ипак, узете заједно ове приповетке функционишу и као роман, обједињен темом, лајтмотивским провлачењем појединих ликова, збивања, околности, те, пре свега, завршним (или уводним) поглављем, које се обликује „као својеврсни магистрале овако сплетеног приповедног венца. Тек заједно узета ова поглавља отварају дупла дна својих значења, сагледавају се као кутија у кутији, или оне кинеске кугле у којима се налази друга кугла, у којој је опет друга кугла..." (Пешикан-Љуштановић 2005: 852). Још сложенија је структура *Немогућих прича*: претходно самостално објављени романи сада унутар нове књиге

[2] Термин мотив се овде употребљава у значењу које му се повремено придаје у фолклористици и изучавању усмене књижевности, као препознатљиво „тематско јединство које се среће у различитим делима" (Томашевски 1972: 200).

[3] *Временски дарови* (Живковић 1997), *Немогући сусрети* (Живковић 2000), *Седам додира музике* (Живковић 2001), *Библотека* (Живковић 2002) и *Кораци кроз маглу* (Живковић 2003).

функционишу аналогно приповеткама у њима – као делови новог мозаичног романа, обједињеног пагинацијом, заједничким *Епилогом* и, пре свега, лајтмотивским провлачењем ауторових опсесивних тема: *времена*, *немогућих сусрета*, *музике*, *приповедача као творца и таоца властите уметности*, *ђавола*, *магле*, *смрти*...

Време као тема јавља се у *Немогућим причама* у више наврата. Приповедач из *Купе* (*Немогући сусрети*) на планинском врху среће остарелу верзију самог себе, али не добија никакву информацију о будућности, пошто управо неизвесност онога што следи „чини живот могућим" (Живковић 2004: 111). Госпођица Адела, у *Чекаоници* (*Седам додира музике*), додирнута музиком види будуће смрти својих сапутника. Писац – приповедач *Виртуелне библиотеке* (*Библиотека*) сагледадава начас различите датуме властите смрти и сва своја потенцијална будућа дела, али не и онај дефинитивни ток којим ће кренути његов живот и стварање. У поглављу/приповетки *Отвор у зиду* (*Кораци кроз маглу*), потенцијалне будућности сплићу се (и бирају) попут нити вишежилног оптичког кабла из којег јунакиња, концентришући поглед, бира ону која ће се реализовати, трагично оптерећена свешћу да је сваки избор „повезан с наношењем бола другима" (Живковић 2004: 361). Временски дар,[4] могућност да се врати у прошлост, добија и госпођица Маргарита, јунакиња последњег поглавља *Корака кроз маглу* (*Будилник на сточићу*), али то јој не доноси ни нови смисао, ни препород, ни нову животну шансу, већ само суочавање с властитом одговорношћу за болну животну промашеност. Магла кроз коју корачају Живковићеви јунаци нераскидиво је повезана с неодређеношћу и особеном испражњеношћу садашњег, неизвесношћу будућег и неухватљивошћу прошлог времена.[5]

Временски парадокси и суштинска амбивалентност временских дарова јављају се тако као један од суштин-

[4] И овде оличен у сату – будилнику.

[5] „Једна од филозофских школа у Тлону дошла је дотле да пориче време; она расуђује овако: садашњост је неодређена, будућност је реална само као садашња нада, прошлост је реална само као садашња успомена" (Борхес [Jorge Luis Borges] 1963: 29–30).

ских аспеката у којима Живковићеве *Немогуће приче* функционишу као целина. Ово је наглашено и завршном приповетком/поглављем *Немогућих прича*, епилогом књиге у целини. И писац – приповедач *Телефона* добија амбивалентни, ђавољи временски дар, могућност избора између две будућности: између привремене славе и постхумног уписивања у историју књижевности, плаћеног потпуним неразумевањем савременика.

Ипак, време као тема, ограничење и судбина писца и његових јунака најпотпуније се артикулише у *Временским даровима*. Њихови јунаци: Лазар, Ева, Јосип (и Марија, бар посредно) и Магдалена, као и писац, демијург и даривалац – добијају фантастични дар: узмак из усудне временитости властите телесне љуштуре и, бар привидну, могућност да пређу границе реалног, физичког устројства света и промене властити живот увидом у далеку будућност, повратком у древну прошлост човечанства, али и мењањем властите прошлости или спознајом властите будућности. Све ово спада у круг уобичајених тема научне фантастике (види: Ајдачић 2003: 7–16), вишеструко варираних од Велсовог *Времеплова* (Велс [Herbert George Wells] 2005) до Асимовљевог *Краја вечности* (Асимов [Isaac Asimov] 1990).[6] Међутим – за разлику од SF-а – Живковић своје приповедање не заснива на замишљању различитих научно заснованих или псеудонаучних могућности преласка из једног временског тока у други, или на последицама временског парадокса – већ пре свега на човековом усуду да коју год стазу изабере у „врту са стазама што се рачвају"[7] – на крају губи.

[6] Свесно из мноштва наслова бирам управо ова два романа, верујући да је Велс и овде, као и мноштву других тема научне фантастике родоначелник и логотет, док је Асимов у нашем времену најоригиналније уобличио ову тему. У ову личну антологију укључила бих и *Анубисова врата* Тима Пауерса (Пауерс 1988), роман на граници између SF-а и фантастике, узете у значењу које овом термину приписују Цветан Тодоров (Тодоров [Tzvetan Todorov] 2010) и Роже Кајоа (Кајоа [Roger Caillois] 1971: 61–81).

[7] Борхесов Тс'уи Пен, један од јунака истоимене приповетке, творац романа – лавиринта „није веровао у једнообразно, апсолутно време. Он је веровао у бескрајне низове времена, у растућу и вртоглаву мрежу времена која се разилазе, која се стичу и која теку упоредо" (Борхес [Jorge Luis Borges] 1963: 100).

Живковић, рецимо, описујући убрзано пропадање предмета[8] свесно гради омаж Велсу и његовом времеплову,[9] али, насупрот Велсу, наглашено „ненаучно" имагинира кретање својих јунака кроз време. У њихову свакодневицу улази тајанствени странац у црном, чије је лице засенчено, тако да у први план доспевају шаке у белим рукавицама, штап с белим пешчаником на врху и џепни сат, помоћу кога јунаци путују у прошлост или будућност. Свесно обликована театралност ове појаве, чија се мефистофелска елеганција сагледава поступно, из поглавља у поглавље – у целини *Временских дарова* открива се као иронизовани пишчев портрет.

Сагледавање дариваоца функционише и као особени пројективни тест за посматрача, али и за доба у којем он живи. Јунак прве приче, краљевски астроном Лазар, тајанственог странца доживљава као будни наставак визије ђавола коју сагледава у сну, у коме, после проласка кроз манастирску/временску капију, пада у јаму с изнутрицама, светогрдно смештену на сам улаз у манастир. Слика отпада, помереног с реалне, скривене локације пред манастирску капију, симболизује јунаково осећање упрљаности и ужаса због насиља проживљеног у младости, али, истовремено, неповратно понирање „кроз густе преплете набреклих црева" (Живковић 2004: 10) прераста у „топлу и меку" мајчину утробу. На могуће двоструко значење капије упућује и то што она у почетку „хотимице узмиче", а потом се отвара према „бистром ноћном небу" и звездама.[10] На временску капију непосредно асоцира и губљење тла,[11] којим почиње Лазарево ново рађање. То ново рођење у Лазаревом сну надгледа

[8] „Стао је као опчињен да посматра како даске с наспрамног лежаја најпре постепено бубре, изложене дуготрајној влази, да би потом, распукнуте, испале са свог места и лагано се претвориле у безобличну гомилу на плочама пода" (Живковић 2004: 21).

[9] „...Тема времеплова укључује научну заснованост могућности премештања у времену и футуристичку пројекцију успеха науке од које се очекује да ће открити машину времена..." (Ајдачић 2003: 9).

[10] „Закорачио је напоље у сусрет звездама..." (Живковић 2004: 10).

[11] „...Стопало му се није спустило на чврсто тле, *као што је морало бити*..." (Живковић 2004: 10; подвукла Љ. П. Љ.).

гола и кошчата фигура ђавола,[12] чији застрашујући поглед[13] наставља да прати јунака и после буђења: „за њим су, из сна, изашле и очи које су наставиле да га продорно посматрају" (Живковић 2004: 11). Од крупне појаве у црној одори Лазар у први мах види само „бледе шаке склопљене у крилу" и слути свевидеће, ђавоље очи: „Није их могао видети у готово потпуном мраку, али њихов несуштаствени додир био је безмало опипљив" (Живковић 2004: 11). Тајанственог странца сотони приближава и улога искушаваоца и, више од свега, његово господарење временом. Насупрот смртнику коме су „сати одбројани" (Живковић 2004: 16), ноћни гост има времена „на претек" и нуди Лазару увид у далеку будућност, могућност да сагледа последице свог жртвовања или нежртвовања.[14] Попут нечистивог, тајанствени ноћни гост мами Лазара наговештајем „пријатних изненађења" која га чекају у будућности, али и неумитно наплаћује свој дар и, опет попут бога или ђавола, пре јунака самог зна шта ће овај изабрати.

У времену ближем нашем, наглашена театралност, опсенарство, потенцијална *другост* – доводе у сумњу, али не потискују у потпуности слику ђавола. За Еву (*Палеолингвиста*) слика странца је замућена старачком слабовидошћу и полумраком сутеренске собе. Оно што назире и чује јесте: прво, „високи мушкарац са тамним огртачем" (Живковић 2004: 30), потом човек чија одећа асоцира на костим – „као да је изашао из неког старинског позоришног комада" (Живковић 2004: 32), који би, по гласу судећи, могао бити „негде у двадесетим, али и четрдесетим" (Живковић 2004: 33). Када странац помене могућност повратка у прошлост, Ева узвраћа шалом, али и неопозивом тврдњом о иреверзибилности времена: „Знам многе који би, без имало оклевања, продали

[12] „...Није још видео рогове и реп, али и без тих знамења лако је разабрао ко је посреди..." (Живковић 2004: 10).

[13] „Нагонски се згрчио пред тим опаким мотрењем... [...] Демонски поглед убрзо је, попут оштрог шила, проникао кроз слојеве туђег меса до његовог мајушног, шћућуреног бића" (Живковић 2004: 10–11).

[14] Уколико се не одрекне свог научног открића, Лазар ће бити спаљен на ломачи.

душу ђаволу за ту прилику. Историчаре свих врста. Људе попут мене, опседнуте минулим временом. Али или је душа недовољна надокнада или чак ни ђаво није тако свемогућ. Пре ће бити ово потоње. Нема, нажалост, повратка у прошлост" (Живковић 2004: 37–38).

У односу на Евину тврдњу странац се ставља у улогу, ако не ђавола, а оно бар ђаволовог адвоката, који истовремено указује и на могуће последице временског парадокса и на разлоге због којих би ђаво ипак могао дати хипотетичном научнику временски дар: да би га довео у ситуацију да интервенише у прошлости и изазове хаос, или да не промени ништа и дозволи да ствари иду „познатим током који би исходио страдањем великог броја недужних" (Живковић 2004: 39), или да му омогући да сазна оно што не може научно поткрепити и публиковати: „Зар не бисте сасвим упропастили свој кредибилитет тиме што бисте навели да сте до сазнања дошли боравком у прошлости у аранжману ђавола?" (Живковић 2004: 38). Образлажући позицију ђавола, који је „понајпре садиста", и поричући Евину тврдњу да „повратак у прошлост очито није у власти ђавола" (Живковић 2004: 41), странац наглашава фантастичну ауру свог лика. Потенцијално ђаволску природу заводника и мајстора обмане наговештава и стварна цена коју Ева, несвесно, плаћа. За могућност да увиди оправданост или промашеност свог укупног научног дела, она се одриче јединог уживања које има – испијања безбројних шоља чаја. Тиме она мења властито људско постојање, ма како маргинализовано оно било, за увид који ништа неће променити.

И јунак треће приповести, часовничар Јосип, странца сагледава нејасно, у обрисима.[15] Потенцирајући необичну одећу, руке у белим рукавицама с дугим прстима,[16]

[15] У сумрак, у контрасветлу, он види „неког високог мушкарца, чија се прилика оцртавала спрам замућеног сјаја уличног канделабра. Човек је на глави имао шешир, вероватно полуцилиндар, носио је подужи огртач, а у десној руци држао је штап" (Живковић 2004: 51). (Управо часовничар први јасно разазнаје да је бела фигурица на врху странчевог штапа у ствари „стилизована фигура пешчаног сата" – Живковић 2004: 56.)

[16] „Као какав пијаниста" (Живковић 2004: 51).

театралну манипулацију необичним штапом[17] и, нарочито, јединствени сат, који у сваком новом појављивању мења облик – писац овде, као и у целини *Временских дарова*, гради лик који варира између стварног и нестварног, човека и приказе, између чудног, фантастичног и чудесног. Јосип, рецимо, у своје опажање пројектује усамљеност, дубоку отуђеност, па и потенцијални страх од *других*. Тајанственог посетиоца он прво види као странца;[18] потом, појачано, као „туђинца", богатог „чудака, ексцентрика";[19] и, најзад, као опасног лудака „који је побегао из неког туђинског азила за умоболне да би потом опљачкао, а можда чак и убио некога" (Живковић 2004: 57). Док краљев астроном верује у моћ ђавола, а научница се поиграва претпоставкама о његовој моћи/немоћи да преокрене временски ток, часовничар одбацује све што противречи механички прецизној устаљености његовог усамљеничког живота.

Наговештаји фантастичног постоје и овде, али их Јосиф, попут многих Живковићевих јунака, не препознаје и *не признаје*. Када странац помери руку „старцу се учинило да је за њом још неколико часака остао јарки траг" (Живковић 2004: 54), а када изађе из радње, он тајанствено ишчезава: „Куда ли се само део? Да га можда у близини није чекала кочија? Али не, ништа се није чуло" (Живковић 2004: 61). Међутим, не налазећи објашњење, Јосип само слеже раменима. Могућност фантастичног или чудесног искорака из свакодневице за њега не постоји, а, у суштини, и не остварује се. Странац има моћ да врати часовничара у прошлост како би овај, отклонивши узрок[20] – Маријин прерани излазак на улицу којом јури одбегла запрега – урезао нови ток у гранит времена у

[17] „Хитнуо је кратко штап увис, па га у паду спретно дохватио палцем и кажипрстом при горњем крају и стао да њише нижи део пред прсима, опонашајући клатно" (Живковић 2004: 56).

[18] „Странац, закључи часовничар одмах" (Живковић 2004: 52).

[19] „Није имао предрасуда према туђинцима и држао је да су увелико претеране приче које су се могле чути о њиховим необичностима, чак настраностима. *Мада никад се не зна*" (Живковић 2004: 54; подвукла Љ. П. Љ.)

[20] „...Последице се морају догодити у сваком случају" (Живковић 2004: 55), да би се узрок препознао.

коме неће бити трагичне последице – Маријине погибије. Ипак и у том животном току остаје неотклоњиви печат проживљене несреће: „та бистрина, та стамена извесност сећања била је цена која се морала платити" (Живковић 2004: 70), што, откривајући амбивалентност дара, наговештава потенцијално двоструку природу дариваоца.

У завршној причи/поглављу (*Сликарка*) постоје два виђења странца – докторово и Магдаленино. Доктор привидно прихвата причу о тајанственом дариваоцу, коју, очито је, сматра халуцинацијом своје оболеле пацијенткиње, а затим покушава да доведе Магдалену у когнитивну неравнотежу, како би и сама схватила илузорност своје приче. Он сумира претходне информације у тврдњу: „Неко веома моћан, очито. Чим може да ради са временом шта га је воља" (Живковић 2004: 74), да би се потом упитао да ли је то ђаво, али и какав је то ђаво „који чини добра дела без икакве накнаде" (Живковић 2004: 74). У разговору који следи, пацијенткиња преузима улогу онога ко питањима и тврдњама води саговорника до исправног закључка. Управо дар који је Магдалена добила највише одговара потенцијално садистичкој природи ђавола – сазнавши тачан тренутак властите смрти, она, с једне стране, сазнаје час у коме ће бити ослобођена спутане, трагичне судбине душевно оболеле особе, али, истовремено, губи сваку могућу наду. Овај временски дар тако поништава ону „благодат силну", коју је давно свим људима даровао Прометеј.[21] Даривалац ипак, открива Магдалена, није сотона већ писац, који испуњава најдубље жеље својих јунака, иако зна да им тиме неће обезбедити срећу. Разапет између привидне свемоћи творца и обавезујућих закона приче,[22] између општељудске пролазности и наде да се оним што пише може одупрети њеној неумитности – писац/приповедач и сам добија амбивалентни временски дар.

[21] Прометеј: Смртнику не дах да унапријед види смрт.
Зборовођа: А какав ли му нађе лијек за бољу ту?
Прометеј: У њему наду слијепу ти удомих ја.
Зборовођа: Благодат силну на дар даде човјеку
(Есхил, Софокло, Еурипид 2004).

[22] „Да је раније понудио свој временски дар, јунак би свакако боље прошао, али прича би тада испала слабија" (Живковић 2004: 78).

Он може да манипулише пролазношћу својих јунака, може да изазове онај у више наврата помињани лепет лептирових крила који мења свет,[23] али не може да бира природу те промене. Ако хоће да буде добар писац, не може бити усрећитељ. Закони приче су непрекорачиви, болно обавезујући и за писца и за његове јунаке.

Завршна приповетка додатно ојачава и оно потенцијално тумачење *Временских дарова*, које нуде имена ликова. Магдаленин атеље, описан из визуре посетиоца – доктора, упркос решеткама на прозорима,[24] садржи типичан уметнички неред: штафелај, боје, палете, четкице, оловке и угљен за скицирање, отворене конзерве „са дречавим налепницама"... На ноћном сточићу, поред вазе и светиљке стоји „нека стара књига, *црних корица и ружичасто обојених листова на бочним странама*,[25] са широком врпцом која је обележавала место где се стало у читању" (Живковић 2004: 72; подвукла Љ. П. Љ.). Опису књиге следи опис слика које непосредно илуструју претходна поглавља/приповетке: „...треперави зрак бакље из ходника пред ћелијом, купа која се слива по нереду старих затурених ствари на кабинетском столу, зелени одсјај чоје са часовничарске тезге. А изван тог штурог сјаја, разлучива тек као језгро ноћи спрам околне сенке, једна утварна прилика, без лица" (Живковић 2004: 72). Када се овим сликама дода и она на којој је писац – даривалац распет на крстоликим казаљкама властитог сата и обележен наговештајем огњене купине[26] – целина

[23] „Лептир изненада полети, нагнан ко зна чиме и сасвим несвестан да тиме можда отпочиње ланац збивања чија ће далека последња карика бити непогода континенталних размера на другом крају света. Лепет мајушних крила стављања у дејство једначину хаоса чија решења могу бити сасвим несразмерна овом инфинитезималном покретачу" (Живковић 2004: 40).

[24] „Да није било решетки на прозору, она [соба – нап. Љ. П. Љ.] се не би разликовала од сликарског атељеа. [...] Обојене у бело, решетке нису деловале одвећ упадљиво, али се нису могле ни превидети. Налазиле су се ту не да би осујетиле бекство, јер ово није био затвор, него да би спречиле последњи узмак који је ум житеља собе могао потражити из властите помрачености" (Живковић 2004: 71).

[25] Управо тако најчешће изгледају издања *Библије*.

[26] „Постава боје ватре, која је израњала на једном месту, имала је велику раздеротину, као да је запела за какав трновити жбун" (Живковић 2004: 85).

Временских дарова и судбине њихових јунака могли би се тумачити као рефлекс читања Библије у поремећеној свести сликарке. Уметник – демијург ствара свет и бива му жртвован.

Увид *in illo tempore* у сакрализовано библијско време узорних прапочетака, наговештен природом стваралаца и именима јунака, води у вишеструку ресемантизацију библијске приче. Краљевски астроном Лазар, ако се буде жртвовао за властито учење, неће васкрснути телом и продужити своју људску егзистенцију попут библијског Лазара из Витаније (Јован 11, 1–45), али хоће постати симболички бесмртан: опсерваторија изграђена на темељима манастира у коме чека смрт понеће његово име. Временски дар који добија потврђује неопозиву победу његовог учења, али му, истовремено, открива да за ту победу и није неопходно његово жртвовање: „Опсерваторија ће уистину добити ваше име ако одете на ломачу. Али, ако не одете, биће названа по неком другом. По једном од ваших ученика, рецимо, који ће поступити храбрије од вас. [...] Ви ћете изабрати између грозне смрти у пламену и покајничког живота краљевог астронома под окриљем цркве, чију ће лагодност реметити једино презир шачице студената и, можда, бреме савести" (Живковић 2004: 27–28).

Парадоксални избор с којим се Живковићев јунак суочава део је свесног поигравања с могућим историјским прототипом Лазаревог лика. То би могао бити астроном и физичар Галилео Галилеј (Galileo Galilei – 1564–1642). Попут Живковићевог Лазара, Галилеј је део младости провео школујући се у манастиру, а у часу када га је инквизиција оптужила за јерес (1633), био је професор на универзитету у Пизи и на фирентинској академији и званични филозоф и математичар на двору великог тосканског војводе, што је после јавног одрицања од властитог учења (22. јуна 1633) и остао, све до смрти. На Живковићевог јунака асоцира и то што је Галилеју оптужба за јерес прочитана дан раније, па, у извесном смислу, и он коначну и неопозиву одлуку доноси током једне судбоносне ноћи. Истовремено, зависно од јунакове коначне одлуке, која остаје скривена од чита-

лаца, лик Лазара могао би се заснивати и на историјској судбини Ђордана Бруна (Giordano Bruno 1548–1600), који је, попут Живковићевог јунака, побегао из манастира (замонашио се у петнаестој години), а спаљен је као јеретик, пошто се, за разлику од Галилеја, није одрекао властитих убеђења.

И палеолингвисткиња Ева може се, по имену и заокупљености прапочецима човечанства, везати за прамајку Еву. Сем тога, научницу, као и библијску Еву, управо трагање за спознајом симболички изгони из раја, у простор осујећености, незадовољства и неутаживе чежње за смислом. Привидно, Евин повратак у време првих људских заједница јесте повратак у рај: „Запахнули су је незнани мириси дивљег растиња, бујни и једри, боцкајући јој и штипкајући ноздрве, као да јој је неко бацио у лице прегршт поленовог праха. Уши су јој испунили таласасти шумови повијања високих, ломних влати траве, као и зујање и брујање мноштва опнокрилаца задубљених у своје обредне плесове. Лахор је стизао до њене коже у неправилним налетима, гладећи јој лице и шаке најмекшим од свих додира" (Живковић 2004: 44). Суштински, Ева не може бити судеоник те рајске егзистенције. Без обзира на то је ли била у праву када је о природи прајезика реч, или је „иза себе имала страћен живот, а испред себе рај у који не може да ступи" (Живковић 2004: 76) – коначно сазнање је прескупо: „све би она то дала за један гутљај рајског чаја" (Живковић 2004: 76).

Парадоксални отклон од библијског прототипа садржан је и у лику часовничара Јосипа. Он је Јосип без Марије, заточен у властитој усамљености коју не опозива ни заснивање новог временског тока: и у својој „бољој будућности" он је обележен сећањем на смрт и пустош – „ожиљци су одвећ дубоки и стварни" (Живковић 2004: 78).

И сликарка Магдалена приближава се свом јеванђеоском прототипу, али и суштински одваја од њега. Попут библијске Магдалене, којој се Исус првој указао после васкрсења (Јован 20, 11–18), и она прва спознаје праву природу дариваоца: „Онај који прича приче. Припове-

дач. Писац" (Живковић 2004: 78), а тиме и праву природу властитог света: „Ово није стварност. Ово је такође његова прича" (Живковић 2004: 80). Као Марија из Магдале, и она стоји поред распећа (види: Марко 15, 40), али благослов васкрсења бива ускраћен и њој и творцу њеног света. Лишена наде и свесна да је само „сенка коју у том тренутку неко други сања" (Борхес 1963: 64) – Магдалена, као и њен творац – писац, живи по неумитним законима приче. И као што Хомеров Зевс може делити судбину[27] и оличавати је,[28] али је не може заобићи (види: Флашар 1968: 33–34; Хомер 1968: 56, 58, 300, 335, 380, 440)[29] – тако и Живковићев приповедач може делити временске дарове само у складу са законима приче.

У складу са тим законима одвија се и математички или музички прецизна временска организација Живковићевог приповедања. Портрет тајанственог странца који доноси временске дарове обликује се у јасно организованом временском ритму. У свет прве приповетке/поглавља он улази у касну ноћ. Доба дана у које походи палеолингвисткињу двоструко је замућено: вечитим сумраком сутеренске просторије у коју светло дана допире само индиректно и Евиним губљењем часовника – због нереда на столу, али и због стварног и симболичног испадања из уобичајених временских токова. За Еву више не постоји радно време, њен животни ритам успорен је, сведен на монотоно трајање у коме на проток времена указују само испијене шоље чаја и искоришћене филтер кесице које се суше. Код Јосипа странац долази у сумрак, док код Магдалене стиже у касну ноћ и излази у рано јутро, затварајући тако имагинарни дневни круг. Његово лајтмотивско појављивање сегментира и организује временски ток приповедања, све до часа када изађе из света свог дела.

---

[27] „Леже бурета два у Дивову двору, из једног
даје дарове зле, а из другог дарове добре.
Коме из бурета оба громовити помеша Диве..."
(Хомер 1968: 440).

[28] Он каже Тетиди: „Све се непреварно врши кад главом ја климнем" (Хомер 1968: 56)

[29] Ни сам Херакле снажни од судбе се није спас'о
који је господу Диву Кронину најдражи био...
(Хомер 1968: 335).

Укрштајући метапоетичку, есејистичку расправу о природи временског парадокса, реалистичку нарацију о јунацима, фантастично интервенисање приповедача у свету властитог дела, где се закони приче умногоме поистовећују са законима времена, и музички прецизну временску оркестрацију приповедања – *Временски дарови* Зорана Живковића реализују се као дело сложених значења, као захтевни, амбивалентни дар властитом читаоцу.

ЛИТЕРАТУРА

Ајдачић, Дејан (2003). „Тематологија фантастике у словенским књижевностима". *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 63. 7–16.

Асимов, Исак (1990). *Крај вечности.* Превео Зоран Живковић. Београд: Поларис.

Борхес, Хорхе Луис (1963). *Маштарије.* Превео Божидар Марковић. Предговор Миодраг Павловић. Београд: Нолит.

Велс, Џорџ Херберт (2005). *Времеплов/The The Time Machine.* Превела Марија Пуслојић. Београд: Чаробна књига.

Есхил, Софокло, Еурипид (2004). *Грчке трагедије.* Превео Коломан Рац. Загреб: Globus media. Наведено према: http://hr.wikisource.org/wiki/Okovani_Prometej_(Eshil).

Живковић, Зоран (1997). *Временски дарови.* Београд: Стубови културе.

Живковић, Зоран (2000). *Немогући сусрети.* Загреб: Извори.

Живковић, Зоран (2001). *Седам додира музике.* Београд: Поларис.

Живковић, Зоран (2002). *Библиотека.* Београд: Поларис.

Живковић, Зоран (2003). *Кораци кроз маглу.* Београд: Поларис.

Живковић, Зоран (2004). *Немогуће приче.* Београд: Лагуна.

Кајоа, Роже (1971). „Од бајке до sience-fiction". Превео Петар Вујичић. *Књижевна критика*, 1971, бр. 5–6. 61–81.

Пауерс, Тим (1988). *Анубисова врата.* Превео Предраг Раос. Загреб: Младост.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2005). „Острво у мору ништавила". *Летопис Матице српске*, год. 181, мај 2005, књ. 475, св. 5. 851–854.

Поповић, Тања (2007). „Забавна књижевност". *Речник књижевних термина*. Београд: Логос Арт. 781.

Тодоров, Цветан (1987). *Увод у фантастичну књижевност.* Превела Александра Манчић-Милић. Београд: Рад.

Томашевски, Борис В. (1972). *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд: СКЗ.
Флашар, Мирон (1968). „Хомер и хеленска епика". Предговор у књизи: Хомер. *Илијада.* Превео Милош Н. Ђурић. Београд: Просвета. 5–40.
Хомер (1968). *Илијада.* Превео Милош Н. Ђурић. Предговор Мирон Флашар. Београд: Просвета.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

TIME AS A WRITER'S FATE – ZORAN ŽIVKOVIĆ'S *TIME GIFTS*

Summary

The basic theme of Zoran Živković's mosaic-type fantastic novel *Time Gifts* is time travel – an obsessive theme of fantastic and science fiction literature. The four chapters of the novel are explicitly unified through the *leitmotif* figure of the gift giver – one who „has plenty of time", the position of the protagonists who „do not have time" and the naming of characters that suggests the novel's biblical – *in illo tempore* – aspect. At the same time, the novel contains segments of a metapoetic debate on the time paradox and the ambivalent position of the writer-demiurge. Also, the entire composition of the novel is musically precise and is based on the temporal organisation of narration.

АСПЕКТИ ВРЕМЕНА У КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2

Уредник
Др Лидија Делић

Лектор и коректор
Весна Ђукић

Тираж
300 примерака

Штампа
Чигоја
ШТАМПА
Београд, Студентски трг 13