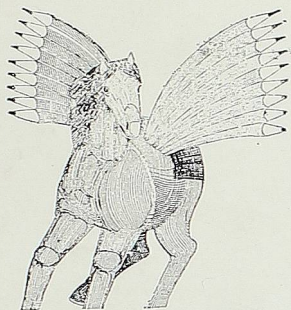


АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ

МЕТОД И ФАНТАЗМА



ПЕГАЗ

АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ је рођен 1960.
године у Београду. Студира
југословенске књижевности и општу
књижевност. Био је уредник „Студента“
а сада ради као главни и одговорни
уредник часописа „Видици“.

АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ

МЕТОД
И
ФАНТАЗМА

критика прозе

КЊИЖЕВНА ОМЛАДИНА СРБИЈЕ

Петру Пијановићу

Библиотека *негаз* • девето коло • књига IV • александар јерков: *метод и фантазма* • уређивачки одбор: маринко арсић ивков, миљурко вукадиновић, срба игњатовић, александар јовановић, бранко кукић, душко новаковић и адам пуслојић (председник) • уредник библиотеке: срба игњатовић • рецензент: александар јовановић • технички уредник: м. јосић • знак едиције нацртао раде марковић • слог: бранко ладавац • прелом: петар куvara • издавач: *књижевна омладина србије*, 11000 београд, маршала тита 16 • штампа: *радиша тимотић*, 11000 београд, буре јакшића 9 • тираж: 1000 примерака • јесен 1982 • copyright књижевна омладина србије • all rights reserved.

Ако тренутку кажем када:
Тако си диван! Стани! Трај! —
ти ме у ланце окуј тада,
тад не марим да дође крај!
Тад смртна звона нек зазвоне,
тад службе буди решен ти,
нек стане сат, казаљка клоне,
нек прође рок што дат ми би!

(Из Гетеовог Фауста;
превео Бранимир Живојиновић)

Сви знају како да почну књигу, свако на крају напише ту неопходну прву реченицу, али нико не зна какав је почетак најбољи. А постоји, чини ми се, безброј начина да се један рукопис „поквари“ — то се каткад постиже већ и првом реченицом. Многи потенцијални читалац ове књиге је, можда, одмах након ње одустао од даљег читања; други ће му се, опет, прикључити касније. Питам се, нису ли они у праву?

Може се расправљати о оправданости, о смислу, или о неком другом аспект у такве одлуке, али њихов поступак је исправнији од поступка „читаоца“ који непажљиво прелеће погледом преко страница. Мада је сачињена без превеликих амбиција, ова књига поставља посебне захтеве пред читаоца, не нудећи му притом¹ лагодну забаву. Зато је боље одбацити је но привидно прочитати. Тако се избегавају многи неспоразуми.

Наслов Метод и фантазма, критика прозе оправдан је утолико уколико упућује на један од основних про-

¹ Упркос томе што овакво одступање од Правописа (члана 91, а у даљем тексту и члана 98) може наићи на различите коментаре, сматрао сам да се у овим случајевима, у којима су правила плод извесног компромиса, треба руководити савременим „језичким осећањем“, а оно говори да су се речи стопиле. Не само да, по моме „осећању ствари“, узете заједно оне имају посебно значење и творе акценатску целину, како за састављено писање предвиђа Правопис, него се у савременом изговору акценат помера ка првом слогу, и то има пресудну улогу.

блема књижевне критике, однос метода и предмета проучавања. Управо је тај проблем на неки начин заједнички овде сакупљеним текстовима, насталим у различито време и независно један од другог. Сваки текст је другојачији одговор на питање да ли је, и како, могућно књижевнокритички говорити о уметничком делу, те шта се о њему може рећи. Отуда текстови показују четири могућна типа књижевне критике, што ме је, поред осталих њихових заједничких одлика и скривених веза, подстакло да их овако организоване ставим у исте корице.

Овде сакупљени текстови су, према томе, трагови једног критичког пута, односно, како га ја видим, развоја. Иако је прећен, иако припада прошлости, тог пута се не желим одрећи². То је разлог што текстове нисам битније мењао, премда сам свестан неких њихових недостатака и чињенице да они не би остали исти када бих данас, као да не постоје, покушао да их напишем.

Читаоцу ће поменуте слабости повремено причињавати посебне потешкоће, нарочито тамо где се захтева његова са-стваралачка сарадња са текстом, способност да уочи одређене претпоставке и сам развије њихове подразумеване импликације. Али на том истом напору почива сама књижевна критика. Успостави ли се стваралачки критички однос према делу, и у случају да дело изневери очекивања преостаје, ипак, задовољство креативног промишљања. Ако на такво промишљање ова књига може навести, онда је она испунила своју сврху.

Читалац — остаје ми још то да кажем — можда и не зна шта му ваља чинити на овоме свету када, обричући душу Демону, критички проговара о књижевном уметничком делу, али има у томе, макар они били и ретки, тренутак једне посебне среће коју живот неће надокнадити. Књижевног критичара, опхрваног знањем о сопственој немоћи и слугњама које увек рађају нова питања, док са пером у руци и испуњен жудњом стоји спрам дела, а из њега се чује глас Демона, видим као фаустовски лик. И питам се, поново, нису ли онда у праву они који послушнују како одзвањају Мерингове речи: „Онај ко зна шта има да уради на овом свету, никако се неће обрећи ђаволу.“

22. новембра 1982. године

Александар Јерков

² „Међутим, сва су правила привремена, све пролази, мијења се — осим среће стварања“. Често се присетим те, и једне друге речи Виктора Шкловског: „За оне који пишу и мисле и за оне који се крећу нема одрицања, али они нијечу мјесто одакле пођоше.“

ДВА КРАТКА РОМАНА

„Мучите и пустите ме да ја говорим,
па нека ме снађе што му драго.“

Књига о Јову 13,13

УСПЕЊА И СУНОВРАТИ

Одлике романескних остварења Борислава Пекића неминовно наводе њиховог испитивача на бављење и неким општијим питањима која су, иначе, предмет теоријског или филозофског проучавања књижевног уметничког дела. Наравно, одређена питања ове врсте могу се постављати и поводом готово сваког књижевног остварења.¹ Међутим, суштинска разлика између Пекићевих романа и оваквих дела јесте да романи овог аутора нису тек пуки повод за актуализовање општије проблематике, већ они такву проблематику управо намећу као важан чинилац непосредног тумачења.

Ова одлика, видећемо, има необичну судбину у делу. Када дело својим другим са-чиниоцима постиже изразите уметничке вредности, она битно појачава „савзучје естетски валентних квалитета“. Уколико се пак такав естетски ниво другим видовима дела не достиже, овај „потенцијални квалитет“ се не реализује. Штавише, својствености (у) којима је оваплоћен тада заправо ремете структуру уметничке творевине.

Напоменимо да овде постоји једна крупна потешкоћа, и она видно погађа овај оглед. Реч је о томе да критичко промишљање оваквих одлика захтева велик обим испитивања. Стога су неизбежне знатне апроксимације и својеврсна уопштавања. Ипак, сагледавање два кратка романа, *Успења и суноврата Икара Губелкијана* и *Одбране и последњих*

¹ Макар у смислу „негативног испитивања“, дакле утврђивања одлика књижевног уметничког остварења у односу на својствености које оно не поседује.

дана² које предузимамо у овом тексту, мање ће одступати од целовитог испитивања какво предмет бављења налаже но што би то био случај уколико бисмо се одлучили за неко друго Пекићево остварење. Особености ових кратких романа, као и њихов са-однос, воде истовремено далекосежним закључцима важним за разумевање целокупног дела Борислава Пекића.

1.

Почев од самог наслова, уобличавање *Успења и суноврата Икара Губелкијана* одређено је везом са митом о првим летачима — тј. о Икаровом паду, ако желимо да означимо аспект „приче мита“ доминантан у делу. Анализа заиста индикативног наслова притом показује неке значајне одлике романа. Паралелизам између одредби објективног догађања и имена главног јунака који казује своју исповест, открива два нивоа пројектовања схематске структуре мита. То су раван спољашњег збивања и унутрашња раван „личности“³ — у овој потоњој се одређује смисаони домен казивања. Сложени међуоднос равни појачава ефекте дејства објективне и субјективне кривиче: пада јунака у његовој духовној и егзистенцијалној борби за немогуће, за премашивање божанског Савршенства. Обе кривиче одређују структуру дела преламајући се у више ликова на обе равни, што увећава јединственост и пуноћу

2 Борислав Пекић: *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, „Слово љубве“, Београд 1975; *Одбрана и последњи дани*, „Слово љубве“, Београд 1977. Када именујем ова дела „кратким романима“ онда то значи да их сврставам у категорију „прелазних врста“, при чему је ова на граници романа и новеле, а то има посебне импликације којима се овде нећу бавити. Ваља напоменути само да је термин „кратак роман“ неопходан, не да би се именовала „романескна недоношчад“ — као што то са доста ироније, својствене великим писцима, каже Пекић у једном разговору („Искуство романсијера“, „Савременик“ бр. 7, јул 1979. год., стр. 79) — већ да се означе посебне „поетичке условности“ прозног облика који није нити „продужена новела“ нити „скраћени роман“, него посебна романескна врста — управо кратак роман. Да се ту не ради о „санитарном изразу“, како овај термин даље карактерише Пекић, покушавао сам да покажем говорећи о *Успењу и суноврату* већ у свом првом критичком тексту, написаном за мене давног јануара 1977. године, и објављеном са незнатним накнадним допунама децембра исте године (*Форма тумачења мита*, „Књижевна реч“ бр. 90). Ове Пекићеве тврдње показују да се ради о једном од оних случајева када дело, на срећу, изневерава тумачења свога аутора.

3 Фингирану својственост, управо (интенционалну) самосвојност лика, виђеног као јунака у књижевном уметничком делу, метафорично означавам „личношћу“. Тај израз често се замењује терминим „карактер“ али он, по моме „осећању ствари“, има ужи смисаони домен од предложеног — „карактер“ заправо припада овако схваћеној (фикционалној) личности, карактерише је.

визије. Трагично⁴ се остварује истицањем реалне онемогућености главног јунака, неминовношћу пада означеном већ његовим презименом. У трагичном се успоставља смисаона дубина исказа, „метафизички квалитет“ који је вредан уметнички домет. Ово се нарочито појачава завршним превладавањем кривице, али до превладавања долази тек пошто је унутрашњим посрнућем личности потпомогнуто непосредно развијање/показивање ироније. А *иронија* је основно начело обликовања романа којим се постиже *Тоталитет*.

Однос према миту, међутим, не огледа се само у пројекцијама његовог схематског вида кроз структуру романа, него је прича мита у роману на извешан начин и директно „постављена на сцену“. Наиме, Икар Губелкијан је уметник, клизач на леду. Он изводи свој „алегорични“⁵ Програм представљајући причу мита, тј. он својим клизањем „оваплоћује“ Икара и његов лет. Ту почиње и окончава основни ток збивања. Представљање покушаја митског летача да надмаши Хелија је изазов којем се он потпуно посвећује и „клица“ будућег трагичног пада.

Однос романескне творевине према миту намеће посебан вид питања стварности и истине романа. Јер мит је (*био*) собом дата стварност, неприкосновена истина. Он не познаје могућност сумње и став различит од потпуног прихватања. Мит је, дакле, Тоталитет по себи, а видимо како се роман са-односи према њему. Стога роман мора посебном снагом осведочити своју истину и стварност књижевног уметничког дела. У противном, као бављење схематском структуром мита, роман би трајно остао у оквирима тумачења, фрагментарног пројектовања њеног смисаоног спектра. Остао би исечак из већ постигнуте свеобухватности митског, заоденут у литерарно рухо и испуњен „допуштеним“ значењима (кроз њих и приказаним предметностима). Дело је у том случају на неки начин парафразирање митске схеме чији се изворни ниво никада не достиже, док мит добија лик универзалне идеје којој је дело подређено, а то је слом напора да се буде Уметност.

Да би се дошло до одговора на оваква питања потребно је видети завршни лик романа као *тумачења*. Поред тога, митска схема се у данашњем повесном тренутку може

4 Премда не би било неосновано говорити и о трагичком у Пекићевом кратком роману.

5 „Алегоричан“ је јер само уметничко клизање не може интендирати значења; она се могу „стабилизovati“ у клизачком покрету схваћеном као уметнички израз једино захваљујући деловању вануметничког контекста у који је покрет смештен — то, наравно, „измешта“ и клизачки покрет, али не мења његову природу.

сводити на конкретну идеју — поуџак. Уколико би она била „кључ“ сагледавања романа, онда би он у најбољем случају био тек непосредна алегорија. Опасност да је целовито тумачење романа равно спровођењу потпуне алегорезе показује се стога већ на овом нивоу.

Тако су се појавиле парафраза и алегореза, основни видови тумачења. Овде оне имају изразито негативан карактер, као и њихова евентуална „синтеза“, јер (у овом случају) обе означавају ликове књижевних дела чији се смисао исцрпљује у сфери вануметничког.

Али, чим се дошло до тумачења као односа према Тоталитету (мита), потребно је испитивање усмерити у још једном правцу: према идејама којима би требало да се приуказује Тоталитет — што је лик филозофије, и њиховој међусобној вези — што је питање система, те лику привидне научности — проблему евентуалног „продора знанствености“ у *Успење и суноврат*.

2.

Икар Губелкијан не жели само да саопшти своју „животну причу“, мада је она основа исповести и односа према миту (прича је носилац митског), да опише догађаје који трагично завршавају. За своју исповест он зато с правом каже да је можда треба назвати тестаментом — она је његово егзистенцијално (находи се у причи) и духовно (лик тумачења) завештање. Отуда се након односа према миту уочава лична (субјектна) „филозофија“ наратора (а нужно и њен имперсонални лик када се посматра за себе) видљива у бројним тумачењима исповести, смисаоним изводима презентираног искуства. Њеним развијањем се надграђују и проширују видови приче, постиже већа унутрашња пуноћа дела.

Велика рефлексивна моћ главног јунака прожима приповедање. Показујући се у сваком од „наративних разматрања“ она чини да поједине секвенце, услед значењске „дубине“ и целовитости, имају/стичу вид обличја самих идеја. Лик филозофског кроз значењску „тежину“ ових пасажа и категоријални облик њиховог смисаоног извода, филозофско захватање проблематике, њено упризоравање постизањем „у-мисаоне појавности“, све то поставља питање самих идеја. Пре свега као имагинарног исходишта „текстуалних размишљања“ кроз која, рекло би се, идеје „просијавају“, па зато према релацији: смисао/филозофија-идеје-књижевно уметничко дело/смисао. Универзални

карактер ових проблема везаних за уметничко језичко дело у случају *Успења и суноврата* има посебан вид. Однос књижевно/уметничко-филозофско/вануметничко огледа се као дилема: аутономна спознајна функција дела или бледи лик (*сенка!*) филозофског система.

Филозофски систем ту заузима позицију у суштини веома сличну оној коју је у претходном са-односу имао схематски вид мита. Међутим, последице евентуалне не-самосталности дела су далеко теже јер поништавају сваки вид уметничког у литерарном остварењу. Губљење самосвојности, што, по природи ствари, значи потпуну неуспелост уметничког дела, сада би услед истовременог односа романа према миту и филозофији имало посебне димензије. Филозофија је трагични напор захватања Тоталитета који увек измиче појмовним одређењима. Из тих разлога, ако би Пекићево дело било подређено „филозофском лику“, оно би немоћи постизања уметничког придруживало и пораз у односу према миту. Резултат би била, ако је то уопште могуће, „двострука слабост“.

Но, као и у корелацији са митом, овде се показује још један ниво — онда када се филозофски систем схвати као универзална идеја надређена делу, понавља се питање „кључа“ и то у виду назначеном у претходном тексту. То ће рећи да се у равни односа према филозофском (систему) понављају, у истом смислу, ликови парафразе и алегорезе.

„Продор знанствености“, дакле, видели смо у лику филозофског и приближавању, наизглед, филозофском систему. Требало би сагледати још неке његове аспекте. За један би се рекло да је формалан, али он, поред тога што омогућава извесне важне ефекте, заправо показује однос аутора према повесно одређеној слици света. Реч је о прикривању „подразумеваног писца“ уводним тврђењем о изворности текста — његов је творац, наводно, сам Икар Губелкијан. Истина књижевног дела се привидно преводи у „индивидуалну истину“ претпостављене „реалне исповести“. Њу смо у овом повесном тренутку спремни да прихватимо са посебним разумевањем. Тако се покушава онемогућити питање неистине/лажи књижевног дела што га и данашња слика света упућује књижевности као *Фикцији*.

Став да књижевност не треба промишљати са овакве позиције, као ни у претходним случајевима са аспекта мита или филозофије, него из ње саме, исправно је становиште, али оно не укида ове односе и њима покрета питања. Зато се *Успење и суноврат* мора посматрати

у корелацији са стварношћу-по-себи мита, трагичним ликом филозофије и тзв. „продором знанствености“ уопште, који продор овај кратки роман поставља према данашњој „знаношћу освијешћеној збиљи“.

Наука не (с)познаје Тоталитет па га не може ни до-сећи. Она тражи Аријаднину нит стварности свесно нам пружајући једнодимензионални, систематичан поглед на њу. Тоталитет се не достиже ни пуком синтезом свих овако одређених „са-гледања“ стварности, што је уствари идеал научности. Свеукупност научног даје слику света без јединствености Тоталитета, пошто науке не (с)познају његов интегритет.

Овај аспект је нарочито значајан за Пекићево дело јер се „продор знанствености“ и у лику филозофског намеће као једносмерна систематичност, а опасност од „једнодимензионалности“ приказаних предметности је најочигледнија у евентуалној потреби алегорезе, о чему је било речи. Наиме, док је прикривање подразумеваног писца тек један, и то ублажен⁶, ефекат који се у основи не дотиче самог дела, питање једнодимензионалности или могућности одвећ прецизног утврђивања свих његових „димензија“, сублимни је дух назначених проблема.

3.

Успење и суноврат почиње библијским мотом да је све таштина. У последњем поглављу њоме се, такође, све именује, па тако и јунаков (уметнички, егзистенцијални, духовни) напор да достигне Немогуће, избори победу над божанским Савршенством; победа му је у одсудним тренуцима „подругљиво измицала у најбезначајнијим погрешкама тела“ завршавајући трагичним падом. Онда се понавља мото, но са ненаметљивом али изванредном варијацијом чија би анализа показала читав сложени спектар значења! Када се учини да се структура дела затворила пружајући нам „поуку“ о таштини као јединствен смисао-ни извод упризороног света и визије, управо у том часу неслућеном снагом апсурда показује се смисао стваралачког напора. Јер, иако је све таштина а Губелкијанова узвишена борба завршила у кориту од гипса, где лежи непокретан након последњег пада, „његове жилаве мисли

⁶ Коришћење термина „аутор“ чини уводну напомену двосмисленим, уноси у њу важну противречност. Супротстављањем вида „самосталности“ дела и овог облика неприкривеног ауторског коментара истичу се два нивоа чија ће се нарочита функционалност и сврсисходност видети у даљем тексту.

упорно вежбају“ клизачки Икаров лет. Ту он успешно изводи завршни скок којим Икар у његовој интерпретацији надлеће Божанство. После коначног суноврата, док лежи непокретан и „окован“ гипсом, он упорно „спрема“ и преживљава умишљено успење, али (истом снагом апсурда) успење, иако само замишљено, постаје једино *стварно*. Унутар приче руши се овим најопаснија, оквирна једнодимензионалност.

У делу постоји мноштво слојева у којима се на овакав или једнако делотворан и сврсисходан начин постиже унутрашња пуноћа. Идеја таштине и, парадоксално речено, „апсурдни смисао“ постоје истовремено. Смисаона димензија из равни њихове са-постављености преноси се у предочени (имагинарни) „субјект својства“ новоствореног квалитета њиховог односа. Али Пекић се не зауставља ни када текст први пут доведе до *самопревадавања* већ наставља ванредно ткање дела. То изузетно својство изражено у многим видовима романа — што одликује и друга остварења овог писца — спада у највише уметничке домете.

У напмени на почетку *Успења и суноврата*, са свезнајуће позиције подразумеваног писца потврђује се у „ауторском коментару“ свеопшти лик таштине. Њено истицање као универзалије изведено на овом над-нивоу приче не укида, међутим, поменути однос таштина/„апсурдни смисао“ и његове сложене ефекте, него их, заправо, појачава. Ауторско тврђење, будући да не потиче из равни саме исповести, делује двојако. Истицање таштине колико показује да она стоји у основи приче, а да је „апсурдни смисао“ тек евентуално Икарово субјективно „просвећење“ без неке веће важности, толико са друге стране говори и да би таштина могла бити пуки привид, а спознаја апсурда — па затим апсурд сам — онај суштински, унутрашњи смисао. Док се таштина као универзалија успоставља помоћу више структурних са-чинилица, дотле „апсурдни смисао“ услед свог завршног положаја доминира естетским угођајем. Као уметничка „поручка“ он долази управо у часу „коначног“ остварења „главне функције“ књижевног уметничког дела, па се неминовно показује својеврсним пролазом у сфере нових смисаоних димензија, њиховим откривањем. При томе је нарочито важно, напоменимо још једном, да је коментар са ауторског над-нивоа спољашња интервенција те не мења упризорени свет и визију саме исповести. Зато се односом коментара и исповести појачава унутрашња динамика значења текста; тада у потпуности долазе до

изражаја све нијансе смисла садржане у њему. Изнијансираност значења постигнута услојавањем исказа очигледно се не може једносмислено разрешити, нити показати категоријалним именовањем резултанте назначених односа. То управо најуверљивије осведочава не-једнодимензионалност текста.

4.

Да би се на начин критике, дакле *именовањем*, назначили још неки од најважнијих видова уметничког богатства Пекићевог кратког романа, потребно је утврдити одлике приповедача. Управо специфично решење питања наратора у *Успењу и суноврату* је основни конститутивни елеменат бројних уметнички нарочито вредних својстава.

Исповест коју Икар Губелкијан саопштава одређује његова у суштини потпуна „драматизованост“. Као „унутрашњи приповедач“ он успешно преноси особене квалитете „непосредно изворног“ доживљаја догађања, угођај коме се осталим видовима приповедача једино може тежити — у најбољем случају „индиректном изворношћу“ уметнички транспонованих квалитета. Ово је нарочито важно с обзиром на однос романа према миту и саму митску димензију приче. Степен приповедачеве непоузданости условљен оваквим нараторским ликом ублажава се на више начина: рефлексивном моћи — чини тврђења сигурнијим; позицијом исповдања — прихватљивост „индивидуалне истине“; са друге стране, причање након што је догађање окончано проширује нараторов увид. Све то води једном посебном облику поверења у Икаров исказ, из чега следи прихватање дочараваног искуства.

Међутим, Икар Губелкијан има и другачији приповедачки лик. Структура његовог говора показује изразиту интонацију поузданог приповедача. Такође, он нам преноси и неке токове размишљања Протектора⁷. Прикривајући њихов имагинативни карактер, он своја очекивања путем пројекције тока размишљања претвара у мишљење, наизглед, самог Протектора. Исто тако, он лично тумачење свог клизања намеће као да је све управо очигледно из самих покрета, а не његова (с)мисаона надградња. Отуда он заузима и позицију „спољашњег приповедача“ са поузданошћу исказа овако одређеног (фиктивног) свезнајућег наратора.

⁷ Немачки официр, на неки начин симбол, против кога је управљен један важан вид Икаровог уметничког клизања.

Вишеструка испреплетаност ефеката двојства поуздано/непоуздано те аспеката спољашње/унутрашње позиције изузетно је важан услов за заснивање уметничког богатства дела. Као структурална особеност ова одлика омогућује превладавање готово свих противречности унутар појединих равни текста чије сукобљавање и делотворно са-против-постављање води достизању нових квалитета — као што је то било у анализираном односу таштина/„апсурдни смисао“. Штавише, услед веће изнијансираности и садржајности чинилаца на овим „нижим“ нивоима се развијају још сложенији и потенцијално дејственији уметнички квалитети.

Досадашња испитивања доводе до тачке од које се путеви вишеструко рачвају. Уланчани ток анализе расплинуо би се овде пратећи мноштво праваца којима ваља кренути. Они захтевају да се много пута „прође“ кроз читаво дело не би ли се утврдили поједини аспекти и сагледали сви конституенти његове хоризонталне и вертикалне структуре. Наиме, овде се налазимо пред бројним чиниоцима дела о којима нисмо говорили, а чија је улога незаобилазна уколико се жели у потпуности показати „резултантни квалитет“, претходно постулиран као особено уметничко богатство. Сваки од њих поседује нарочита уметничка својства; њихова естетска делотворност врхуни у процесу означеном *самопревладавањем* текста. Сагледавање свих ових одлика непосредно показује да уметничка пуноћа и особеност *Успења и суноврата* чине потпуно неоснованим свако тврђење о једнодимензионалности у „нижим“ равнима дела, једнако као што је то, видели смо, случај на нивоу целине.

Сви токови романа текстуалним *самопревладавањем* показују „иза“ (преко) граница текста, сажимајући се у својеврсну „идеалну тачку“. Она је трансцендентна тексту, али је предочена њиме.⁸ Тако се у Пекићевом делу на књижевни уметнички начин текстом захвата оно што текст сам (у основном смислу) још није. Његово *Јединство* се отвара постајући свеобухватност, а задржава кохерентност — чак је вишеструко увећава — из чега следи: *Чудо Уметности*. Текст, сада као уметничко дело, постиже/достиге оно што по себи не може бити — *Тоталитет*.

Тврђење које управо износимо означава уметничку вредност Пекићевог романа. Уједно, тек сада се виде пра-

⁸ Рачунам са битном разликом између израза „предочен нечим“ и „предочен у нечему“, а она се често заборавља када је о књижевности реч.

ви одговори на раније постављена питања. *Успење и суноврат* се у свим разматраним односима исказује уметничком особеношћу као више него супериоран члан корелација, при чему све оне (дијалектички) омогућују овом кратком роману да развије и покаже своје уметничко богатство и вредност.

5.

Међутим, ни овако афирмативан суд не искључује постојање неких слабости: он само указује на потпуну оствареност „главне функције“ књижевног уметничког дела, што мање недостатке чини неважним. У *Успењу и суноврату* недостаци се огледају првенствено на плану мотивације. Он у Пекићевим остварењима и иначе има посебне димензије. Наиме, у њиховој основи налази се својеврсна „преднапрегнута конструкција“ која одређује догађање, па се прича успоставља на необичан начин. Неки чиниоци дела бивају овим поступком доведени у положај који пружа могућности парадоксалних обрта, и њихова се делотворност успешно искоришћава. Но, вероватност таквог положаја ових чинилаца је веома мала. Зато, рекло би се, „намештеност“ елемената колико унутар књижевног дела омогућује постизање специфичних ефеката, толико гради и једну, на први поглед, не-вероватну структуру.

У *Успењу и суноврату* ирационални смех пратећи Икарове падове одјекује кроз читаво дело, демонски *Случај* појављује се много пута, дешавају се неочекивани обрти... Ти „необјашњиви“ моменти уметнички су осмишљени, на извештан начин разјашњени, тек целином дела у коју се уклапају. У томе нарочито важну улогу има двојство приповедача јер заснива посебну логику казивања. Резултантни квалитет кроз укупни естетски угођај прожима (уназад) дело, потискује раван „првобитне конструкције изван поља рецептивне свести. Сво ткање дела, сви његови слојеви и са-чиниоци, управљени су ка уметничком надвладавању те понешто не-вероватне схеме. Читаво уметничко остварење, дакле, тежи да је асимилира. То води њеном битном превладавању.

Па ипак, превладавање не значи и уништавање превладаног. Из тога следи да његово дејство не нестаје у потпуности, што ће рећи да иако превладана „конструкција“ оставља на неким аспектима дела својеврсну „сенку“. Она на њих не утиче битније јер се бројним осталим квалитетима достижу изузетне вредности па је „прикривена“ естет-

ском илузијом. Због тих квалитета се ова делимична „сенка“ не-вероватности не показује као прави недостатак већ више као потенцијална (структурална) слабост која се, чак и не актуализује у правом смислу речи. Негативни видови деловања „конструкције“ стога се губе у уметничкој свеукупности дела. Из тих разлога се и о њиховом постојању, у крајњој линији, може једино условно говорити.

То, међутим, на овакав начин вреди само за дело гледано у целини: у појединим његовим сегментима поменути негативни видови, упркос свему, постоје као конкретан недостатак. Ово се види уколико се посматрају детаљне „спектралне пројекције“ структуре дела: на плану мотивације јављају се неке тамне линије. Реч је о местима мотивацијске неоправданости. У њима „конструкција“ није ваљано превладана на нивоу тзв. микроструктура. (То је случај код неких обрта који мењају ток догађаја.) Такође, у *Успењу и суноврату* ситне омашке, пре него прави недостаци, неколико пута су последица Пекићевог претеривања. Желећи да, прекомерно, појача неки релевантан ефекат, он каткад одлази у крајност која, тако рећи, има супротне резултате. (Рецимо, до овога долази у секвенци што претходи Икаровом последњем паду.)

Мада незнатно утичу на укупну уметничку вредност дела, овакве слабости су приметне јер на неки начин нарушавају његову перфекцију: уколико је квалитативно јединство (сазвучје) веће, утолико је јачи унутрашњи захтев за одсуством сваког, па и најбезначајнијег недостатка. Но, показујући се управо спрам перфекције дела, они, парадоксално, потврђују његову вредност: само тамо где је остварено ванредно „квалитативно сазвучје“ може се приметити овако мала дисонантност појединих чинилаца.

6.

Говорећи о питањима „конструкције“ утврдили смо аспект са кога се може ваљано приступити Пекићевом другом кратком роману, *Одбрани и последњим данима*. При томе сада више није неопходно да се поново и на исти начин бавимо проблематиком назначеном на почетку анализовања *Успења и суноврата*, мада се она овде јавља у измењеном облику. На фону претходних назнака, кроз текст ће се, индиректно, показати и нови лик постављених питања.

„Конструкција“, која је у основи *Одбране*, веома је наглашен и важан чинилац дела. Читава исповест главног јунака, Андрије Гавриловића, „заклетог спасиоца давленика“, покреће се мотивима разјашњавања наводног убиства за које је осуђен, а они се јављају пошто прочита Платонову књигу о одбрани Сократовој. Током приповедања деформишуће дејство овако одређеног контекста (на слој значења) ствара посебну текстуалну напетост. На тај начин је омогућен нарочит ефекат тзв. „изневереног очекивања“ када се на крају покаже да је у питању био несрећан случај, а не убиство, те да Андрија не сноси никакву кривицу. Ово ће реактуализовати неке двосмислености у тексту; оне су садржавале могућност таквог расплета, али су биле прикривене дејством „оквирног контекста“.

Прича је, дакле, композиционо вешто организована и има својеврсну „логичку поенту“. Међутим, мада сижејна ефектност устројства чини завршетак „поентом“, смисаони центар је уствари унутар приче, а крај је комплементаран њему. То се види и у настајању „конструкције“. Она је пре свега оформљена деловањем демонског *Случаја*. Он све моменте наводног убиства доводи у такав „стицај“ да је Андрија унапред осуђен. Унутар приче *Случај* је на исти начин свемогућ, али ту он успоставља фабулативну основу (заплет) исповести, делујући првенствено при спасавању оног истог Немца за чије „убиство“ је Андрија осуђен, но тада као високог официра у време рата.

На овом кључном месту исповести развијају се посебни ефекти. Нарочито је индикативно да Андрија тог Немца назива „Случај“, где контекст демонског *Случаја* оживљава алузивни спектар лексеме. Парадоксални обрти који прожимају читав роман овде су нарочито изражени. У њима се сажимају ирационално деловање *Случаја* — сам трагични лик јунака — и иронични подтекст, те сложени и необични аспекти његове личности који такође одређују обрте — оформљавање комичног лика.

7.

У овој равни поставља се питање објективне и субјективне кривице. И једна и друга у роману постоје на сличан начин као и у *Успењу и суноврату*, али имају и неке посебне димензије. Окосница дела је план етике *sui generis*. Он је (пред)одређен Андријиним светом успостављеним „изокренутом“ перспективом „заклетог спасиоца давленика“. Обављање свог посла Андрија узима као вршење узвишене

дужности, поставља га као највишу категорију. Отуда његов „виши хуманизам“ и превладавање свих осталих „не-спасилачких“ начела разликовања у свету морала. Нарација је одређена оваквим приповедним углом и у функцији је што уверљивијег постулирања „вишег хуманизма“ спасиоца. Из тога следи нормативни етички кодекс спасиоца као *causa sui*; он познаје само један темељни појам — *спасавање*. Тако Андрија спасавање немачког официра оправдава стриктним удовољавањем својој моралној обавези.

Сада је видљива и веза са Сократом на којој се инсистира.⁹ Подсетимо се, Сократ је оптужен да не верује у богове у које верује држава. Андрија нас уверава како је такав био и његов случај: он је веровао у „богове“ (његовог) херметичног света спасиоца.

Зато је овде необично значајна ознака „заклети“. Она управо треба да покаже Андријину обавезаност — он ће се више пута позвати и на лекарску „заклетост“ Хипократовим кодексом. Сва ефектност ознаке видљива је, међутим, тек уколико се схвати утицај контекста на необични облик синтагме. Смисао који је у њој „стабилизован“ под деформишућим дејством контекста шири се кроз алузивни спектар лексематске структуре ка ознаци „уклети“. Управо „двострукост“ слоја значења открива лик објективне кривиче. Обавезност етиком — *заклетост* — је кључна, али она је везана за „субјекта морала“. Због тога се поставља други члан, ирационални, демонски *Случај* — *уклетост*.

Видимо, дакле, да је однос смисаоног центра и сижејног центра, унутар приче и оквирно, композиционо осмишљен деловањем *Случаја*. Преплитањем два нивоа објективне кривиче остварује се особено „смисаоно ткање“ текста. Но, нарочити квалитети достигнути изузетним нијансирањем значења појединих исказа биће у потпуности видљиви тек пошто се сагледа и субјективна кривица.

Њен лик који налазимо у овој равни *Одбране* развијан је, такође, у неколико ступњева, што га чини садржајнијим. Најопштији, али и „најблажи“ његов чинилац, огледа се у томе да се Андрија не супротставља на прави начин последицама — како нас уверава — деловања над-индивидуалних фактора. Директне акције нема и његово разјашњавање сопственог случаја није усмерено ка правом циљу; то разјашњавање постаје себи-доказивање упућено

⁹ Скоро би се могло рећи да се, гледано из овог угла, *Одбрана* са-успоставља према Сократовој одбрани, као што се *Успење* и *супрот* са-успоставља према миту.

у виду исповести читаоцу/сабеседнику. Зато оно резултира више стварањем својеврсног „алибија“ него што га ослобађа кривице. Из одсуства делотворне акције произаћи ће основни моменат субјективне кривице на овом нивоу *Одбране* — онда када Андрија, полакомивши се за безначајном медаљом, одустане од намере да дâ отказ окупаторима.¹⁰

У вези са „похлепом“ је још један необичан ступањ субјективне кривице. (Он у овој равни остаје не-реалан.) Реч је о индицијама које следе из његовог егзистецијалног положаја пре спасавања немачког официра — отпуштен је са посла (а то је за онога ко, као он, живи у свету спасилаштва погубно) и без икакве перспективе. Имајући то на уму, неки кондиционални облици могу се схватити и као потврда да би тог официра спасао и ради личне користи. Иако је то на овом нивоу романа не-реална могућност, она има одређено дејство. Јер када прихвати кривицу за убиство за које је осуђен, Андрија сматра и да га је починио, па зато када призна да је био у таквој животној ситуацији да би „спасао и црног ђавола“ не би ли се из ње извукао, онда то у оваквом контексту има „тежину“ као да је исто и учинио. Овај, овде не-реалан лик кривице изузетно је важан, будући да елементи који њега успостављају указују на нову и посве особену сферу дела. Њу ћемо размотрити након што се за тренутак вратимо питању „конструкције“ у овој равни Пекићевог кратког романа.

Велика садржајност функционалних са-чинилага приче романа омогућава организовање текста на такав начин да би требало да буду превладани негативни видови деловања „конструкције“ — тада би она само доприносила остваривању и показивању нарочитих квалитета дела. Мада Пекић често успешно искоришћава неке могућности које се пружају на овом нивоу *Одбране*, „конструкција“ овде ипак није надвлдана у потпуности. Узрок је мотивацијске природе — неуспело повезивање свих елемената у складну целину. Неки од њих стога, рекло би се, постају претња свету књижевног дела: искорачајући из мотивацијског система они књижевни текст као *Фикцију* доводе у опасност да буде неистинит — дело је тада вештачка творевина са недостатком унутрашњом логиком, а то значи његову немоћ пред *Тоталитетом*.

Пресудна су овде два момента у којима врхуни деловање *Случаја*. Реч је о два центра које смо издвојили. У

¹⁰ Та жеља за наградом/личном користи — за разлику од других места, овде несумњива — нарочито је важна за један вид дела о коме ће бити речи у даљем тексту.

смисаоном центру несхватљиве су околности давлeња официра. У сужејном, пак, необјашњиво је пре свега дозивање што га Андрија чује док се овај по други пут дави. Поред ових елемената који нарочито нарушавају мотивацијски систем, у „нижим“ слојевима су прилично бројне неслагласности са унутрашњом логиком приповедања. Последице тих неслагласности понекад су доиста далекосежне. Негативно деловање „конструкције“, гледано са аспекта целине, захвата тако рећи читаво дело, поништавајући у многоме дејство ефеката њеног превладавања. То на крају може довести у питање уметнички карактер целине, у смислу да је целина ту доведена на границу дезорганизовања.

8.

Када се већ учини да слабости целине обезвређују достигнуте квалитете, реактуелизује се лик субјективне кривице не-реалан у првобитној равни. Ово је заправо рецептивно освешћење — сумња у „природни став“ да се исповест (нужно) прихвата као „индивидуална истина“. Јавља се питање: шта уколико Андрија говори не-истину, игра неку посебну игру? Овакво „просвећење“ налази потврду у многим одликама дела, посебно у оним његовим чиниоцима који се тек сада уклапају у једну нову визију, знатно другачију од претходне.

Приповедачава превара уочава се уколико се са овог аспекта прате све могућности тумачења које происходе из претпоставке да је Андрија из пуког користољубља спасао немачког официра. Нови уочени мотивацијски систем обухвата и претходне апорије, објашњава их „двојством“ текста. Међутим, да би до тога заиста дошло, потребно је да превара није учињена са предумишљајем, да Андрија не исписује смишљено (не)истину-за-нас. И заиста, показује се како би он сматрајући да је спасивши немачког официра уствари испунио етичку обавезу спасиоца (што је психолошки лако разумљива последица осећања кривице) лако могао поверовати да је стварно тако и учинио, налазећи, затим, у томе „алиби“. Овај „алиби“ је „чврст“ у тој мери да би му чак и пред самим собом могао бити довољан. Тада, наравно, оставља (најчешће несвесно) неразјашњеним она места у исповести која са овим нису у складу, при чему се уместо неких, евентуално случајности, јавља *Случај* — значи, лик објективне кривице. Једино што није могао ни прећутати ни објаснити, а важан је моменат догађања, јесте поменуто дозивање у си-

жејном центру. Из тога се види да је то „најслабија тачка“ дела.¹¹ У њој се руши структура приче — престаје неопходно рецептивно „поверење“ и књижевни свет остаје свет без Бога/Истине.

Више се не може веровати у веродостојност Андријиног исказа о, наводно, несрећном случају; не може се веровати у текст уопште. „Конструкција“ је, дакле, превладана, и то на изузетан начин, али у крајњим конзеквенцама такво превладавање готово сасвим онемогућава постојање приче, те и књижевног дела као романа: остаје чудесан исказ *sui generis*.

Ако се, пак, не прихвате све нужне последице оваквог превладавања „конструкције“ — ако се начини компромис ограничавањем деловања ове равни — преостаје двојство које се не може превазићи. Дихотомије и апорије текста тада би упркос неким непобитним, чак значајним уметничким вредностима умногоме спречавале оформљавање јединствене визије те и „савучја естетски валентних квалитета“.

9.

Структура Пекићевог кратког романа показује се у непревладивим противречностима, немогућности да текст учини у правом смислу речи уметничком целином.¹² Промисљање *Одбране* стоји овде пред деликатним проблемом: откуд, и чему таква структура? Јер, несумњиво је да је Пекић „једноставно“ могао „испричати причу“ тако да се разнородна мотивација и унутартекстовне несагласности уопште не би могле на овакав начин појавити. У том случају би се вредности које су и овако постигнуте склопиле у кохерентну целину — „савучје естетски валентних квалитета“. Зашто је била потребна (пре)обимна „конструкција“ и исувише — јер и књижевност познаје неке текстуалне границе — компликовано „ткање текста“?

Прозни модел развијан у *Одбрани* одређен је постављањем дела као исповести главног јунака. Романескна структура је условљена „наративном свешћу“ самог „субјекта приповедања“. То значи да он поставља унутрашња ограничења казивању. Ако се сада устврди да „једноставно“ казивање приче одговара прозном моделу заснованом

11 Додуше, ту се „материјализује“ ирационално, што има одређену функционалност и, начелно узев, може бити врло ефектно, но овде је у супротности са осталим видовима романа, па не само што се не реализује као квалитет, него је недостатак чије последице ће се одмах показати.

12 Њу наравно не треба мешати са холистичким заблудама.

на овакав начин, онда се може наслутити одговор на постављена питања.

Пекић остварује једну врло актуелну парадигму, и постигнуте уметничке вредности сведоче о његовом стваралачком умећу. Слабости овог кратког романа проузроковане су, пак, тиме што он при томе не одустаје од света уметничких интенција који је, у неку руку, основа сваког његовог књижевног остварења. То ће рећи да променивши обликовни модел, приступајући проблематици у *Одбрани* на нов начин, он није у потпуности прихватио све захтеве које тај модел поставља — није се одрекао оног лика уметничких интенција што знатно превазилази овакве обликовне могућности. „Проблематика којом се дело бави“ артикулисана у сфери уметничких интенција безмало исто као и у његовим осталим романима, нашла се стога у извесном раскораку са „проблематиком дела“¹³ која је могла бити остварена. Јер, постизање „у-мисаоне појавности“ проблематике у супротности је са могућностима уобличавања књижевног света одређеним „наративном свешћу“ јунака.

Када полази у оном правцу који су му приповедачи у његовим другим делима допуштали, Пекић се суочава са ограничењима „заклетог спасиоца дављеника“. Ни местимично искорачивање из њиховог оквира није водило решењу бројних проблема. То је условило (пре)обимну „конструкцију“ као основу ткања текста. Требало је да се њоме омогући обликовање визије света књижевног дела тако да се задовоље опречни захтеви следствени уметничким интенцијама и приповедном моделу. Непревладаност двојства изазвала је „колебања“ унутар текста; она су довела до овакве структуре романа. Вредности *Одбране* су зато унеколико половичне, тј. обележене управо противстављеним супротностима.

Пекићево дело тако „доживљава“ *успећа и суноврате* као и његов главни јунак. Аналогно преокретима што их он у току догађања преживљава, овде се смењују видни уметнички квалитети и неуспеле секвенце, значи вредни и доста слабији делови романа. Тамо где су „ограничења“ прозног модела прихваћена у потпуности, остваривани су особени квалитети, док на оним местима на којима се пре-наглашавају одлике условљене „наративном свешћу“ јед-

¹³ Разликовање „проблематике којом се дело бави“ и „проблематике дела“ покушао сам да у најкраћим цртама образложим пишући о односу Пекићеве драме *Буђење вампира* и романа *Како упокојити вампира* у тексту *Вампир: појава друга* („Књижевна реч“ бр. 130, 10. октобар 1979).

ног „заклетог спасиоца дављеника“, или се тежи постизању (и онда када се то врши помоћу „конструкције“) у-мисаоне појавности проблематике, роман, чини се, бива знатно неуспелији.

10.

Непревладиво двојство је одлика која је у основи једног нарочито индикативног „слоја“ романа. Као што је у *Успењу и суноврату* мит био у дело постављен и непосредно, овде је то случај са *Одбраном Сократовом* (у смислу и посебног Платоновог дијалога и саме Сократове одбране/говора). Она има готово исту улогу као мит у претходном роману, с тим што се овде показује као двозначан са-чини-лац.

У равни аналогија — хомологија, а њу можемо означити као не-против-постављајућу унутар корелације *Одбране* и Сократове одбране, остварује се својеврстан лик филозофског — извесно уздизање „смисаоне потке“ на виши ступањ општости, нарочито делотворан у спрези са планом етике. У другој равни се постиже супротстављање, а диспропорција две одбране је извор гротеске. Гротеска се, опет, открива у готово свим видовима дела, па је отуда један од најзначајнијих конституената књижевног света.

Особеност односа према Платоновој *Одбрани Сократовој* резултира често нарочитим ефектима, али није увек сасвим функционална и сврсисходна. Штавише, повремено се јављају и одређене слабости: када не постоји неопходни склад између *Одбране* и Сократовог случаја, када се прекорачују приповедачеве могућности увиђања недовољно поједностављеним аналогијама, или када слободни (неназначени) „наводи“ из *Одбране Сократове* нису ваљано уклопљени у текст.

Показује се двојство основних вредности овог „слоја“ карактеристично за многе видове романа. Оно претходи супротстављеним функцијама остваривања гротескног и лика филозофског. И док је гротескно поред овакве своје делотворности у потпуном складу са прозним моделом, докле је лик филозофског, премда врло значајан (израз је уметничких интенција), непримерен „наративној свести“ оваквог „заклетог спасиоца дављеника“.¹⁴

¹⁴ Оба домена корелације двеју одбрана нарочито појачава увођење *Одбране Сократове* у исповест деловањем *Случаја*, што има далекосежне последице у структури дела.

Поред све сложености услед које овај са-однос одликује мноштво аспеката, он у суштини потврђује претпоставку изнету на почетку текста. Јер, лик филозофског у Пекићевом кратком роману, имајући у основи неке сличне, тако рећи исте димензије као и у *Успењу и суноврату* јесте својственост за коју смо казали да у случају одређених слабости структуре дела не реализује своје потенцијалне — иначе естетски делотворне — квалитете, већ заправо уметничку структуру само ремети. Мада то за *Одбрану* не важи у потпуности — у њој се ипак реализују неки од ових квалитета — нетом речено одређује периферан положај овог кратког романа у оквиру досадашњег романсијерског дела Борислава Пекића.

* * *

На крају, преостаје само да изнесемо још неке закључке на које наводи бављење Пекићевим романима. Видели смо високе вредности *Успења и суноврата*, те природу у њему оваплоћених уметничких интенција. Овај кратки роман, долазећи после *Времена чуда*, а пре *Ходочашћа Арсенија Његована*, представља спону између њих. Он означава нарочито индикативан прелазни тренутак у развоју „романескне свести“ у делима овога писца. *Успење и суноврат* уједињује карактерне одлике остварења у којима су први пут у потпуности и непосредно дошла до изражаја Пекићева основна стваралачка усмерења и хтења, а она су трајно обележје његових романа. Зато се *Успење и суноврат* може узети за репрезента његовог романескног дела: по високим вредностима и разоткривању његове уметничке вокације.

Са друге стране, *Одбрана* је нарочито важна за утврђивање тезе о Пекићу као *полиграфу*. Наиме, у сваком роману он, могло би се рећи, изграђује и употребљава другачије *писмо*. Некада то значи изналагање сасвим особене, нове прозне парадигме. Иновација и инвенција су суштинске црте његовог романескног дела, па отуда и поменута теза. Међутим, у сваком Пекићевом прозном остварењу ипак постоји извесно (интенционално) „чврсто језгро“ које открива њихову, тако рећи, јединствену „основу“,¹⁵ подводећи смисао ознаке полиграфије под категорију *варијације*.

15 И то како у равни „проблематике којом се (његова) дела баве“, тако и у равни обликовних модалитета, само што је ова потоња одлика знатно теже уочљива — управо због особености полиграфије.

(Мада се она мора схватити нарочито широко.) У *Одбрани* је, пак, промена прозног модела знатно превазилазила и широко одређен опсег појма варијације. Но, тада се, видели смо, показало непревладиво двојство између уметничких интенција и прозног модела. Стога тек овде постаје посве јасно колико је исходиште свих Пекићевих романа у по много чему јединственом свету уметничких интенција.¹⁶

Прекорачивши меру (полиграфског) варирања, *Одбрана* је запала у противречности, двојство, тј. половичност вредности. Зато је она у односу на Пекићево целокупно романескно дело апартно остварење.

Како ова два кратка романа могу указивати на могуће правце Пекићевог стваралаштва — задржавање унутар „чврстог језгра“ или одступање од њега — то однос њихових вредности речито говори и о томе којем од праваца би требало дати предност.

(мај 1979)

¹⁶ Наравно, при томе се не искључују унутрашње промене и развој „романескне свести“. У питању је само истицање тога да сваки синхронијски пресек унутар овакве развојности/променљивости открива својеврсну, врло изразиту, стваралачку „константу“ самих дела, дакле не тек ону заједничку основу која је последица њиховог „заједничког аутора“.

ДВА ПРВА РОМАНА

„И управих срце своје да тражим и разберем мудрошћу све што бива под небом; тај мучни посао даде Бог синовима људским да се муче око њега.“

Књига проповедникова 1,13

ПОЕТСКИ РОМАН

Узалуд су најнаивнији и најгрубљи међу нама тражили нешто чврсто, нешто што коначно не би било дух; свугде су наилазили само на ону меку и тако отмену маглу: на себе саме.

Жан Пол Сартр

Има једно дјетињство које тужним очима гледа из мрака.

Меша Селимовић

1.

Ако се афирмисан писац богатог искуства, већ у подмаклом добу (нажалост, пред смрт), одлучи на такав подухват какав је опробавање на једном новом, непознатом пољу — што је у случају Скендера Куленовића писање романа *Понорница*¹ — онда је то необично индикативна чињеница која заслужује посебну пажњу и наводи на одређене закључке веома важне за разумевање његовог целокупног дела. А када се овоме дода да при томе постиже значајне резултате, знатан успех, онда то мора бити недвосмислени показатељ пишчеве богате и неисцрпне стваралачке моћи. Та трансформација песника познатих поема, *Стојанке мајке Кнежопољке* и *Шеве*, те двеју књига *Сонета*, преко збирки приповедака *Диванхана* и *Громово ђуле* у романсијера, има један дубоко уметнички смисао: стална промена облика уметничког изражавања, тако рећи

¹ Скендер Куленовић: *Понорница*, „Нолит“, Београд 1977. год.

еволуција форме, логична је и нужна последица квалитативно нових уметничких интенција.

Но, током свих промена уметничког израза у делима Скендера Куленовића сачуван је извешан континуитет испољавања његове стваралачке личности, мера њене индивидуалности и аутентичности. Отуда би и *Понорница*, следствено оваквој логици, морала поседовати „искру“ поетског, макар она била врло ограничен рудимент „заостао“ из дела прослављеног песника. Поетичност се, међутим, у *Понорници* не јавља у рудиментарном облику већ је једна од основних и највреднијих њених одлика.

Исказујући се у више „слојева“, поетичност је најизразитија на нивоу самог језика. Његова „разбокореност“, мелодичност и ритмичност, поетска изворност, посебна је вредност романа — копула са осталим делима која недвосмислено потврђује песника у романсијеру. Тешко је једним нужно ограниченим метајезиком — „делимичним језиком“, рекао би један познати француски критичар — какав је увек језик критике, дочарати ниво до којег се уздиже Куленовићев израз. Наведимо зато тек један пример узет из мноштва сличних „поетских наративних параграфа“. Он ће, у овом случају, најуберљивије потврђивати нетом истакнуте вредности:

„Свиће, одиста свиће.

Стабла — као да их досад није било, па се ту одједном створила. Мрак се топи у зелено, мук се распрштава у птичији цвркул. Танке струје слатких и киселкастих мириса, зажелим и да видим из чега су. Јутро ме пријатно ледено умива и брише паучинастим марамама.“

Лирски интонирани описи, поетски сентенциозни пасажии, у једном ненаметљивом, али темељном и свеобухватном ритму казивања који допире из највећих дубина прозног „ткива“, смењујући се кроз сплет аспеката приповедања остварују један кохерентан и доследан, надасве еуфоничан тон. Овај ће, неостајући неутралан, бити потка „семантичког склопа“: као основа из које израста сложени сплет значењских елемената, биће он истовремено један од њих — и то веома важан.

Особеност нараторових увиђања и спознаја преточених у „монологички исказ“ условљава и омогућује такву језичку структуру. Ова одлика је отуда уствари основни квалификатив поетског, бит коју језик у потпуности изражава, а

наводимо је као (практично) други показатељ поетичности, због ванредних вредности језика узетог за себе. Језик се осамостаљује постајући доминантан „слој“ на парадоксалан, али естетски лако разумљив начин, и потискује сагледавање природе опсервација у други план.

2.

Умножавање могућности „конкретизација“ појма понорнице изведено је литерарним „утемељавањем“ тог појма на више различитих нивоа романа, што знатно проширује његов опсег. Структурални положај референци овог појма је веома сложен будући да се њиме врло сликовито и упечатљиво може означити устројство тих равни; уједно то га чини нарочито значајним. Услед оваквог положаја он прераста у вишеструко функционалан и многозначан симбол.

Појављивање понорнице у наслову књиге стога има необично важну улогу. На тај начин се сви (литерарни) видови овог појма изграђени у тексту повезују у јединствен склоп надређен и самој нарацији. То води метафоричном поистовећењу читаве књижевне уметничке творевине са новоствореном супстанцијом *sui generis*, па долази до сажимања приче у „идеалну тачку“. Овакво структурално решење је веома особено и успело. Неким својим видовима оно представља значајну иновацију романескног начина организовања специфичног књижевног искуства.

Понорница је река која протиче крајем у којем је приповедач одрастао. Њеним именовањем оживљава се визија детињства, периода веома важног за „личност“ причаоца, а још више за целину приче. Та визија је са једне стране основа („медитативна прошлост“) према којој се, кроз поредбено противстављање, одређује „време приповеданог“ главне приче, док је, са друге стране, у њој укорењено традицијом одређено искуство наратора.

Понорница је приповедачу својствен начин спознавања, те самога казивања. Његова мисао изненадно „лонире“ у најскривеније дубине ствари/чињеница откривајући мноштво значења и саму суштину која се налази „иза“ појавности. Исто тако, неретко она остаје „на површини“ предмета сагледавања. Приповедач Мухамед у једном тренутку је луцидни аналитичар и тада све са лакоћом тумачи и разоткрива, да би већ у следећем часу, готово посве незаинтересовано, тек регистровао збивања. Међутим, неопходно је указати на то да упризорења привидне индоленције

нису слабији делови романа. Због своје ненаметљивости они додуше изгледају безначајни за основни ток приче, но у њима лепота самог израза долази у први план. Истовремено, визија се знатно употпуњује па дело постаје комплексније и свеобухватније, што ће рећи уметнички богатије.

Поред тога што се читав ток нараторове свести/сећања може означити понорницом, овај појам се показује нарочито важним у вези са још два нивоа дела. Наиме, понорница је, такође, начин пролажења кроз три „временске равни“ романа. Прва раван су ферије (у току студија у Каиру) које Мухамед проводи у родном крају. Овај период је предмет казивања главне приче романа. Дат је у презенту што ствара привид догађања у тренутку монолошког исказа (одлика „приповедног времена“). Затим, другу раван чине сећања на ово раздобље — час када се, уствари, прича исписује („време приповедања“), уз велику временску дистанцу у односу на доба када су се приказана збивања одиграла. Трећи ниво је дечаштво — специфично организовано искуство из најраније младости (условно речено, то је време освешћивања „подсвести“ приповеданог).

Са друге стране, понорницом би се описно могла именовати и композиција романа, те начин структурирања појединих његових поглавља, делимично одређен већ преплитањем поменутих временских „слојева“. Међусобно се поглавља разликују по својим одликама и значају. Нека су кључна, од суштинске важности за причу романа, док су друга унеколико ретардације, прекиди основног тока и развојности приповедања. Слично разликовање једнако би се могло спровести и унутар самих поглавља, што показује доследност остваривања принципа организације дела.

Чињеница да се неки делови романа показују периферним у односу на његов основни ток не доводи у питање њихову вредност. У њима се обично откривају нека другачија, квалитативно нова својства предмета казивања. На тај начин се употпуњује и усложњава аутентичан свет књижевног дела. Оправдање за извесна нарушавања формалне конзистентности, поред „обогаћивања“ визије, може се, такође, тражити у податку да је *Понорница* први део наговештене трилогије. То би могло значити и да су поједини њени делови били управљени ка романескним остварењима која су тек имала да уследе — написани тако да пронађу пуни смисао, и открију мотивацијску заснованост, у њима. Овакву претпоставку, као што ћемо видети у даљем тексту, потврђују неке од најзначајнијих особина ове књижевне уметничке творевине.

Ванредне одлике језика, специфичност нараторовог увиђања и особено структурирање дела, сврставају Куленовићев роман у ред оних остварења која у нашој савременој романескној продукцији теже да афирмишу новине, изграде аутентичне прозне парадигме. Будући стога продори у нове сфере остваривања уметничких интенција, она још једном откривају неисцрпност могућности „саопштавања“ у романескној форми — потврђују вредности колико ове посве специфичне литерарне организације, толико и целине књижевног уметничког искуства. Тако се непрестано осведочава значај откривалачких настојања наше савремене прозе, при чему посебно ваља истаћи она у домену романа, јер су ту превирања нарочито плодоносна.

Овај аспект *Понорнице* је од далекосежног значаја за разумевање стваралачке личности Скендера Куленовића. Успевајући да оствари јединство традиционалног/наслебног и оних новина за које кажемо да његово последње остварење чине унеколико модерним (сврставају га у на значени ток наше савремене књижевности), Куленовић и пред крај живота остаје својим делом на најбољи начин ангажован у откривању нових хоризоната књижевног обликовања. Чињеница да је то полазило за руком малом броју уметника најубедљивије потврђује моћ његове стваралачке имажинације.

Понорница је роман изграђен у тзв. монолошкој форми, веома актуелној и инспиративној. У питању је својеврсно сећање наратора Мухамеда на догађаје који су се одиграли за време поменутог боравка у завичају, а они су у многоме одлучивали о даљем току његовог живота. Позиција приповедача у тим сећањима је, међутим, привидна или, прецизније речено, двострука — остварена на две различите равни.

Приповедно „садашње време“ праћено је избегавањем дијалогичности у којима не би била поштована ограничења онога што је причаоцу као активном учеснику у догађајима, дакле, „драматизованом приповедачу“, могло бити познато. „Верно“ приказивање онога што преживљава и промена које се притом јављају показује његову „непоузданост“. Ово омогућује „изворнију“ комуникацију са читаоцем, посредовање специфичног квалитета (привидно) непосредног доживљаја „исприповеданих збивања“.

Са друге стране, неке „поенте“ неопходне у оваквом устројству дела за целовито разрешавање „интриге“ приче, изискивале су велику дистанцу, посредовану „временом приповедања“, у односу на предмет казивања. Њоме се осигурава могућност поузданог суђења и повећава „ширина увида“ наратора, односно остварују неке неопходне димензије „поузданог“ приповедања. Смањивање непоузданости остаје, додуше, скоро у читавој књизи више фиктивно, јер су могућности поузданог наратора ретко коришћене током казивања саме приче. Па ипак, већ и овакав поступак испуњава структурални захтев за уверљивијим казивањем.

Богатство детаља и ванредних запажања не нарушава мотивацијски систем успостављен позицијом сећања; оно је заправо у потпуном складу са двојством наратора који у себи сједињује својствености (реалног) непоузданог и (више фиктивног) поузданог причаоца. Могућност истовременог постизања разнородних, чак супротних ефеката, постигнута обједињавањем ових видова приповедача, особена је одлика романа. Посебно треба истаћи уметничку делотворност коришћења двострукости позиције наратора за разрешавање интриге и вредновање целине визије, изведено на крају књиге, о чему ћемо говорити у даљем тексту.

5.

Монолошка форма покреће један надасве интересантан проблем веома значајан за структурирање дела; он у овој књизи има чак и неке посебне димензије.

Наиме, да би се из говора, обичног исказа о нечему, уобличила прича, неопходни су смислен почетак и крај казивања. Њихове моделативне функције су нарочито значајне: они затварају једно време у круг извесног, увек на одређени начин организованог следа збивања. Они су границе уређеног тока приповедања који се показује као „облик организирања збиље“. Монолошка форма намеће питање унутрашњих чинилаца дела који издвајају изречено из потенцијално бескрајног казивања/сећања, одређују управо његов почетак и крај. Анализа дела са оваквом формом показала би да је ту прича најчешће смештена у одређени спољашњи „оквир“. Пошто тада почетак и крај не следе „органски“ из нарације, они су заправо конструкције. То значи, између осталог, и да су оваква дела у суштини „отворена“, увек недовршена.² У њима се стихијност

² Осим у случају када је оквир приповедања читав нараторов живот; оквир је тада „природно“ успостављена и затворена целина.

одређења почетка и краја тек прикрива извесним мотивацијским системом, уклапањем у успостављени спољашњи оквир. Њихов завршетак отуда је (условни) прекид нарације.

Прича романа *Понорница* „уоквирена“ је Мухамедовим одласком у завичај на ферије и повратком са њих. Истовремено, Куленовић је искористио двострукост позиције наратора да дело оконча на веома специфичан, епилошки³ начин. Управо постојање елемената епилога најбоље осведочава „недовршеност“ приче. Њен условни прекид није са свих аспеката задовољавајућа замена „правог“ краја. Зато он не само што омогућује већ, штавише, у неку руку изискује „епилошко финале“.

Ове одлике *Понорнице* су нарочито значајне с обзиром на њен положај у најављеној трилогији. Наиме, оваква форма допушта уобличавање једног дела приче као целовите и самосталне структуре, привидног (релативног) „тоталитета“ који, међутим, не онемогућава „дописивање“ потоњих делова трилогије. Но, да унутрашња повезаност, јединственост трилогије буде већа, нису довољне позиција наратора и карактеристике сећања преточеног у монолошки исказ. Треба у ту сврху постићи такву развојност приче када се сегменти складно смењују у току казивања, остварујући поступно напредовање приповедања. Стога је Куленовић вероватно замислио да извесни делови приче, који треба да уследе тек у некој од наредних књига, буду уведени у претходном делу. На тај начин они би били унапред припремљени и засновани. Тиме би се оправдало јављање недовољно развијених, недовршених сегмената *Понорнице* који знатно искорачују из складног основног тока романа, тј. представљају извештај вишак у односу на њега.

6.

Сам завршетак приче романа је вишеструко индикативан и веома ефектан. Указивање на многе битне момен-те са новог аспекта, омогућено престанком инхибиције, доводи до разрешавања инцидентне ситуације којом се дело бави. Поновно сагледавање раније изреченог, праћено открићем његових нових видова, узрокује значајне

³ Епилогом сматрам посебан облик краја романа у виду „неправе“ новеле у којој се сажима „наставак“ фабулативног следа догађаја. Сам завршетак романа, у коме се укратко и веома вешто „резимира“ период по повратку у Каиро, одговара класичним епилозима.

промене у поретку и схватању његових са-чинилага, а затим превредновање и реструктурирање већ оформљене визије. Реорганизацијом њених смисаоних сегмената и поновним уобличавањем откривају се нова значења „уграђена“ у структуру романа. Ранија слика света књижевног дела, међутим, мада је „разбијена“ не ишчезава из свести, доживљаја читаоца. Оваква двострукост изазива посебан угођај открића вишесмислености дела. Он је нарочито подстакнут изненадним завршним интензивирањем процеса читања. Реч је о покретању специфичног продуктивног напора читаоца да сагледа свеукупност ранијих елемената концентрисаних у „идеалну тачку“, те да из једне такве симултаности са-чинилага по новооткривеном „кључу“ изнова сачини слику аутентичног књижевног света.

„Расплет“ је у роману нарочито добро мотивацијски оправдан, а то битно појачава његову композицијску дејственост. Мухамед, који је у најважнијим тренуцима током приче углавном „неактиван“ и, немајући довољно одлучности и воље да реагује на одговарајући начин, допушта да већина ствари иде својим током, одједном потпуно мења лик и енергично се разрачунава са свим узрочницима конфликта што су га раздирали током боравка у завичају — са средином, менталитетом и традицијом, наизглед и са сопственом дубоко подвојеном личношћу. Но, то и поред наглости „преображаја“ није ни неочекивано, ни неразумљиво. Наиме, када напусти родни крај, након одласка са правог попришта свих дилема, престаје могућност Мухамедовог директног и конкретног деловања — са тим и дејство инхибиторних фактора у подсвести.

Тако рефлексивно разрачунавање са собом и збивањима у току ферија почива на психолошкој мотивацији, утемељено је на фундаменталним својствима подсвести. Уверљивост и мотивацијска заснованост су веома важне за функционалност и сврсисходност „расплета“. Његова композицијска ефектност зависи од њих, а на његовој дејствениости се заснива деловање читаве приче.

Са друге стране, Мухамедова одлука да се више никада не врати у завичај формира се веома поступно, почев од сасвим имплицитних наговештаја. То чини да овакво разјашњавање на крају књиге буде неопходно, дакле и очекивано. Видимо овде да је преображај главног јунака још један доказ доследности спровођења конституитивног начела књиге заснованог на појму понорнице: промена је колико изненадна толико и нужна, предодређена као и појава понорнице.

Током приповедања, све до самог краја, многе чињенице, односи, ситуације, остају најчешће недовољно разјашњени. Људи су затворени у себе; са маском незаинтересованости која прикрива дубоко у њима ток — попут поборнице! — наглашених осећања и страсти, крајње емотивних реакција, у већини случајева обузданих великом самоконтролом, потиснутих и прикривених. Ова својственост је условљена специфичним менталитетом, вером и традицијом Муслимана, што доказује њену мотивисаност — уверљивост.

Композиција читаве књиге, на шта смо већ указали, одсликава све до „самоанализе“ садржане у завршетку приче романа овакву структуру свести.⁴ Како елементи нису сасвим прецизно одређени, читалац у необично делотворним и наглашеним „местима неодређености“ открива мноштво равноправних „допуштених“ значења. Од њих се, тако рећи истовремено, формира низ „упризорујућих структура“ које се затим стапају у једну сложену „структуралну схему“, а из ње се рађа визија саобразна свеукупности чинилаца дела. Унутар ове комплексне, многоструко одређиване визије, бројне трансформације и домишљања и даље су могућна, али она не нарушавају њен идентитет и јединственост.

Уочавамо сада да крај приче доводи до преструктурирања из основе целокупне првобитне визије која је већ имала способност „унутрашњег“ варирања. Због тога је завршни поступак двоструко ефектан, а то наравно битно утиче и на укупну вредност дела.

7.

Предмет опсервације у делу је специфичан, необично компликован положај једне друштвене групе оваплоћене Мухамедовом породицом босанских бегова и њеним местом на прелому два доба. Они се налазе у средишту раскола царства, вере, морала, схватања... јер су продори нових сазнања условили образовање искуства квалитативно различитог од традиционалног. То их доводи у конфликтну ситуацију, смешта у јаз између два противречна система искуства чији сукоб треба превладати. Сукоб ових искустава достиже врхунац управо у Мухамеду растрзаном, парадоксално речено, између новог које не може да

⁴ И ово потврђује у којој мери је јединствено организован Куленовићев роман, а то због дилема везаних за проблем његове кохеренције ваља стално имати на уму.

одбаци и старог које више не може да прихвати. Он поставља у жижу разматрања период ферија, поновног боравка у родном крају — кључни тренутак свога живота. Наиме, сам прекид са традицијом означавао је напуштање студија теологије и прелазак на изучавање археологије још у Каиру, али одлучујући обрачун са оним традиционалним делом њега самог одиграва се тек у крају његовог детињства. Ту, на исходишту, одакле потичу сви окови, стеге наслеђа, треба одбрани и учврстити онај прави „револуционарни чин“ промене студија.

Карактер односа два доба, искуства, начина живота ..., као и његово разрешење, најочитији су на плану етике где се противречности и сукоби ове врсте најснажније и најјасније показују. Зато нарочит значај за Мухамедову судбину има његов однос према Муфтији. Муфтија је „морална баријера“ потпуном усвајању револуционарног чина напуштања студија теологије и прихватању свих консеквенци које из њега следе. Он својим ауторитетом, изгледом безгрешног, бива посебно чврсто упориште верског и традиционалног, необично снажна запрека сваком продору новог. Стога је изузетно важан његов морални крах у једној привидно споредној секвенци када Мухамед открива да Муфтија упркос верској забрани кришом пије ракију, те се на крају и опија.

Посрнућем Муфтије, сломом својеврсног идеала, његове неприкосновености и ауторитета — иако се то не истиче у некој већој мери — „отворена“ је могућност слома верског и традиционалног. Особеност структуралног положаја овог преломног тренутка чини да он остане тек овлаш назначен, при чему се његова имплицитност ванредно слаже са осталим токовима дела. Важност и одлике једног оваквог, наизглед споредног момента, тачније детаља, потврђују Куленовићево стваралачко умеће и карактерна су црта његовог проседа.

8.

Стална борба супротних компоненти Мухамедовог карактера ствара снажне конфликте. Доживљавајући их на врло самосвојан начин, он покушава да разреши супротности. Мухамед не прихвата компромис између њих, али не успева ни да их превлада на одговарајући начин. Зато инертност услед које је само одлагао решавање, а не и разрешио конфликтну ситуацију, на крају прекида рефлексивном „акцијом“. Међутим, и у тренуцима најдубљег ра-

скида се традицијом у њему живи свест да је „хируршко“ одстрањивање, „одсецање“ једног дела сопствене личности немогуће. Његова воља, чврстина одлуке, може резултирати променама — не „скоком“ у неки нови положај, не потпуним превазилажењем (у смислу негације) једног дела сопственог бића. Овај „органски“ део не може се ни заобићи ни одстранити; можда тек хотимично превидети, па тако учинити неактивним. Мухамед ово сазнање, као и увек, изражава заиста ванредно стилски уобличено, кроз надарсве успео ток слика које оцртавају његов лик:

„Ти’ си ум, укус, поезија, етика, филозофија, а ,они’ су дивљина и дивљаштво, малоумље и безумље, вулкани сирових страсти, повлашћене улијењене дангубе које се из својих неподношљивих досада спасавају у лову, ракији и келнерицама, ситне шићарције, окамењени чувари вјере, распусници, уклете усибелнице, покоја унесрећена сањалица и ћакнути или го-сподствени бјегунци! ,Ти’ си, у Карајезеру, усамљеној бари у пољу, локвањ који се извио из барског муља и у раћање сунца отвара се небу а у залазак заспива сном праведника, а ,они’ су та баруштина, тмасти барски муљ и устајала барска вода пуна смрада и гмизаваца, којима се не зна ни име. ,Они’ ће вјечно остати у тој својој општој кожи, а ти си се преселио у неку узвишену своју, чудесно се пресвучао као змија! А заборављаш да се и змији испод старе појављује опет иста; као што је и с овом усамљеном јелом уз коју дижеш поглед: надрасла је остале, али је остала то што је, нешто мало виша јела.“

И поред тога, Мухамед, видели смо, не само што не делује у складу са оваквим увидом, него његова одлука да се више никада не врати у завичај говори управо супротно. Отуда је наведени ток мисли, будући противречан његовој одлуци, уствари извештај покушаја да се (ипак) укаже на нужност компромиса између делова његове располођене личности. Успостављајући на одређени начин равнотежу између њих, он ублажава непомирљиви карактер самог одласка.

9.

Укажимо овде и на то колико су за ток читаве књиге важне недоречене приче о бекствима Мухамедовог брата Хасана и полусестре Ариффе. Хасан одлази у Краков да

студира сликарство, док се сестра удаје за неког човека „сумњивог“ карактера и бежи са њим. Та два радикална чина имају чак и већу „тежину“ од одговарајућег Мухамедовог преласка на студије археологије пошто се одигравају на месту где су стеге наслеђа најчвршће, а истовремено су непомирљивији прекиди са традицијом. Управо онај аспект недоречености ових случајева који можемо означити хотимичним и добро осмишљеним, показује дубину дилема, тежину одлуке и извођења самог чина који из ње следи. Јер, како то Мухамед на једном месту каже, „ћути се о нечем дубоком“. Неизречено у овом случају указује на суштину ствари и истиче је у већој мери но ма какво директно казивање и тумачење. Уједно, учинивши читаоца активнијим у процесу читања (захтева од њега „дочитавање“ ненаписаног), ова одлука се показује као значајна особеност начина приповедања. Она знатно увећава и његову вредност.

Видимо тако да Мухамед није усамљен у својим сукобљавањима, дилемама, тежњама и одлукама. Међутим, из самих револуционарних одлука и деловања у ова три случаја не може се извести вредносни суд о противстављеним искуствима чији сукоб у њима кулминира — суд о предностима новог над старим, о оправданости предузетих акција.

Хасан, наиме, у току ферија и сам долази из Кракова кући. Не обуздавши носталгичну тежњу за повратком, он дубоко преживљава могућности очеве реакције — помисао на њу га испуњава зебњом и страхом. То ублажава радикалност његовог бекства и приказује ону традицијом одређену страну његове личности, те делује као Мухамедов ток мисли о коме смо говорили.

Арифин случај је у том смислу далеко индикативнији — она напушта мужа и трудна се враћа родитељима. Њен изненадни брак је представљао силовит ударац традиционалном, али његов крах је истовремено и разградња, имплицитна осуда новог морала. Већ смо нагласили да је управо поље етике изузетно значајно, чак пресудно за сукоб два доба којим се књига бави; из тих разлога је овај моменат толико важан за целину приче.

И сам Мухамед се стално колеба: напушање студија теологије је знатно ублажено околностима доласка на ферије, а решеност да се више никада не врати у завичај, тај финални раскид, наведеним током мисли.

Исто тако, слика традиционалног је изграђена са много разумевања и ненаглашене, али присутне наклоности,

обојена носталгичним погледом на прошлост. Традиционално је на својеврстан начин приказано/учињено равноправним са новим искуствима. Неутралисана су и постављена у други план, прикривена њихова суштинска преимућства, успостављена је „равнотежа“ између два доба.

Хомологносћ дела је услед тога, наравно, увећана, но завршно вредновање је упркос свему било неопходно. Суд о вредности се открива у једној сасвим узгредној, периферно изреченој напомени на самом крају књиге о успеху који Мухамед касније постиже као археолог. Потврда његове научничке, истраживачке и откривачке делатности је верификација и самог опредељења, одлуке о (привидно) бескомпромисном раскиду. Куленовић је, дакле, искористио двострукошћ позиције наратора да суптилно разреши основну недоумицу, једним наизглед сасвим споредним, брзоплето расуђујући рекло би се случајним исказом. Овим је потврђена функционалност и сврсисходност односа успостављених различитих позиција приповедача, као и вредност, уметничка дејственост веома особеног проседа.

Управо детаљи, према томе, имају велики значај у структури романа. Видели смо већ да су у њима често прикривени кључни моменти за разумевање специфичног, нарочито ефектног „говора дела“, његове естетски релевантне „порукe“. Показало се, такође, да је читав роман веома чврсто и доследно организован, изграђен на јединственим структуралним начелима са ванредно мотивацијски и композицијски уклопљеним моментима одлучујућим за одређивање тоталитета значења и целине визије. Куленовићева *Понорница* се следствено овоме осведочава као роман изузетно промишљен, обликован са толико стваралачког умећа и имагитивне снаге да представља аутентично књижевно уметничко остварење. Његова вишезначност и „естетска пуноћа“ представљају трајан и необичан изазов за читаоца. Током процеса читања он ће моћи у делу да пронађе читав низ значењских слојева чија свеукупност ипак чини углавном прегнантну целину — пре свега услед нарочите осмишљености (романескних) сачинилаца.⁵

5 Наведимо само још један изразит пример целисходности и функционалности детаља; они су, видимо, носиоци посебних значења. Мухамед, наиме, са студија теологије прелази управо на изучавање археологије, што је вишеструко индикативно. Читава књига је заправо археолошко испитивање свести — вивисекција сећања; археолошки је принцип организације по аналогијама са појмом понорнице; археолошко је и разматрање традиције, сложени сплет испитивања сопствене личности и средине, археолошког има и у евоцирању дејства... Објашњење наратора да је опредељење за студиј археоло-

Када се има у виду природа организације дела и функционалност њеног формалног склопа, намеће се закључак о оправданости претпоставке коју смо већ изнели. Наиме, одређени сегменти, премда се не уклапају сасвим у овакву структуру и искорачују из иначе систематично развијеног тока приче остајући, чини се, одвећ недоречени,⁶ уствари не представљају Куленовићеве промашаје. Руководећи се одликама и вредностима књиге — њих смо покушавали да разлучимо у овом тексту — логично је претпоставити да би те секвенце требало протумачити у односу на нажалост ненаписане делове трилогије. Извесно је да би тада ови фрагменти били увод у одређене делове каснијег приповедања — „наративна предигра“. Будући усмерени према њима, они би тек ту проналазили пуни смисао и оправдање.

Током читавог текста инсистирамо на покушају објашњавања ових (у суштини, кажемо, привидних) недостатака с обзиром да је ваљано објашњење у овом случају тако рећи равно њиховом критичком отклањању. У противном, утолико уколико нам не би пошло за руком да их објаснимо, ове слабости би као фактор нејединства умањиле вредност романа. Нарушавање стваралачке перфекције у делима попут *Понорнице* — делима у којима се жели афирмисати особен модел обликовања — негативније утиче на њихову вредност но што би то иначе следило из самих, узетих за себе, невеликих недостатака. А до таквог нарушавања, и поред свих наших тумачења (условног) карактера одређених слабости овог романа и Куленовићеве „недужности“, заиста може доћи. Пошто друга два дела трилогије нису написана, ова књига (по)стоји као самостално дело. За читаоца то онда нужно значи да се а priori претпоставља његова целовитост, самодостатност. Њу пак, посматран из овог угла, роман Скендера Куленовића у неким својим аспектима нема.⁷

(децембар 1978)

гије било готово сасвим случајно вешт је покушај прикривања правог (далекосежног) значења, чиме се увећава његова дејственост и вредност — као и у претходним случајевима када се радило о оваквој имплицитности. Са друге стране, таквим објашњењем се одредење доводи у везу са подсвешћу, упућује на њу, што га још више укоренеује као најдубљи израз саме личности Мухамеда, а онда и књиге у целини.

⁶ Ово, дабоме, морамо разликовати од оне хотимичне и функционалне недоречности, поступка „неказања“.

⁷ Али то је већ питање које излази из „интенционалног оквира“ овог текста.

МЕТАФИЗИКА БУТАЊА

*У тишину се облачим
тајном проговара твар.*

Момчило Настасијевић

*Моје схватање морало је да се понесе са
ћутањима која су постала опипљива.*

Пол Валери

1. пролог: о интересу

„Сваком читаоцу романа 20. столећа мора ударити у очи, како необично се у њима истичу приповједач и приповиједање“ стоји на једном месту у тексту *Ко приповеда роман* познатог немачког теоретичара Волфганга Кајзера. Имајући то у виду, можемо рећи да је интерес који проблему приповедача поклања књижевна критика у додиру са модерним прозним остварењима изазван несумњиво важношћу овог са-чиниоца структуре дела. Постојање посредујуће свести на релацији аутор/подразумевани писац-читацац необична је својственост романескног израза. Она одређује, тј. предодређује наративност текста. Приповедачева наративна свест више је него окосница наративне свести дела уопште. Зато у прозним књижевним остварењима, напосе модерним романескним творевинама, она заузима посебан положај, неретко има одлучујућу улогу у изграђивању приповедног модела.

Сувишно је пак истичати у којој мери је у правцу развијања и иновирања прозног модела усмерен сам суштински напор означен, слободно можемо рећи потребом да се буде модеран. Начелно узев, ту је обично у питању постулирање и тзв. „диференцијалног осећања“ (потребе за различитошћу) као начела стваралаштва: међу уметничким интенцијама превагу има настојање да се увек буде другачији. То, разуме се, диктира и тип културе; у њему

се као основа категорија издваја *новина*, принцип разликовања, на шта, рецимо, упућује и Јуриј Лотман.

Приповедач и приповедање исказују се, кажемо, као доминантне одлике романескног израза. Оне дело умногоме постављају на одређени подеок лествице својеврсне типологије *традиционално/модерно*. Иако не укључује дистингвирање према књижевној уметничкој вредности, она је ипак важна са-одредница дела. Такво типолошко диференцирање, такође, подстиче оно испитавање структуре књижевних творевина што се покушава „пробити“ до нивоа на којем инваријантна организација речи постаје битно уметничка — а да се при томе не пренебрегне сложеност проблематика еволуције жанрова, наравно и књижевности: без њеног тематизовања је тешко на адекватан начин разумети структуру појединих остварења.

Овде нећемо говорити о многобројним мотивима који интересовање критике за проблеме приповедача и приповедног модела покрећу из самог њеног окриља, мада они и те како завређују пажњу. Већ ове кратке напомене довољне су да се предочи сврсисходност таквог интересовања и укаже на непосредни контекст, као и неке импликације испитавања романа Добрила Ненадића *Доротеј*¹ предузетог у овом тексту.

Смисао опредељења за реконструкцију неких функционалних нивоа приповедног модела изграђеног у *Доротеју*, међутим, видеће се када буде утврђен његов специфичан положај у односу на уобичајена приповедна решења, у романескној пракси устаљене прозне парадигме — када буде откривена „лорука“ о својственим и уметничкој (над)моћи романескног израза уопште.

Имајући управо све то на уму поменули смо типологију традиционално/модерно; она, иако се мора сматрати условним и схематским критичким одређењем, у случају *Доротеја* покреће ванредно сложену проблематику. Неразумевање положаја Ненадићевог романа на овој типолошкој лествици врло лако може изазвати становита књижевнокритичка или читалачка „заstraњивања“; пошто су најочигледнија увек у домену „одговора на вредност“ уметничког дела, она доводе у питање степен његовог естетског дигнитета. Могућност непримерног процењивања *Доротеја* стално је присутна током његове рецепције. Отуда овај текст протиче у виду притајене полемике са неким од њих.

1 Добрило Ненадић: *Доротеј*, „Рад“, „Народна књига“ и БИГЗ. Београд 1977.

2. каталог наративних стања

Најважнија одлика приповедног модела изграђеног у *Доротеју* свакако је врло специфично и уметнички деловно заснивање двеју особених „равни“ обликовања визије и света књижевног дела. Обе равни постоје и „развијају“ се напоредо, али будући да „друга раван“ остаје, да тако кажемо, латентна, виртуелна све до краја романа, њихов учинак се (раз)открива у различитим моментима. Из тих разлога, а и због природе сваке од њих, „друга раван“ надграђује „прву“ не мењајући ништа непосредно у њој, већ тако да изазива свеобухватно преструктурирање и преобликовање књижевног света и визије.

Прву раван представља „реално“ протицање, низање „ланца означавајућих у времену“ — како би гласило, премда једнострано, једно од прихватљивих неутралних одређења наратије. Функцију приповедача ту преузима мноштво ликова-наратора. Притом су на посебан начин искоришћаване богате могућности облика „директног“ казивања ликова који припадају свету књижевног уметничког дела. Сједињени су, углавном успешно, често разнородни ефекти, примерени иначе различитим техникама приповедања. И на овом нивоу резултантни модел, прозни „образац“, открива видно стваралачко умеће и инвентивност аутора. Не представља, наиме, приповедни модел изграђен у овој равни склоп напросто сплетених и узајамно повезаних разнородних својстава. Ненадић се не задовољава комбинавањем поступака. Он их уз помоћ графичког обрасца, визуелног „преламања“ текста, стапа у нови наративни облик — о чему ће још бити речи. Рађа се, дакле, синтетички спој у коме приповедни модел већ на нивоу прве равни проналази сопствени идентитет, оверава самосвојност.

Но, то не значи и његово посве складно функционисање, потпуну изграђеност и конзистентност, превладаност оних нескладности што прате настајање новог облика: колизије ефеката се готово неизбежно јављају тамо где се укршта деловање различитих система, организација текста, тамо где се сукобљавају њихова опречна начела функционисања. Уколико устројство романа подразумева разнородне са-чиниоце у истој моделативној, конституитивној равни, онда је дело неминовно бременито „тешкоћама“ ове врсте. Таква судбина не мимоилази у потпуности ни Нена-

дићев роман: поменуће структуралне „тешкоће“ налазе се на путу његовог обликовања и организовања.²

Имајући у виду нетом изречене напомене, ваља уочити да међу члановима успостављеног мноштва наратора — оно чини сложено *приповедачко тело* — постоји више типова односа. Непосредна хијерархизација, међутим, није спроведена. Штавише, тешко да се уопште може говорити о правим елементима таквог типа односа. Па ипак, изграђена је нарочита вертикална структура, остварена необична и врло функционална архитектоника овог тела.

Приповедачи се унутар њега могу диференцирати према степену иманентности њихове позиције и драматизованости. Разликовање се да извести како на нивоу појединих сегмената, ако је реч о једном наратору (укупности секвенци које он казује), тако и између самих наратора с аспекта целине. Разлике према степену у коме у датом тренутку или током испуњавања улоге наратора ликови потпадају под категорију „унутрашњег приповедача“, те промене интензитета уплетености, директног ангажовања у догађању,³ условљавају бројне одлике приповедног „ткива“. Та својства понајвише зависе од корелација три врсте наратора, окосница потенцијалне типологије наративних стања причалаца: „делимично драматизованог приповедача“, онога који казује сопствену исповест и „личности“ чији се ток мисли покушава директно преточити у језик-исказ. У *Доротеју* је заправо реч о врло ограниченом, језички стандардизованом поступку који нагиње традиционалном „унутрашњем монологу“, док је прави „ток свести“ уствари израз ефектног покушаја наративног „симулирања“, стварања привида изворности. Постизање такве изворности значи, у крајњим конзеквенцама, да су се подудариле „наративна свест“ и „објектна свест“; прецизније речено, оне би се показивале као два вида (вишег) јединства.

Реконструкцијом приповедачког тела, изведеном сходно претходним назнакама, може се сачинити детаљан *каталог наративних стања* ликова у функцији наратора.⁴ *Стабилна конфигурација* прве равни приповедног модела би-

2 Као што ћемо видети, то вреди само за првобитни лик приповедног модела, први приповедачки ниво, тј. „реалну“ раван изграђивања текста.

3 Овome ваља додати разликовање према „самосвести приповедача“ — приповедачевој свести о сопственој функцији, из чега следи или њено коментарисање или ограничавање онога што се казује с обзиром на то да је упућено „другоме“ (читаоцу). О томе говори и Вејн Бут у *Реторици прозе*.

4 Исписивање таквог каталога, по свему судећи, у суштини не премашује прецизирање и разрађивање познатих категорија нарато-

ла би на тај начин прецизно утврђена и описана, што не би била тек номенклатура приповедних поднивоа, већ от-кривање укупности потенцијалних наративних функција.

Видимо, према томе, да прву раван чини *корпус* лико-ва-наратора. Њој припада мноштво разноликих гласова, широк спектар обликовних могућности и облика казивања. Ту долази до изражаја способност наративне свести рома-на да се вишеструко трансформише, протејски мења облич-ја сходно захтевима предмета приповедања (али мењајући сваком својом променом у исти мах и њега самога!) и усмерености на одређене књижевне уметничке ефекте.

Доцније ће се показати да се овде поставља проблем раздвајања „слојева“ унутар прве равни, но из перспективе оваквог описа она се може узети као *стабилна конфигура-ција* чија (интерна) двослојност не умањује динамичке мо-гућности мена наративне свести, него их, напротив, уве-ћава.

3. онтолошки преврат

У равни приповедачког тела, ваља посебно истаћи Не-надићеву умешност да вештим изменама ликова-наратора, уз специфични квалитет промена „временске дистанце“ (рачунајући и са значењем које она има код Ингардена) прати збивања и литерарно их упризорује. Испуњавајући захтеве обликовања (тобоже) историјске грађе и збивања — апокрифна историографска функција романа са, како би се рекло, „реалистичком мотивацијом—илузијом ствар-ности“ — он нарочито истиче употребну вредност овог *корпуса*. „Гипкост“, променљивост наративне свести омо-гућује сагледавање догађања у његовој целовитости и уну-трашњој повезаности, у одређеним случајевима симулта-ности његових јединица; једновременост је увек у опреци са линеарношћу, сукцесивношћу „ланца означавајућих“, па је проблем како на плану наратије посредовати једно-времену свеобухватност слике. Ток уланчаног догађања и код што га подразумева одржавање поменуто илузије, илу-зија сама, основа су назочности фабуле у изграђивању света књижевног дела и визије.

На овом месту очитује се траг још једног битно традиционалног „наноса“ — видова „реалистичког рома-

ра, па не би било нарочито упутно посвећивати му превише простора. Примерице, каталог би се могао схватити као разврставање наратора и диференцирања наративних стања њихових исказа применом типо-логије (каталога основних стања) какву, рецимо, предлаже Хенрик Маркијевич у својој *Науци о књижевности*.

на". У њему се постулира, иначе, нарочит однос према обликовању романескне „стварности“. Уобличавање фикционалног света књижевног уметничког дела ту је овисно о обликовању фабуле. „Обликовање живота у реалистичком роману, наиме, развија се као обликовање фабуле; фабула је начин да се захвати људска судбина у за њу судбинском збивању. Карактер се тако нужно појављује тако рећи унутар фабуле; он је неодвојив од фабуле управо зато што и није ништа друго до функција збивања..." — каже Миливој Солар у једном од огледа из књиге *Књижевна критика и филозофија књижевности*.

Други део навода из Солара врло је упутан при критичком промишљању Ненадићевог романа јер се показује да овај концизни став који успешно одређује природу карактеризације у реалистичком роману⁵ не можемо на просто применити на *Доротеја*. Када се говори о ликовима у Ненадићевом делу⁶, мада је са једне стране исправно говорити о елементима карактера као „функције збивања“, недостатно је рећи да је карактер само то, а не стоји ни да се он „појављује унутар фабуле“.⁷ Разлог томе је извођење надасве необичног и ефектног „онтолошког преврта“.

Фабулативна повезаност упризороног догађања се у *Доротеју*, наиме, показује уместо као пред-структура заправо као пост-структура: ту је фабулирање под-ниво организовања прозног „ткива“ — на њега се фабула спушта пошто је изгубила „онтолошко првенство“ у тексту. Карактер лика претходи нарацији, а не происходи из ње, док управо из његовог текстуалног наговештаја све проистиче: карактер је (у)постављен непосредно у изходној равни која претходи самом приповедању — то је она фиктивна (имагинарно интенционална) *галерија лица—која—говоре*,

5 Будући да епски дух нововековног романа врхуни у великим реалистичким романима XIX века, одређивање традиционалног, онако како га ја схватам, подразумева сагледавање дела у односу на „реалистички канон“. Стога романескне одлике *Доротеја*, питамо ли се о месту Ненадићевог дела на лествици традиционално/модерно, треба показати у корелацији са својственостима реалистичког обликовања.

6 Са изузетком главног јунака, *Доротеја* — он као и друга раван приповедног модела не спадају у домен проблематике о којој је у овом часу реч.

7 Јасно, ради се о превладавању традиције, па треба видети и о каквом. Не може се, наравно, рећи да постоји икаква „обавеза“ превладавања традиције која би а priori била књижевно уметнички релеванта; она може следити књижевне повесне разлоге, али се у делу открива у области уметничких интенција — то значи да *Доротеју* не намећем апстрактни захтев за превладавањем традиције, већ да је таква „потреба“ утемељена у самом роману, да управо происходи из његових интенција.

саопштавају судбину. Метафорично речено, ради се о у-вечности-окамењеним бестелесним (именованим) *лицима*. Она пророчки изговарају судбинско догађање. Текстурални траг слике галерије лица-која-говоре је коагулум из којег се изнедравају слова њихових имена — пре сваке наративне секвенце/сегмента стоји *име*. Име открива идентитет-који-претходи.⁸

Будући да постоји пред-знање судбинског у равни лица-која-говоре, прича романа више није првобитна. Судбинско/збивање се не освешћује причом, већ је прича само могућност његовог романескног изражавања. Окосница „текстуралног ткања“ је непроменљива конфигурација следа причалаца призованих у текст магијском радњом именовања, а не као обично универзум (простор/време) фабуле. Приповедачев идентитет, у смислу карактералика се пред-поставља и прозна структура је окренута првенствено њему, а не идентификацији, *идентитету (из) догађања*. Приповедање је сада одређено низањем наратора па постаје претапање исказа — али не и њихово стапање! — и у крајњој линији се на неки начин поистовећује са смењивањем ликована-наратора.

У метафоричној слици лица-која-говоре треба издвојити *Лице* и фиксирати уста (имена) кроз која допире *Глас*, да би у тексту његов одјек одмах попримио својства наметнута (секундарном) индивидуализацијом лика у причи и постао *глас*. Овај подлеже даљем моделовању током протицања „ланца означавајућих у времену“ и претапа се у сазвучје *гласова-модалитета*. Они су, међутим, једине „реалне“ текстуралне датости. Претходне категорије се изводе уопштавањем и интегрисањем на основу реалног идентитета лика-наратора којем гласови-модалитети припадају, затим на основу имагинарног јединства на нивоу галерије лица-која-говоре (јединство интенционалних идентитета-који-претходе), и на крају, на основу интенционалног исходишта овог јединства.

Није тешко запазити како суптилно Ненадић превазилази (реалистичку) традицију.⁹ Али он истовремено успева да очува један њен важан део. Тај део не само што погодује опсервираној проблематици и романескном изразу, већ су и израз и проблематика управо у њему утемељене. Наиме, мора се све време имати у виду да је „онтолошки

⁸ У питању је очигледно извесна апстракција, тражење и именовање „апстрактног идентитета“ ликована-наратора који се у самом тексту одмах преображава у реалитет лика у свету књижевног уметничког дела, али то ниуколико не утиче на суштину проблема.

⁹ Овога се треба присетити када буде било речи о другој равни.

преврат“ изведен тако да су унутар саме приче у потпуности сачувани битни елементи и видови фабулирања, једино су они сада у промењеном структуралном положају.

Могућни „неспоразуми“ са рецептивним хоризонтом „уграђеним“ у роман, поменути на почетку текста као потенцијална претња адекватном читању и процењивању вредности *Доротеја*, могу се јавити управо уколико се превиди „онтолошки преврат“ и његов ванредни значај за дело.

4. мноштво гласова и Глас

Пошто сагледа природу „онтолошког преврата“, намеће се испитивачу романа Добрила Ненадића проблем сложених односа гласова-модалитета, гласова и Гласа.

Уколико се полази од приче, њихов однос може се посматрати из угла усаглашености разно-личних исказа. Тада се види да промене ситуација и предмета приповедања прате следствене модификације појединог гласа, али да његов идентитет није тиме доведен у питање. У противном, да јесте, била би нарушена неопходна доследност тона. Сваки облик „какофоније“ био би овде, с обзиром на друге видове романа, вредносно изразито негативан.¹⁰ Онај Глас на нивоу галерије лица-која-говоре и када остане тек глас лика, задржава на неки начин своја основна својства. „Апстрактни идентитет“ (Глас) очитује се у гласу као што се глас истовремено очитује у гласовима-модалитетима.

Потребна мера кохерентности на нивоу гласова-модалитета очувана је назочношћу функције причаоца у карактеризацији лика као и извесним „поравнавањем“ разлика на више планова испољавања „тачке гледишта“. На нивоу мноштва гласова које одговара мноштву ликова-наратора то је, опет, постигнуто јединством стила и доследним избегавањем израженијег противстављања појединих фрагмената.¹¹ (Ово је условљено поменутим „поравнавањем“.) У јединству на нивоу мноштва гласова треба тражити текстуални траг Гласа.

Одсуство продуктивног против-постављања казивања ликова-наратора, односно, његов незнатан обим, намеће сложену проблематику у чијем сагледавању ћемо се послужити још једним наводом из Солара. „Драма, наиме,

10 „Какофонија“ у неким модерним остварењима може бити ефекат којем се тежи — онда је потенцијално уметнички релевантна, — али организација текста тада мора да буде битно другачија.

11 Ваља одмах приметити да извесно стилско (и не само стилско) унифицирање, мада значи одустајање од једног врло делотворног начина индивидуализације, не утиче у већој мери на њено спровођење.

не настаје из низа монолога, него из дијалога, а непоузда-ност приповједача припада управо одсућности било какве могућности дијалога у којем би се могла утврдити нека опћа перспектива или неки надособни кут гледања на зби-вање и карактере“, пише он у изврсној књизи *Идеја и прича. Аспекти теорије прозе*. С обзиром на усклаћеност исказа и углавном одсуство (осујећеност могућности) ди-јалога између ликова-наратора, чини се да бисмо сада мо-рали закључити да њихова непоузданост нарочито долази до изражаја.

Утврдили смо раније начела *каталогизирања* прича-лаца и њихових наративних стања. На први поглед, треба им једино придружити одсуство дијалога. Међутим, не-против-постављеност упркос томе што показује непоузда-ност сваког причаоца понаособ, уствари — уколико има-мо у виду читаво мноштво ликова-наратора — знатно ви-ше указује на јединствену приповедачку нит што се провла-чи кроз исказе. Због тога, из неискоришћене „могућности дијалога“ о којој говори Солар, у приповедачком телу Не-надићевог романа израста *хипотетични приповедач* као „субјект свести“ приповедачког јединства — дакле као суб-јект надособне наративне свести.

Могло би се, додуше, рећи како се иза хипотетичног приповедача унеколико крије ауторски глас подразумева-ног писца, али не би било оправдано поистоветити их због тога. Свакако је далеко исправније означавати појављива-ње носиоца, макар имагинарног, надособне наративне све-сти у роману посебном категоријом, нарочито онда када његово појављивање достиже ниво хипостазирања посеб-ног (фиктивног) лика. Наиме, иако је носилац ауторског гласа, хипотетични приповедач је и сам фингирана творе-вина подразумеваног писца. То што овај приповедач може бити непосредно одређен карактеристикама ауторског гласа у тој мери да се на први поглед не разликује од обличја подразумеваног писца (што тешко да може бити случај у *Доротеју*), не доводи у питање његов имагинарни, интенционални идентитет.

Приповедач јесте лик, део књижевног света, али није само то. Иза њега стоји *митски творац* приказаног света, о чему говори и Кајзер у тексту поменутом на почетку ог-леда. (То је од посебне важности када говоримо о Гласу у *Доротеју*). Из тих разлога се приповедач ни у традиционал-ним делима не може поистовећивати са (с)ликом подразу-меваног писца, или пак ограничавати на лик у свету књи-жевног уметничког дела. Он је посебна категорија у којој

се сучињу лик, подразумевани писац и митски творац. Све ово вреди за хипотетичног приповедача у Ненадићевом роману, с тим што се корелације усложњавају. А претходном треба додати и ликове-нараторе, те понешто релативизовати замишљени лик надособног причаоца — у роману је он „непрозиран“ у односу на свет књижевног дела и визију. Лик приповедача је и иначе често, ако се тако може рећи, *апстрактан* — у смислу да његов идентитет није, тј. не мора бити, испуњен („личним“) садржајем — што је у случају хипотетичног приповедача још много израженије.

Ове напомене омогућиће да боље схватимо како појава имагинарног надособног наратора и поузданост приповедачке нити која њему припада имају двојак смисао. Хипотетични наратор, пошто је везан за приповедачко тело (иако му не припада као ликови-наратори), првенствено је „вишезнајући“ причалац, а овај је у крајњој линији тек непоуздани приповедач постављен иза мноштва ликова и њихове нараторске функције — значи у специфичној наративној позицији: надређен је „реалним“ причаоцима, али није „свезнајући“ приповедач. Но, са друге стране, блискост хипотетичног приповедача подразумеваном писцу, чији је ауторски глас, да тако кажемо, увек неприродно свезнајући, а нарочито то што је хипотетични наратор, као што смо видели, носилац оне „ноте“ ауторског гласа преобликоване у Глас, чине да се он у исти мах мора прихватити и као вишезнајући, и као, на неки начин, свезнајући приповедач. У *Доротеју* су, према томе, вишезнајућа позиција хипотетичног наратора и њему намењена свезнајућа позиција — мада њу ипак не може имати у правом смислу речи — учињене једнако делотворним. То ће рећи да до изражаја долазе предности Ненадићевог приповедачког решења: првенствено већа „природност“ вишезнајуће позиције остварена с обзиром на галерију лица-која-говоре која је њен „референтни“ наративни ниво.

Пошто би хипотетичном приповедачу конкретизованом као *Лице* припадао Глас, он би у равни галерије лица-која-говоре био *онај-који-именује* и одређује шта (и како) може бити изречено. Следећи корак води прихватању надособног приповедача као онога који у име митског творца изговара *Прву Реч* — његов глас допире у том случају из митске позадине изходног еидоса романа.

Тек сада постаје видљива услојеност првобитног приповедачког тела. У њему, дакле, у најмању руку постоје два специфична под-нивоа, и њихови бројни модалитети. Ако се и не могу (довољно) оштро разграничити, ови мода-

литети се дају извести из опозиције под-нивоа. Ту се очигледно нове значајке уз чију помоћ би се могло даље развијати разликовање према типолошкој лествици традиционално/модерно, а она је, кажемо, пробни камен читања и критичког разумевања овог књижевног уметничког дела. Какав смисао би имало даље диференцирање, показује то да се појава вишезнајуће/свезнајуће позиције имагинарног надособног причаоца не може сматрати атавизмом и вредносно негативним наносом традиционалног, јер она сведочи о самосвојном разрешењу проблема приповедачеве поузданости и артифицијелности његовог (све)знања; та два аспекта у романескном изразу нужно колидирају, док су у *Доротеју* захваљујући „онтолошком преврату“ тако рећи „помирени“ у фикционално уведеном хипотетичном причаоцу. То је једна од несумњивих вредности приповедног модела.

Сени свезнајућег приповедача, међутим, побуђују радикалну сумњу — питамо се није ли мноштво наратора тек пишчева игра, конструкција којом се развија и усложњава архитектоника дела, те прикрива „стварна“ приповедачева позиција и тако заваља читалац. У први мах као да спада некаква копрена са текста, рекло би се у том часу да је по среди право рецептивно освешћење: први закључак је да свезнајући приповедач тек „посуђује“ гласове ликована-ратора. Одјек Гласа у једном тренутку се многогостручује и сумња скоро постаје извесност.

Заблуда ипак не траје дуго. Рецептивно освешћивање (у тексту) је само накратко застало на овом ступњу — наставља се као *преосвешћивање*. То значи дистанцирање и синтетички увид: свако једнозначно решење недопустиво је свођење битне двострукости (услојености) приповедачког тела на приповедну униполарност. Резултантни квалитет је двојство/обједињеност, уствари особена продукција нових књижевноуметнички валентних квалитета. Текст и у првој равни приповедног модела функционише на два нивоа. Они се стапају описујући наративни видо-круг у којем се говор приче романа, односно говор у роману, огледа као колебање између њих — *двогласје*.¹²

Уколико Глас опстоји на дубљем нивоу јер је услед „онтолошког преврата“ примаран, утолико је мноштво гласова назочни са-чиница дела — оно доминира процесом читања док се Глас тек наслуђује, и то првенствено у сегментима (тачније, између њих) где приповедање постаје

¹² Овај иако шути опис процеса који се одвијају уз извесне модификације вреди за више видова романа.

„прозирно“ због преклапања исказа и заједничких својственисти казивања ликова-наратора.

Премда Глас има „онтолошко првенство“, мноштво гласова би, условно речено, имало егзистенцијално преимућство. Гласови су, сва је прилика, и естетски делотворнији. Наиме, Глас са једног становишта објављује систем, заједничко и јединствено, док се у мноштву гласова налазе разлике и одступања. Зато су они неминовно истакнутији и делотворнији члан пара заједничко-различито. На плану мноштва гласова делују и „механизми“ индивидуализације (гласови-модалитети сведоче пак о процесу карактеризације), а то и поред извесне стилске униформности — о чему је било речи — није занемарљиво, осим у случају неких међусобно недовољно издиференцираних ликова.

Глас, опет, осведочава разлику (особеност) у односу на каталог наративних стања. Он се придружује функционалном поступку именовања/признања којим се навешћује („отвара“) говор сваког лика-наратора. Будући да поступци и наративне технике видљиве у каталогу у суштини не излазе из равни традиције, Глас је ознака важног одклона од ње, — разуме се, не једнако вредна као „онтолошки преврат“ који ту има одлучујућу улогу. Међутим, у њему је истовремено присутан видан нанос традиционалног, само на другачији начин: преко лика свезнајућег приповедача. Од те традиционалности што почива у појави Гласа и са њом продире у дело одклон је управо мноштво гласова.

Сплет оваквих односа структуру дела чини изузетно сложеном. Структурално богатство *Доротеја*, ваља рећи, његова је значајна књижевна уметничка вредност.

5. критична тачка

Упркос томе што се однос Гласа и мноштва гласова продукцијом естетских квалитета исказује као носилац уметничких вредности, није тешко уочити ни одређене, ни у ком случају се не би могло рећи занемарљиве, слабости на овом плану. Ти недостаци су на изванредан начин имплицирани у претходном делу текста, а показују се превасходно на три нивоа који се надовезују један на други, и то тако да се величина недостатка степенасто увећава — постоји, дакле, извесна „градација“.

Поменути три нивоа могла би се за ову прилику означити као план „конкретизованих“ недостатака (што заправо означава непосредне слабости појединих секвенци или сегмената), план заостатка традиционалног са проблемом

„компилације поступака“ и план изазивања радикалне сумње у јединственост организације текста.

У првом плану нарочито негативно делују поменућа општа места, те повремено недовољна индивидуализација и конкретизација гласова (односно, са друге стране, ликова). Још проблематичнија су места на којима се сустичу негативни видови традиционалног у Гласу и гласовима, тј. у функционисању њима представљених наративних модалитета — из чега произлази други план. Јер, у овој равни приповедног модела се користе ипак познати поступци изграђивања „ланца означавајућих у времену“, и њима се у суштини не искорачује из оквира канонизоване типологије обликовања. То не може битно изменити ни чињеница да посебну пажњу завређује већ бројност, разноврсност и склоп наративних техника и облика, напосе и *иконички облик* (драмско наименовање лица-које-говори) увођења ликова-наратора у ток казивања зато што „онтолошки преврат“ делује изван приче — тачније пре ње — па у њој ништа и не мења. Исто тако, уколико би иконички облик и учинио „приповедачки образац“ аутентичним управо преносећи деловање „онтолошког преврата“ у раван „ланца означавајућих“, то је сада онемогућено јер је учинак поништен вертикалним раздвајањем приповедачке структуре. Будући да се губи нужна јединствена основа која би, као „апстрактно исходиште“ свог казивања интенционално обједињавала нанизано мноштво поступака — а та је обједињеност нужна у романескном изразу и не треба је мешати са традиционалном кохерентношћу и хомологношћу — стиже се утисак да се заправо ради о „калемљењу“ различитих елемената, „нараторској компилацији“. Ово подстиже и Ненадићево коришћење неких овешталих ситуација и окамењених „симбола“ у обликовању приче. Из тих разлога, у процесу читања повремено ће се наметати питање није ли мноштво приповедача само лажни надоместак превладавања традиционалног.

У једној „култури разлике“ опасност што се надвија над Ненадићевим литерарним остварењем је прилично велика. Ако се прича гради на основу традиционалног фонда мотива, уз то сразмерно често канонизованих — дакле, по себи „исцрпљених“¹³ — и при томе се не изналази нова, „очуђујућа“ форма ни у равни другостепеног литерарног моделовања, где тражити самосвојност и аутентичност де-

13 А његова превладаност, суштинска преобликованост мотива се уопште не може сагледати и разумети док се не уочи друга равна приповедног модела.

ла? Нарочито оно не-познато које има одлучујући значај за вредност књиге с обзиром на тип културе и њиме пред-одређени „хоризонт очекивања“?

Дабоме, ова су питања „заоштрена“ у већој мери но што је то неопходно када је реч о *Доротеју* (не смемо заборавити деловање „онтолошког преврата“), али се она управо у таквом облику постављају пред онога ко „онтолошки преврат“ и значај визуелног „преламања“ текста не уочи: говоримо о оним читаоцима и критичарима на које се односи суд о „заstraњивању“ изложен на почетку огледа.

На крају, трећи план недостатака сведочи да сукобавање Гласа и мноштва гласова у последњој инстанци доводи у питање организованост „ланца означавајућих у времену“. Вишеструка колебања наративне свести, рекли смо, погодују постизању ових или оних уметничких вредности, но да би се образовало „сазвучје естетски валентних квалитета“ морају овим уметничким вредностима продуктивани естетски квалитети бити на неки начин — управо организацијом дела — обједињени. Међутим, наративна свест приче романа је са стајалишта целине књижевног уметничког остварења нејединствена, обележена чак и становитим приповедачким апоријама, а у исти мах се настоји обликовати јединствен свет књижевног уметничког дела и кохерентна визија. Очигледно је да се јавља битна противречност. Она је ту и тамо прикривена или ублажена, али није превладана. Стога ова противречност доводи у питање организованост текста на нивоу прве равни приповедног модела.

Задржавајући поглед на њој, уочавамо како се раздешава устројство казивања и јављају наговештаји „наративног расула“ — делу Добрила Ненадића прети распад приче романа на плану наратије. Да парадокс буде већи, иако ће визија узета за себе остављати дојам примерен причи као „облику организирања збиље“, инкохеренција прве равни приповедног модела може понајвише да засмета у процесу читања управо на крају романа, онда када је нужно да се целовити увид у упризорени свет дела „преведе“ у естетски угођај примерен целини.

Ту, када се опасност нарушавања естетског угођаја раба заједно са престанком развијања романескне „сликовитости“ *естетске илузије (из) приповедања*, када је претња *Доротеју* највећа, развија се, самоиспољава друга равни приповедног модела — реализује се Доротејево *ћ у т а њ е*. Његов Г л а с се најзад појављује — својим коначним одсуством; главни јунак ни у једном тренутку неће преу-

зети улогу наратора. У часу када окончава илузија (из) приповедања и зачиње се рецептивно освешћивање, у смислу „изласка“ из простора текста, његовог деловања, схватамо да Доротеј *ћ у т и, заувек*.

6. *говор ћ у т а њ а*

Другу раван чини неиспуњени нараторски простор, функционална одсутност — *ћ у т а њ е*. Доротеј местимично, тамо где је то нужно, или има посебне циљеве, проговара у исказима других ликова, али сам се никада не појављује у функцији наратора. Ништа не казује. Он *ћ у т и*, разликује се. То помера границе улоге наратора осталих ликова. Њихова приповедачка функција добија сасвим нову димензију — да омогући *ћ у т а њ е* — па и сврху, што из основа мења све односе у роману, води преструктурирању приповедачког тела и промени његове конфигурације.

Стално изнова покретана, ноова (увек уствари привремена) конфигурација у стању *подрхтавања* застаје за тренутак у тачки лабилне равнотеже условљене силама које владају текстом, да би затим наставила кретање. Изласком из равнотеже, генереира се нова енергија. Она пак изнова покреће важне процесе у тексту и осигурава њихово продуктивно трајање. Чак и када се уоче сви нивои корелација на овом плану, утврди да је омогућена извесна „динамичка стабилизација“, конфигурација не постаје окамењена. Она се не може раздвојити од процеса што их непрекидно покреће: њено даље кретање јесте посредно (посредовано), али не и занемарљиво.

Ћ у т а њ е које одјекује изнад мноштва гласова немично постаје доминантно и одлучујуће; оно је *диференцијални ентитет*. Након тога добија очекивано обличе јединственог/једног: у њега се стапа *јека* гласова творећи (све)јединствену целину. Мноштво одељених приповедача, рекли смо, графички је назначено визуелним „преломом“ текста са истакнутом структуром номинације — именима. Овај „структурално иконички“ облик постаје знак у другостепеном моделативном систему какав је књижевност, стиче посебно значење и симболичку моћ. *Наративна ортографија* преко новог типа функционисања преноси „значањски набој“ на *лик (у) одсутности* (Доротеја).

„*Песнички језик*“ проналази „*изгубљени завичај*“ *говора*. *Говор ћ у т а њ а* тако ни у ком случају није тек одсуство говора.

Објава преосмишљења наратије и целокупног дела потреса инваријантну организацију речи и открива њену

динамичност и покретљивост, „кретање“ и „преображавање“ на које не утиче графичка фиксираност текста у непроменљив след ознака. Испод знаковне маске одигравају се бурни процеси. Они су важан чинилац естетског доживљавања, пошто се у њима непрекидно генерирају „додатна значења“.

Флукуација смисла: рађа се (над)време смисаоног подрхтавања у коме је захваћено и оно што је у времену — Време; оно казује захват Тоталитета.

Иако је присутан у свету књижевног уметничког дела, Доротеј је из њега издвојен јер подразумева суштинску двострукост: *Доротеј/лик — Доротеј/симбол*.¹⁴ Као лик, он је сенка и одсјај који промичу делом, док је као симбол онтички трансемпоралан и надвија се над њим. Добија се конституитивна мрежа: кретање / трајање у времену / ликованвременско постојање / симбол.

Доротеј/лик као (литерарна) функција просијава у делу. Он не поседује, условно речено, „карактер“ — бар не „карактер књижевног јунака“ какав се јавља у традиционалним романима — који је „тело“ лика у свету књижевног уметничког остварења. Карактер је ентитет према коме је управљена карактеризација, али тако што његово наслућивање покреће саму карактеризацију. Нарацију ликова, а она је са ове тачке гледишта карактеризација, Доротеј покреће у виду лика/функције. *Хипотетични карактер* Доротеја/лика — ка њему је приповедање управљено и он је интенционална изводница казивања — међутим, ни издалека не исцрпљује битне аспекте Доротејевог *карактера лика (у) одсутности*,¹⁵ те и Доротеј/лик мада припада равни приче, остаје, да тако кажемо, „недодирљив“; недоступан је за остале ликове. Из тих разлога ни (њихово) казивање не сеже до њега.

У својој еидетској опстојаности, бивању у/над делом, Доротеј/симбол је у ствари *телеолошка супстанцијалност*

14 „Велику улогу (већу него што се понекад сматра) играју у књижевности ликови-симболи. Прелазак лика у симбол придаје му нарочиту смисаону дубину и смисаону перспективу. Садржај истинског симбола је, преко опосредованих смисаоних спојева, упоређен са идејом светске целокупности, са пуноћом космичког и људског универзума. Свака појединачна појава утапа се у стихију основаних начела битка. При том, за разлику од мита, овде постоји свест о својој неподударности са својим сопственим смислом.“ Наведеним Бахтиновим речима нема се овде шта додати, осим да би проблем „преласка лика у симбол“ захтевао посебан текст.

15 Ствар са Доротејевим карактером (у) одсутности стоји као и у случају његовог *хутања*, па би се могла спровести реконструкција паралелна и веома слична овој коју управо вршим. Зато се на њој нећу задржавати, али ово битно својство ваља стално имати на уму.

недостижна за ликове-нараторе и њихове гласове. Објављивање Доротеја/симбола недоступни је циљ свеколиког напрора приповедача. Стога се поменути хипотетични карактер показује умногоме као покушај (пре)текстуалног захватања онога што *јесте* Доротеј/симбол. Тај подухват непрестано изневерава претварајући се у (имагинарно) исцрпљивање безбројних могућности, низ негативних одребења којима се жели индиректно допрети до исходишног еидоса.

Намах се учини да у тексту све време чујемо: он је све-то, на неки начин, али увек и друго, више, на крају: Свето, то он јесте/није јер је друго/неизреицво. Друго је симбол. Друго је Доротеј. „То Друго, што је на њему, чини уметничко“, вели Хајдегер.

Текст зато, могло би се рећи, парадоксално постаје монолитан исказ: видимо јединствену објаву онога што је трансцендентно сваком засебном сегменту, тексту уопште, али није изван домета ентитета целокупног књижевног уметничког дела. Управо та објава јесте сам феномен уметности. Овде до ње долази на ванредан начин чак и за књижевност, односно роман чије су обликотворне моћи, могућност саопштавања на књижевно релевантан начин естетске „поруче“, несумњиво репрезентативне за књижевну уметност. Неоспорно, овакво приповедачко решење, представља изузетно уметничко и обликовно достигнуће. Његова обликотворност исказује са при томе у конституисању особене и надасве делотворне прозне парадигме.

7. структурални процес

Ванредна постигнућа су резултат специфичног начина на који егзистира друга раван, раван Доротејевог ћ у та-њ а. Опрека између ње и првобитног приповедачког тела, односно прве равни, не само што се не укида на нивоу, условно речено, прве или првобитне синтезе — реструктурирањем овог тела, чиме се руши већ изграђена предоцба о приповедном моделу — већ је њено остваривање само први правац деловање „структуралне интриге“.

Опречност у односу на прву раван је тек један вид нове равни, заснован на њеној „онтолошкој динамици“, док је други њен онтолошки аспект нераскидива веза са *корпусом* приповедача — у односу на њега она није независна по бићу. Несамосталност онемогућује процес стабилизације, тј. окончавање промена. Приповедачко тело је, претходно, одређивало целокупан приповедни модел. Појавом нове равни приповедни модел се од њега одваја. Тако

почетно деловање интриге развијено увођењем/откривањем ове равни није непосредно управљено ка приповедном моделу, већ остаје унутар односа две равни. До преусмерења ка надређеној структури, самом приповедном моделу, међутим, долази пре но што је из интерног односа две равни било могуће искорачити утврђивањем/изналажењем нове стабилне конфигурације. Тако из њихове „са-против-постављености“ и (егзистенцијалне) зависности друге равни од прве, проистиче двоструко функционисање њиховог међусобног односа. Отуда „круг“ чијим би се затварањем уравнотежила огромна енергија која кружи (под)структурама текста никако не може да се образује.

Временски помак је последица интерности почетног деловања опреке између две равни. Он и хетеромност по бићу друге равни доводе до „раслојавања“ покретачке интриге и њеног деловања. Мноштво са-чинилаца структуралног дејства интриге се, како трају процеси привидног „смиривања“ текстуалне напетости, континуирано увећава, што ће рећи да су реални ефекти супротни онима који би се на први поглед могли очекивати. Процеси се појачавају, напетост је све већа, док генерирана енергија не достигне ниво засићења. Тај ниво нешто мало премашује (највеће) рецептивне моћи читаоца, у смислу да пре но што се у процесу читања оконча детаљно и потпуно утврђивање претходног стања, наступа нова промена. Продужују се стално читаочеви продуктивни „са-стваралачки“ напори, а они собом носе несумњиво задовољство и воде посебном угођају.

Екситована структура „исијава“ смисаоне и значењске елементе, савлађује отпор настао током рађања и готово једновременог одумирања стално нових приповедних облика. (Сваку промену следи реорганизовање устројства књижевног света). Но, притом се тек уравнотежава, и то делимично, генерирање енергије којом је побуђена. Зато се структура никада не враћа у стабилно, *стационарно стање*, нити проналази сличан, овоме одговарајући облик — чак ни на крају романа.

На крају остаје тамна дршка — stilus — уперена ка небу.

Разуме се, то не значи да процес читања траје бесконачно дуго, као што би, теоријски узев, безмало морао бити случај.¹⁶ Емисија језичке, стилске, смисаоне... енер-

¹⁶ Наравно, из предмета опсервација је искључена способност егзистенцијалног пре-гледања до којег доводи рецептивно-контемплативна уживљеност у свет и визију дела, будући да се она превасходно тиче проблема рецепције, а не дела самога.

гије и њено трансформисање у књижевноуметнички изузетно дејствен облик, одиста се непрекидно обнављају, али је то ипак модел добијен доследним извођењем крајњих конзеквенци, док уствари постоји извесно стање (енергетске) *засићености*.

Смирујуће „разређење“ иницијалне структуралне интиге, чији се садржај и опсег деловања у међувремену битно увећао, збива се у *хипотетичном телу* свеприсутности уметничког ентитета — сублимном „предмету“ који обухвата време естетског угођаја и оно што је у времену. Тако је врхунско освешћење „падом“ у окриље (захваћеног) *Тоталитета* на овом нивоу аналогно и равно остваривању „главне функције“ уметничког дела, оверавању његовог свеукупног естетског дигнитета. У овој „идеалној тачки“ сустичу се све функције и чиниоци да би (у својој естетској самодатости) били спознавани „феноменолошком интуицијом“, а не каквим механичким „ишчитавањем“.

Истовремено, постоји још једно „место“ на коме долази до својеврсног смиревања интриге, реализације, такође, естетског потенцијала књижевног уметничког дела. Овај тренутак је немерљиво кратак, да би се његов учинак одмах „стопио“ са деловањем претходне „идеалне тачке“ — она му је онтолошки надређена.¹⁷ Ма колико то изгледало парадоксално, ово се одиграва „повратком“ у раван Доротејевог *ћ у т а њ а*.

Већ смо истакли специфичност њеног са-грађења и устројства. Утврђивање идентитета ове равни и његова објава поклапају се у процесу читања са доласком до физичко-текстуалног краја дела. У часу када естетско доживљавање (као *битни процес*) стреми све-јединственом облику што се до тада само наслућује, стреми „целовитом“ естетском угођају који одговара целокупном делу, а не тек неком његовом фрагменту¹⁸ одиграва се у суштини сличан процес у равни Доротејевог *ћ у т а њ а*: и она се, до тада, само наслућивала, мада ни то у правом смислу речи можда није морао бити случај. Продуктивно одсуство Доротејеве улоге приповедача обистинује се као самосвојан идентитет

17 И када би се утврдило да се ту не ради о два нивоа, већ о два аспекта једног те истог нивоа, ништа се у основи не би променило осим неколико формулација у овом тексту.

18 Фрагменту одговара „пролазни“ естетски угођај који се образује у неком тренутку током читања, да би доцније уступио своје место следећим „пролазним“ угођајима, онако како надолaze све нове и нове секвенце. Овде је, дабоме, реч о извесним модификацијама уобичајених схватања тока естетског доживљавања, али то је тема за посебну теоријску расправу.

када и слутња да ће се у естетском доживљавању са-припад-ном процесу читања доћи до „све-јединственог“ естетског угобаја. Зато се ова два чиниоца на свој начин међусобно изједначавају у односу на текст. Штавише, делимично се и поистовећују. Доротеј тако постаје *знак естетског дигни-тета*.

Усмерена ка „идеалној тачки“ естетског угобаја као простору „смирења“, енергија генерирана структуралном интригом „протиче“ у правцу Доротеја, који је лик/све-симбол надређен читавом делу, и прво стиже до његовог *ћ у т а њ а* објављеног на крају романа. Не „примећујући“ луцидну превару стваралачког умећа којим је ова раван ту (у)постављена, енергија преплављује и испуњава про-стор функционалног одсуства. Будући да је одсутност ње-гова супстанција, енергија не само да не наилази ни на какву препреку, него је тај простор „привлачи“. Сједиња-вање, опет, значи захват *Тоталитета*.

Текстуална енергија се „освешћује“ пре но што је све, па и њено протичање, окончано, али више нема могућно-сти повратка из друге равни. За то, уосталом, нема ни потребе, јер самим освешћивањем иницира се „астрална пројекција“. Целокупна енергија трансцендира овај ниво, и сам текст, ишчежавајући у естетском угобају — она се претапа у њега. Друга раван, сам естетски доживљај што се развија на крају романа и ова пројекција сједињују се испуњавајући „идеалну тачку“ завршног, свејединственог естетског угобаја.

Сва три ступња коначног (књижевног уметничког) учинка романа постоје тако рећи једновременно, јер се раван *ћ у т а њ а* са фасцинантним, наднаравним Доро-тејем и новонасталом супстанцијом,¹⁹ праћена „астралном пројекцијом“ одмах губи у овој „идеалној тачки“. Времен-ска „раслојеност“ претапања не разазнаје се непосредно у процесу читања, али омогућује да се сви ови процеси, доцније, у диференцијалној анализи разлуче и спознају. Они се у естетском доживљавању осећају као нови квали-тети.

Тако је на крају могуће утврдити стварно обличје при-поведног модела. Одговори на питања што смо их у огледу постављали, лако се могу извести из претходног описа. Једно је при томе несумњиво: упркос неким слабостима на које смо указали, приповедни модел говором *ћ у т а њ а*

19 Супстанцијом насталом стапањем супстанцијалног одсуства (неиспуњеност улоге наратора која би припадала Доротеју) и тексту-алне енергије.

постаје једно од највреднијих достигнућа у оваквом жанру романа, у коме се рачуна са чувањем многих видова романескне традиције, па чак и коришћењем традиционалног фонда мотива и наративних техника. Добрило Ненадић је остварио у свом првом роману аутентичну прозну парадигму необичне књижевне уметничке делотворности и више но завидне вредности.

8. варијанта краја: осведочавање романескне моћи

Сваки покушај доследног критичког сагледавања књижевних уметничких феномена, уколико се они желе описивати и тумачити у свој њиховој пуноћи, прати вајкадашњи критичарев жал о немоћи категоријалних система и апаратуре, самог књижевног критичког метајезика. Анаморфоза, и иначе неодвојива од критичког увиђања, увећава се до те мере да бисмо се, можда, могли запитати о сврсисходности текста (испитивања) са тако великим степеном изобличења. У *игри кривих огледала* критике и њеног језика као да се смисао критичког напора, промишљања феномена књижевне уметности, заувек губи. Чини се да то, у таквом облику, вреди и за овај текст. Па ипак, ако је наговештен део онога што се скрива, што стоји иза Доротејевог магичног *ћ у т а њ а*, ако су се упркос свему могли наслутити они чудесни процеси који су Доротеја уздигли до „идеалне тачке“ естетског угођаја и ову испунили сазвучјем ванредних квалитета, ако се могла стећи иоле ваљана представа о утицају говора *ћ у т а њ а* на приповедни модел и романескну организацију текста, ваља бити задовољан — тада се може извести следећи закључак:

Способност романескног израза да се увек изнова открива у другачијем обличју (чак и тамо где би се на први поглед рекло да остаје у домену канонизованих, безмало овешталих поступака — као у случају *Доротеја* Добрила Ненадића) указује на ванредне могућности уметничког „саопштавања“, комуницирања естетске „порукe“ унутар њега. Та изузетна особина несумњиво је доминантно одређење интенционалне парадигме романескног израза, „апстрактног исходишта“ интенционалне романескне свести. Интенционална парадигма очитује се у повесној развојности књижевних уметничких творевина, провлачи се еидетски апсолутна кроз повест романескног обликовања као становито „чврсто језгро“ унутар „разно-обликујућих израза“. Стога не стоји евентуални суд о аморфности романес-

кног. (Он је оповргнут управо на основу типолошког диференцирања традиционално/модерно, где спада и лествица наслеђено/изграђено/откривено на којој се одређује степен романескне новине. Наравно, новина нема некакав „апсолутни смисао“ какав, рецимо, обично намеће постулирање појма „први“ у „историји идеја“.) Наместо квалификатива аморфан треба да стоји — *полиморфан*. То је ознака *протејске свести* романескног израза. Тада је конститутивна свест романескног књижевног уметничког дела двојако одређена: променљива као *протејска*, она је, истовремено, нужно и јединствена — само на посебан начин — као *романескна*.

Роман, иако првобитно само један жанр, искорачујући из нововековне традиције полаже право на то да се изједначи са читавом књижном уметношћу:²⁰ по досегу не остаје за њеним највишим (обликотворним) дометима, по могућностима и обухватности далеко премашује све остале облике; то значи много више но рећи да је роман жанр нашег времена.

Говорећи собом домашај литературе као књижевне уметности, док се потврђује у виду могућног раз-обличја сваког канона и сеже ка *модерном писму*, роман оставља испитивача увек на *трагу искона*, оставља га испуњеног наслућивањем „узрока његовог бескрајног расцветавања“, како би рекао Серж Дубровски.

Инферналност и демонски смех тајанства за којим критичар трага, подсмех упућен његовом „еуклидском“ напору да сагледа наднаравни феномен уметничког, прате објаву књижевне уметничке вредности.

А када нас једно остварење — у овој прилици Ненадићев први роман — наведе на оваква размишљања, и у све то увери са оваквом снагом, не искључујући при томе ни одређене слабости које нису увек занемарљиве, не преостаје ништа друго но да се још једном застане пред високим књижевним уметничким дометом, изнова уочи естетска вредност романа и онда врати на његов почетак.

Тада и овај оглед ваља писати поново.

(децембар 1979)

²⁰ То ни најмање не омета његово подвођење под њу као „категорију“ која обухвата све родове, врсте и подврсте, нити се противи њеном „онтолошком првенству“ и особеној, другачије заснованој, супрематичији.

ДВЕ УМЕТНУТЕ ПРИЧЕ

„И кад сврши баво све кушање,
отиде од њега за неко време.“

Јеванђеље по Луци 4,13

ИЗ АНАЛОГОТЕКЕ

Демону

1. Аналоготека, дискукрзивни улаз

Некада, аналогиије као да се рађају саме од себе, дугујући своје порекло *случају*. Случај према сопственом нахођењу успоставља и открива везе на којима аналогиије заправо почивају. Затим, наизглед, оне постоје немајући неку другу сврху доли да показују необичност и занимљивост (*случајног*) повезивања. Чини се, тада, да су више продукт (фингиране) свеопште повезаности ствари на мисаоном хоризонту оног „субјекта свести“ који их изналази — и уздиже се из њиховог сплета — но заиста постојећих веза. Па ипак, тешко је одупрети се њиховој привлачности.

Збиља, аналогиије се нарочито између духовних творевина могу јављати — односно, успостављати — скоро случајно, али то не може оспорити њихов значај и смисленост када се, накнадно, покаже да управо оне знају упутити на закључке од далекосежне важности: ту се првобитни лик (*случајност*) губи.

У *вавилонској* Аналоготеци исцрпљује се Случај и подарује му се *Здање*. Оно се, такође, „састоји од неодређеног, и можда бесконачног, броја шестоугаоних одаја“; „из сваког од тих шестоугаоника виде се нижи и виши спратови, без краја“.¹ Тај бесконачни скуп одаја правилног облика, испуњених каталозима и моделима могућих аналошких веза уз које не иде нужно и смисаона предметна основа повезивања, твори л а в и р и н т. Њега напуштају једино они пратиоци варљивог трага смисла саме везе који смисао, након дугих истраживања, најзад пронађу.

¹ (Борхес тако описује Библиотеку.)

Тек пошто аналогија стекне/открије смисао, спознаје се да излаз из л а в и р и н т а крију огледала — до тада тешко уочљива — распоређена по ходницима „да би представљала бесконачност и да би је обећала...“²

Излаз, увек, крију обећања.

У л а в и р и н т у буди се изненада, не схвата у први мах где се налази. Осети езотеричну опседнутост. Ту га доводе смеле идеје, замисли, на које није смео доћи: оне из З да њ а где су заточене ослобађају неку од аналогија; свака аналогија у З да њ е убрзо доводи другог заточеника.

Неки од оних што су проходили одаје А н а л о г о т е к е склони су да све, одмах пошто схвате смисао повезивања, пошто открију тајну огледала и избеаве се из л а в и р и н т а, предају забораву. Заборав вреба у времену. (У З да њ у за њега не знају.) Други своја тражења поверавају апокрифима. Ту посебну врсту списа упознају пратећи игру огледала и изобличене ликове у њима, поуздајући се у, такође, лажну игру писма и изигравање његове моћи.

Путеви су разни. Ово је научинаста повест о једном безболном трагању.

/накнадно дописано: То ти кажеш, Демоне./

2. паралелни ходници

Чудесни маштар и почасни грађанин Укбара, писац Пјера Менара писца Кихота, бесмртник и краљ лавиринта, писац Борхесових записа, онај који на лутрији задобија свеопшту историју, присећа се вечног враћања, док његов лик оцртава стрпљиви лавиринт линија...

Казивање о загонетној смрти Абенхакана Бохарија³ уметнуо је Борхес у разговор два јунака вођен при обиласку лавиринта у чијем средишту је пре више година Абенхакан пронађен мртав. Затим, у духу жанра најчешће називаног „литература детекције“, они ће покушати да рационално протумаче, преосмисле читаву приповест. У тако постављену „причу у причи“, опет, уметнута је прича Два краља и два лавиринта. Она следи као текст што га господин Алаби, парох, „износи са проповедаонице“ у време грађења Абенхакановог лавиринта. У њој се на извештај

² (Борхес)

³ („Абенхакан Бохари, мртав у свом лавиринту“)

религијско-митотворан начин, уз поништавање преоблада-
ције смисла ранијег тумачења, образлаже интрига у заплета
ту претходне приче, и Абенхаканова судбина.

И Други: „Тијело тријумфује. Ништа ту не недостаје:
ни неизречени револт (он је тај који пише), ни свјесни
и ниједи очај (он је тај који ствара), ни она чудна слобода
понашања коју јунаци романа уживају све до коначне
смрти.“⁴ Кафка...

У катедрали, претпоследње је и недовршено поглавље
Кафкиног *Процеса*. Оно садржи и разговор свештеника са
Јозефом К. Један од свештеникових исказа је и онај о
сељаку и закону, који, такође, представља својеврсну „при-
чу у причи“. Та секвенца је кључно место, можда не само
романа него читавог Кафкиног дела. Иако не пружа једно-
значне одговоре на питања Јозефа К. чији процес на суду
тада већ стоји врло лоше, говори она о његовом (егзи-
стенцијалном) положају. Свештеник причу казује пошто је
сишао са проповедаонице са које се непосредно обратио
Јозефу К.

*Слике су се укрстиле, повест о овом трагању налази
се пред уломцима лавиринта, раздробљене путање, ни-
шта се не огледа у свему...*

*Буди се у једном од паралелних ходника. Устаје и обу-
ва патике. Затим се дуго и неприметно шуња дуж зидова.
Обузима га страх од могућих станара, и жеља да некога
сретне. Стално иде у једном правцу. После, другим ходни-
ком стиже до места са кога је кренуо. Не сећа се да су се
ходници укрстали, и да је игде скретао. Стоји неодлучан
и сам, погледа упртог у стопала са спуштеним сводом. Не
зна када и како је залутао у лавиринт. Али нешто, неу-
митно, зна...*

3. пут кривице, дијагенеза (I)

Оба текста, подвргавајући се законитостима веза са
проповедаоницом, судбином својих главних јунака прорећи
ће трагични крај јунака у причама у које су уметнути.
Моћ параболе, кроз предсказања придружена симболичкој
функцији текстова, ипак, прикривена је. Пророчки син-
дром и боја (*пророкујућег*) гласа свештеника остају прита-
јени. Они, у чијим рукама је а н а т е м а, застају само на
рубџу наговештаја — питијски говор, намеће се закључак,

али то није довољно: није реч само о двосмислености, већ „разгранавању значења“, ширењу поља комбинација вешто уланчаних назнака.

На више нивоа на којима корелирају уметнута и главна прича појачава се текстуална енергија — *треперава светлост* глосема, глосемантике претапа се у благотворни сјај, опчињавање, налик на онај сјај што га остарели сељак „види у помрачини како неугасиво избија из врата закона“. У један мах, открива се, осветљена, правилна „дирекција“ у мишљењу интриге/заплета.

/накнадно дописано: *Била је то његова замка./*

Она оставља довољно имагинацијског и рефлексивног „простора“ за развијање „допуштених“ (које текст дозвољава) и „додатних“ (које текст несистемно имплицира) низова асоцијација и идеја. Рађају се и продубљују многе дилеме везане за покушаје да се сви односи унутар непроменљивог интегралног текста протумаче и представе као једносистемне функције, а да он не буде изневерен. Управо овим истиче се „узрок бескрајног расцветавања текста“: *тумачење никада не сазнаје своју истину као коначну.*

Јунаци уметнутих прича умиру — кажњени за *hybris* Борхесов вавилонски краљ гради забрањено отелотворење *спирале* која познаје путање обоготворења духа. (Лавиринт израста из спирале када се њена оса стапа у једну тачку — место узношења, духа, *spiritus/spiritualisare/spissitudo* — а линија осипа и разгранава.) Његова иронија и подсмех ознака су таштине — он не поштује Божанство. Зато је кажњен: арабијски краљ у својој једноставности не познаје тајне кружења духа и лутања разобрученим стазама што скривају пут уздизања, али његове молитве су услишене. Поражен, вавилонски краљ ће умрети од глади и жеђи тамо где лавиринт постаје *безизлазно савршенство* — путања је само једна, она се обавија око себе и чини највећу, вршну варку спирале: изувијани Мебијусов прстен, траку, где сва кружења не воде никуда од једне те исте, безгранично исторавне површи.

То што су врата била одређена само за њега не значи да кривица не постоји: Кафкин сељак је испунио само једну од три могућности које је имао. Субјективна кривица је, додуше, укинута, објективна кривица није могућа, или, још пре, обратно, О томе сведочи неизмјењива „отвореност исказа“ у „причи у причи“. Кривица је ту досег апсурда: она је *трагични палимпсест и hybris* настао сам из себе, али кроз Некога. Постоји и лик трагичне ироније: сви чине (наизглед?) најбоље од онога

што им уопште ваља чинити, али коб постаје све извеснија. Кривица је свакако апсурдна, сељак није апсурдни човек. Кривица, једноставно, постоји. О томе постоје ли друга врата, и је ли осуда једнако важна за све, можемо само нагађати. Но, и парадоксална идеја: можда је сељак морао *страдати* = *покушати* да уђе, а да ипак никада не постаје јасно шта он заправо *јесте*, и шта би морао бити, осим што је *крив*, крив ради кривице која се на њега и не позива.

4. *антиномије, обрушавање смисла*

Постоји, међутим, у оба случаја и одређена условност на којој почива конструкција: и Борхес и Кафка, у неку руку, огрешкиће се о начела уверљивости приче, односно, доведиће у питање основни аспект самих параболоа.

Мада на први поглед може изгледати парадоксална, ипак се не може избећи констатација да Кафка поштује „хипостазирани реалитет“ унутар модела света обликованог у делу, мада га понешто изобличава чинећи да прича стиче универзално-представљачки карактер. Штавише, он чува и особену „реалитетску илузију“ која свету приказаних предметности даје уверљивост и омогућује „тетички“ моменат његовог признања. Но, зачудо, управо ће њу нарушити у кључном моменту приче о сељаку и закону.

Иако о томе нигде не говори (уколико се не узму у обзир имплицитне назнаке у тумачењима приче), и сељак и вратар су „само јунаци“ у свету са отвореним вратима и законом, а он се укршта са светом у коме се збива сам „процес“. Међутим, чувар је, чини се, *бесмртан*; односно, Кафка пропушта (да ли?) да окарактерише његово старење, што је од нарочитог значаја за правилно разумевање сељакове судбине. Чуварева исправност, тада када су се односи у висини између њега и сељака знатно изменили (!), упућује на закључак како он није лик који би одговарао/припадао оном реалитету света књижевног дела којем припада сељак — он је делатно отелотворење, материја сјаја, што, према сељаковом виђењу, продире кроз врата. Ово доводи у питање унутрашњу реалност казивања, али је следећа претња свету обликованом у „уметничкој причи“ далеко опаснија: да буде истакнута истина другог типа свештеникових тумачења и тиме се разреше многе дилеме везане за њих. Последица би била укидање знатног дела оних особених вредности које Кафкин текст чине ванредним уметничким остварењем. Евентуална ваљаност оваквог схватања приче учинила би, пошто би чувар у свету са законом

имао аксиолошки примат у односу на сељака, да се над *Процес* у целини надвије опасност разврставања ликова на: *жртве* (оне умиру), *убице* (извршиоце) и *гадове* (они се приклањају Установи, сили); „вишак смисла“, који краси ову причу, претапа се тада у пуку разрешену поруку.

Борхесово мање уочљиво огрешење другачије је природе: њему је, да би представио савршену немоћ покрета, потребна пустиња као могућа бескрајна једнораван. Пустиња је модел чудесне траке: ова укида смисао кретања ма у ком правцу, јер се сви прваци и путање стапају у једну јединствену линију која описује хоризонт, а затим, распостирјући се, открива површ, постаје раван. Међутим, то је још увек сасвим прихватљиво; на тај начин казна „силази“ на земљу — дакле, реч је првенствено о ефектном поступку. Оно што није у складу са својственошћу кривике, те функционалним везама „приче у причи“ са главном причом, јесте подсећање на „крхкост човекову“: краљ је морао бити кажњен као Тантал, а не стога што су глад, жеђ и сунце прејаки да се препешачи пустиња. Овако се руши митотворни карактер уметнуте приче као тумачења судбине Абенхакана Бохарија. Прича је рационализована: вавилонски краљ не постаје тек још једно зрно песка које се вечно премеша пустињом оцртавајући бескрајни пешчани лавиринт у којем Богови, одозго, распознају лик грешника, али и пишчев (а ову слику није било тешко унети у причу), него вавилонски краљ, уствари, скапава. То, разуме се, појачава доминацију тока детекције у главној причи. Ово се, додуше, може разумети као испуњавање захтева за што већом кохеренцијом (њего овај модел литературе истиче у први план), али се у исто време губе многе смисаоне димензије приче. Пуноћу смисла смењује јачање „реалитетске илузије“.

Но, онога часа када је ова илузија, оснажена, загосподарила просторима казивања, Борхес исписује реченицу која, са овог становишта, у најмању руку није на најбољи начин усклађена са њом: „Слава ономе који не умире!“. Та реченица, наиме, није ваљан завршетак проповеди — нагласак је у њој уместо на похвали краљу који има веру, ономе чије су молбе услишене, и апологији верског, „померен“ на чињеницу да он остаје у животу, а то ни из далека није исто. Рећи да проповедник само преузима текст проповеди не уносећи у њега никакве измене да би га затим на одговарајући начин тумачио верницима, донекле ублажава противречност између завршне формулације и сврхе проповеди. (А Борхес, тада, „преузима“ читав текст

приче!?) Међутим, ни то тумачење не задовољава: проповедник, осим уколико није прикраћен за разликовање „нијанси значења“, а то се, по свему судећи, не би могло тврдити, свакако не би пропустио да у најефектнијем и потенцијално најделотворнијем тренутку пастви предочи сјај вере. Накнадна тумачења више су утврђење и убеђивање, и она никада немају сугестивну моћ као тумачени текст. (Овај, углавном, једино треба појаснити и приближити верницима, понављајући његову поруку на другачији начин.) Зато би последњи узвик сам по себи морао бити изведен „поучни доказ“ који, ако се тако може рећи, изазвавши својеврсно „верско прочишћење“ води богоугодним мислима.

Има ли право Игњације Србин, тај ретки сународник у овој пустој земљи, човек који је разумео тајну овог Здања, када пише на трећем свитку, већ сасвим трошном, како једна дилема ипак преостаје — пише ли Борхес ту реченицу, или само препишује формулу којом се завршава проповед: Алах је бесмртан! (Онај који се никада не рађа и никада не умире — то је другачија формулација која се може пронаћи у светим списима, на том месту очигледно обремененим свеишћу о учењима о реинкарнацији и пролазности.) Хтео сам ја да се упутим варљивим трагом, и већ сам планирао, замишљао путовања кроз нове и нове одаје у потрази за овим изгубљеним, или само заборављеним знањем. Али он који ме никада не оставља на миру, одвраћао ме је од ових мисли.

Подсећао сам га, тада, да он плаћајући данак доследности до које мени никада није било стало, тексту непосредно приступа као књижевном уметничком систему знакова, на према томе претпоставља да текст онакав какав јесте, јесте за себе, али јесте и написан да би такав био. Када би чуо овакве реченице, на макар им значење остало и мени самоме недовољно јасно, предавао би се изразима који годе његовом „метафизичком уху“, и брзо би се сваки пут поколебао у својим намерама. Мене је то забављало. Одговарао ми је, такође, сасвим озбиљно, да на плану иманентне анализе која не открива рачвање смисла већ смисао аналогije, може бити и свеједно је ли у питању формула (која се можда није могла избећи) или баш хотимице тако сручен завршетак.

И опет му нисам одолео, а мислио сам да идем својим путем: Слава ономе који разуме!

5. лажно олакшање

Кришом, застаје, осврће се и проматра пажљиво учинак разбацаних крпица, и замка логике се затвара над њим. Ту где њен бледи лик опија, чујем уздахе читаоца. Одјек је тако снажан да ми се учини како би ова игра могла поново започети — на путу логике сваки је лавиринт проходан.

/накнадно дописано: Чини се проходним, док се због надобудности у њему не залута/

Гледам рад руку, и наставља се ткање текста — устрелује се ка крају. Једино ме је страх да неким непажљивим кораком не дозовем из Аналоготеке оне аналогije које познаваоци Здања с разлогом називају Ериније, јер је ту, близу, њихово царство. (На то ме је упозорио пре него што се изгубио, чудим се да ми се већ дуго не јавља.)

/накнадно дописано: Авај, да сам барем тада слутео да је шум који ме је пратио његов подсмех!/

Па ипак, када пред зору одложим своје „свеске са коцкицама“ и поћем на спавање, моје снове опседају додири паучине, страх ме је, осванућу мртав у свом лавиринту, тексту. Не знам зашто ме је сада напустио. Да ли ме хоће ова земља? Нека се ипак оконча повест, желим додирнути меку пут краја.

Дуални облик наслова Борхесове приче смешта тежиште казивања на крај, тамо где је изречена и поука. Аналогija између прича, нарочито кроз метафизичку запитаност укорењену у судбинама главних јунака, покреће увиђање. Нарушавање „реалитетске илузије“, по природи ствари, проходан је пут ка закључку што лебди над везама двеју уметнутих прича. Мозаик је склопљен, и помаља се слика: Борхес као да је пишући последњу реченицу имао у виду причу о сељаку и закону, оне одељке из каталога Аналоготеке које из дана у дан прелиставам — то, оне које је познат лавиринт Здања, не изгледа невероватно; као да је свесно подарио овој аналогiji ону везу у којој ваља видети смисао парадоксалног повезивања — дефинитивно разрешење дилема везаних за неке несуглашености у Кафкином тексту, али тако да текст остане „неокрњен“, да можемо и не поверовати у само једно тумачење. Слава ономе (чувару) који не умире — тада Борхес потврђује индиције потекле од антиномије у причи о сељаку и закону: помоћу ове реченице/поуке (њеног смисаоног из-

вода) све се дилеме отклањају и пророчки синдром оврховљен је поруком која је, с обзиром на његову природу, и требало да уследи.

Ове су ноћи мојим сновима промицале змије. Пробудио сам се, и угледао, не верујући својим очима, те паралелне ходнике који ме увек одводе до шестоугаоних одаја и огледала, или чине да се дуго вртим у круг не знајући никада у којем од њих се у том часу налазим. Понадао се да ће ишчезнути када угледам свој лик како одлази кроз тамну позадину огледала, али из њега ме је пажљиво посматрало моје лице. Донесох и Авантуре Гордона Пима, као што описује Магрит у својој студији о забрањеној пројекцији. (Она ми је била водич у читавој овој повести) Ништа. Помислио сам да Магрит можда нема право: можда ја треба да прођем кроз огледало а да мој лик остане са ове стране. Покушао сам да призовем у свест све Керолове чудесне животиње, замишљао сам како са њима пролазим кроз глатку и равну површ губећи се на закривљеном хоризонту. Но, ништа се није дешавало. На крају сам зажмурио и снажно ударио челом — од тога ми је остала само дугачка посекотина. Огледало се распрсло и крхотине су се разлетеле по углачаном поду, али је тамна сенка стајала непомична на његовом месту, и пролаза није било. Онда ми је пришао, овај пут у лику девојчице са балоном (тако га описује у Трећем кораку и алхемичар Ферлини). Пустео је балон и овај је полетео увис. Завио ми је окрвављено чело и прекорно додао да ће сада бити још теже открити тајну огледала, када свој лик морам пратити у комадићима расутим свуд унаоколо. Рекао ми је и то да је боље да их не померам, јер и њихов положај сведочи о тајанственом механизму који спасава од бесконачности. Од тада, непомичан, седим пред сенком на зиду...

Само, видим, пре него што се и прво задовољство стишало, наметала су се нека питања: Зар би Кафка, ма у ком облику, могао допустити да се његова прича овако да разрешити? И, шта би преостајало од оне наде и апсурда ради којих његови јунаци, све до пред сам крај, остају слободни? Чему тада она варљива силуета коју ће Јозеф К. спазити пре но што умирући изговори и последње речи — „Као пас!“?

Је ли та силуета била твој лик, Демоне?

Олакшања нема, не може га ни бити тамо где се чини да ишчежавају вредности. Када би смисао аналогije и био у управо назначеној вези, тумачење би и тада морало ићи даље, ка коренима деструкције квалитативног устројства романа.

Дакле, ипак, треба сагледати лик и одблесак у разбијеном огледалу и тада проћи кроз њега. Крхотине посребреног стакла крију одговор. Сада сам сигуран у то, али горка су моја сазнања.

6. *Не које се гласа у прогресији, онкрај лика*

Да би Кафкина прича о сељаку и закону била уопште могућа, неопходан је посредник између њих — како би се стално продужавала напетост, омогућавало развијање интриге и заплета. Имајући у виду „тип“ реалитета представљеног у моделу света што га гради ова прича, није тешко закључити да је ту функцију морао обављати извесан лик (а не, рецимо, каква „текстуална машина“) и да је он морао бити „замишљен“ сходно законитостима таквог реалитета. Следствено обликотворним начелима казивања, поставља се питање односа индивидуализације и карактеризације лика, и његове функције. Када се зна да ликови у причи имају универзално-представљачки карактер, као и прича у целини, те природа Кафкиног приповедачког поступка, јасно је да се процеси индивидуализације и карактеризације остварују претежно кроз манифестације непосредних/конкретизованих функција лика, док су функције лика, опет, управљене ка индивидуализацији и карактеризацији. То ће рећи да однос о коме је реч ни издалека није једноставан.

Ванредна вредност Кафкине приче почива на сугестивности и делотворности сваког чиниоца ових процеса и побуђивању разуђених „асоцијативних спектра“ приповедања. Па ипак, без икаквог редукционизма, интрига приче упућује на две опречне функције које обједињују читаво поље конкретизованих/непосредних функција сваког лика. То су: „тежња за законом“ и, у крајњем изводу, спречавање њеног задовољења. У овом сазнању корени сумња: не прекрива ли, можда, једна функција/извод читав лик, чинећи га уместо јунаком приче само носиоцем функције? Негативан одговор на ово питање је имплициран судом о успелости индивидуализације и конкретизације ликова, али недоумицу нарочито појачава антиномија везана

за проблем чуваревог „нестарења“, пошто оно нарушава „реалитетску илузију“ па је противно овим процесима, а налази се на истакнутом месту у причи.

Сада се, међутим, показује једна друга антиномија, проблем „функцијације“, односно додељивања/задобивања функције чувара. Закон не може одабрати/стећи чувара из редова оних које „очекују“ за њих одређена врата закона, јер сваки од њих нужно мора следити своју судбину — или прича не би имала универзалност неопходну да удовољи својој сврси у роману. Ако друга врата и не постоје (упркос импликацијама видљивим у одговарајућем вратаревом исказу), на то ипак не би смело да се упућује: Кафка не може допустити да се у причи покаже како постоје јунаци без, да тако кажемо, „својих врата“. Дилема отуда гласи — како лик уопште може бити чувар, а тада, што је нарочито значајан увид, и како чувар може бити лик?

У то да је вратар лик не може се сумњати. Поред начелних разлога везаних за бит модалитета света приче, на то недвосмислено упућују реплике и непосредни односи између сељака и вратара, те њихов равноправан положај како у самој поставци питања ко је од њих двојице „преварен“, тако и у могућим одговорима на њега. Када је нешто у многозначном тексту какав је Кафкин, тексту срачунатом на истицање „специфичног остатка“ што се јавља након сваког тумачења, онда то, са сигурношћу се може тврдити, није случајно.

Дакле, чувар мора бити лик, и не може бити лик у исти мах — али, можда ваља рећи, и не може бити с а м о лик?!

Нисам слушао док је говорио, а био је у праву. Тачно зна када га нећу послушати, и увек добија ову игру. Упозоравао ме је на то да неприметним различитим именовањем — чувар и вратар — управо откривам двојство идентитета јунака.

Кључ треба потражити у актанцијалном рашчлањавању лика овог јунака. Свештениково навођење могућих тумачења приче указује на постојање две равни у његовом односу према сељаку, при чему обе припадају изравном контакту између њих. Прва би била раван у којој се остварује комуникација између вратара и сељака. Ту се претежно спроводе и индивидуализација и карактеризација, граде њихови ликови. Јунака (јединствени идентитет вратара/

/чуvara) овде ваља именовати као вратара, будући да га то поставља на исти „приповедно-предметни ниво“ са сељаком. Друга раван тиче се односа закона према сељаковој „тежњи“ коју чувар посредује извршавајући своју основну функцију — изговарајући Не као одговор на питање/молбу; Не одјекује у њиховим разговорима. Стога овде правилно именовање и гласи чувар. (Јунак вратар/чувар ту сељаку забрањује улазак у закон.) Видимо две стране идентитета јунака: лик — вратара, и функцију — чуvara. Трећу актанцијалну раван, мада је она понајмање развијена, али не и од најмање важности, чинио би однос вратара/чуvara према осталим чуварима/вратарима, где се заправо имплицира прогресија овога Не („већ трећи је тако страшан да чак ни ја не могу да га погледам“, каже он).

Овај јунак, међутим, подвојен пре свега на лик и функцију, показује и свој двоструки лик — двојство лика — јер претпостављени носилац функције чуvara (п)остаје *хипотетични лик* (чуvara) који се „предметно-пластично“ подударара са вратаром. Вратар је пак истакнут само као лик и то што се хипотетични лик чуvara у њему не препознаје, може се објаснити управо укидањем функције чуvara на крају приче. Хипотетични лик чуvara преко вратара даје сељаку коначно објашњење да су врата била одређена само за њега. Тада кроз врата допире сјај. Сјај (односно његово уочавање) или је последица сељакове онемоћалости те начин да се његова „тежња за законом“ подстиче до краја, или варка сељакових чула „која се гасе“, а може бити, што је и најизгледније, последица сељаковог разумевања правог питања.⁵ Наиме, у причи не стоји да чувар затвара врата када сељак умре, већ након питања које сељак поставља, а оно има изразиту спознајну вредност.⁶ Затварајући врата чувар (хипотетични лик) ће укинути своју функцију. То је могло подстаћи и Јозефа К. и тумаче чија увиђања „преноси свештеник“ да пред очима имају само лик вратара који преостаје.

Поменути антиномија да чувар/вратар не стари, наводи на многе претпоставке, али се ни у једној од њих не укида, па је стога могућ само један закључак: она не упућује на аксиолошки примат овог јунака у односу на сељака, и то зато што припада хипотетичном лику чуvara; примат би морао бити заснован у равни лика вратара да би поређење два јунака (сељака и чуvara/вратара) било релевантно, тј.

5 Време овог сјаја и време протекло од спознаје до непосредног постављања питања могло би се подударати.

6 Тешкоће при тумачењу изазива вратарева реакција.

да при њему не би дошло до „мешања“ различитих аспеката. Одсуство старења нужна је последица функције коју чувар испуњава, тако да то не може бити преимућство лика. То не умањује противречност, али нарушавање „реалитетске илузије“ помера у други план чинећи је нужном конституитивном условношћу. И да ју је Кафка „отклонио“, умањио би вредност дела.

Одговор на питање о евентуалном аксиолошком примату једног од ликова, одређен је њиховим односом према закону и слободи, јер управо закон и слобода одређују смисао целе приче. Сада се може чинити да би са оваквог аксиолошког становишта извесно преимућство могао имати сељак: ако и не допире до закона, он је слободан. (Он је-сте носилац функције „тежње за законом“, али она представља његов избор (!?), у смислу да је не одређује нека „установа“ изван лика, и сељак све време има могућност да од удоваљавања тој тежњи одустане.) Чувар је, опет, подређен својој функцији; ово, због њихове везе преко хипотетичног лика, и вратара чини неслободним. Отуда, то што служи закону не би било довољно да буде равноправан са сељаком: зато би он морао бити јунак чија „тежња за законом“ или не постоји, или је задовољена.

Први случај није могућ јер није у складу са универзалијом да (у причи обавезно) „сви теже за законом“, а њој се вратар мора повинovati. Однос према другим чуварима упућује на другу могућност: он је ту у сличној позицији као сељак према њему — задржава га њихов застрашујући изглед (или пак прогресија застрашујућег изгледа не би имала смисла). Прича каже да вратар стоји испред закона — закон је при томе симболички отелотворен у Здању (Замку?). Он, чини се, познаје унутрашње чуваре, па ће то рећи да је путшен у закон. Но, ако би то значило и бити-у-закону, тада би чувари, све страшнији један од другог како се смењују дворане, били сувишни: очигледно да ступити у Здање не значи исто што и допрети до закона. На ова два различита аспекта закона упућују и формулације исказа у причи. Стога се помаљају два ентитета — симболичко Здање и сам закон који је у његовом (свом) средишту, дакле, успоставља се разлика закона/симбола и закона/бити.

Задовољење „тежње за законом“ из тих разлога има два ступња: ући у закон (Здање) и доћи до, тј. бити-у-поседу закона (бити). Ступити у Здање — тако ће на крају гласити сељакова тежња, јер он се усредсређује само на то да прође кроз капију која је пред њим, а „заборавља да

унутра има још вратара и сматра да је овај први једина препрека на улазу у закон“. И тако одређена тежња ће ипак бити довољно снажна да сељак не „искористи“ своју слободу, оде од врата (закона). Према томе, удовољење евентуалној секундарној чуваревој жељи могло би бити довољна компензација за одсуство слободе — он пролази кроз врата која се налазе пред њим (иначе му изглед трећег чувара не би био познат).⁷

Сада су све недоумице отклоњене, раскринкан је лажни излаз из л а в и р и н т а — привидна веза последње реченице Борхесове „приче у причи“ са причом о сељаку и закону.⁸

Логички лавиринт што му се указивао као прохордан пут није откривао смисао аналогije. Огледало се није раскрилило ослобађајући заточену бесконачност. Логика се сплела сама око себе и саткала аналитички низ, лажни ходник кроз пирамиду. Утврдила је везе између честица огледала приче (кварцни песак — није ли он из Борхесове пустиње потекао?) али не и пут који води између њих. Затим је пред његовим очима и сама постала корпускуларна — настао је лавиринт. Уследило је нужно преиспитивање и већ усијани песак се истопио, нахрупио је попут лаве и прекрио све путеве.

Зидови су се и даље једнолично уздизали; безнадежно сам лутао испреплетеним ходницима. Онда, наједном, стајао сам у средишту лавиринта, тамо где почиње уздизање, и имао у рукама битно сазнање: функцију оваплоћену оним Не које се гласа у прогресији онкрајлика — зачетак парадокса...

7. два парадокса, дијагенеза (II)

Крхотине, по поду, унаоколо разбацани кључеви; као делови неког окултног механизма. Нехајан корак. Пролази мирно и носи алку обешену о појасу. Звекет, не одзвања. Ништа — алка је празна. Кључеви су замка огледала, наводе на бескрајна повезивања прстенасто распоређених

7 Нема никаквог значаја чињеница да он тада пролази кроз још једна врата, она испред којих стоји. Уосталом, није извесно ни да ли уопште пролази кроз она друга врата, или застрашен не сме ни да погледа кроз њих.

8 Противречности везане за Борхесову причу једним делом су и условног карактера: јављају се тек када приче Два краља и два лавиринта и Абентакан Ботари, мртав у свом лавиринту не посматрамо као засебне текстове, а Борхес их је, с разлогом, раздвојио.

кључаоница. Схвата, смисао се наводи у центру, празнини прстена. Смисао је кључ који носи алку, нимбус. Она је, каже, у металу извајани обруб, модел анђеоског венца. Аура, алка одаје сјај излаза, открива заогледну светлост коју прикрива тамна позадина огледала и чини да у овом свету — како мисли Борхес — огледало „гнушно“ зрцали. Авети, лажни и недодирљиви ликови. Плаши се визија, агрума и углачаних плоча. Њима су опточени ходници. Присећа се да „продријети у лабиринт значи ставити се у намерну самоћу“, како пише Сантарканђели кога сам му синоћ оставио поред кревета. Решава да продре кроз лабиринт, слуту познање док га посматра у „причама у причама“. На обзору се назире почетак ове повести, и сада зна — крај лутања скрива почетак, недолазак аналогije. Ипак га обузима нека пригушена меланхолија, осврће се и сетно посматра симболичну делту, Стикс. Вришна реч и Орфејев залудни покрет — из лавиринта излаз је у лабиринту.

Јозеф К. ће на крају залутати у мрачној катедрали, и тек му свештеник открива излаз. Да се он при томе налази у својеврсном, симболички представљеном лабиринту, види се најбоље док лута између редова седишта. Аналогija је употпуњена: и Борхесова прича *Два краља и два лабиринта* казује се у лабиринту.

Сељак се у Кафкиној уметнутој причи налази пред Здањем које обухвата дворане нанизане једна на другу. Симболички карактер Здања и скривена-у-средишту бит закона — сушти закон/бит — упућују на, такође, симболичну конфигурацију дворана. Оне морају бити прстенасто нанизане око средишње, зато што је једино прогресија од периферије круга ка центру „многострука“ (а да су сви правци међусобно једнаки). Низова капија, у смислу „праваца“ такве прогресије, мора бити више како не би била осујећена могућност/универзалија да постоје врата закона за сваког ко тежи њему. (Врата пред којима стоји сељак била су одређена само за њега — тада су за друге морала бити одређена друга врата). Исто тако, средишња дворана, до које заправо ваља продрети, мора бити са свих страна одвојена од периферије другим дворанама. Прстенастом конфигурацијом се „центар ствара и штити“,⁹ док низови капија означавају зраке који воде до њега, претећи да га разоре. Ову слику имплицирају и специфичне формулације исказа и наративни обрти у причи. Но, као што је Здање

отелотворење закона (у складу са „реалитетском илузијом“), тако би се у средишњој одаји (а она, начелно узев, мора постојати јер и то налаже ова илузија — премда Кафка, с разлогом, када је реч о симболичким равнима приче прибегава поступку „неказања“) морао јављати сам дух закона. Његово отелотворење у средишњој одаји, пак, није могуће пошто би се тада поистоветио са Здањем, а друге облике упризорења не допушта „тип“ реалитета о коме смо већ говорили.

Решење ове противречности опет је у симболичком изводу: Здање је разубени облик спирале у чијем средишту се дух узноси: *tâfa*,¹⁰ а онај који ступа у подножје Велике осе бива (обоготворењем) сушти дух и тиме је закон управо задобијен; тек ту, задовољена у потпуности, ишчежава „тежња“ за њим. Разубена спирала, међутим, представља лавиринт: лавиринт је у Здању остварен сплетом врата, отворених пред-одређених капија. (Борхес би рекао *Астерионова кућа*.) „Тежња за законом“ притом као „привлачна сила“ нагони да се ступи у лавиринт — она је симболичка *лабиринтофилија*.

Оно тамно и недокучиво лавиринта привлачи. Езотерија се спаја са инферналношћу и дух изабире скривено. Заточеник лавиринта се препушта лутању, архетипу. Но, ако дух хрли месту свог (*демонског*) обоготворења, ум је застрашен немогућношћу да спозна постојаност осе спирале — он зауставља на улазу.

Лавиринт стога прати и „рационални узрок“. Он чини да разумски страх буде потиснут. А тада се ступа у сплет ходника. Лавиринт хоће *лутача* — да није митске слике лутача, ни он сам не би могао потврђивати своје еидетско постојање и смисао *сплетене* форме. Дух прогледава лутање и намах га заборавља ослушкујући зов родног места, трептаје струне што везује за небо, *изгубљени завичај*.

У лавиринту се затиче онај ко отелотворује силу запреке. Он захтева да му се приђе, али буди стрепњу, плаши и представља највећу опасност. Намеће се визија митске борбе за родно место — слика самога мита. Треба убити чувара да би се крочило узнесењем. (Је ли то налог који сељак није испунио? Бити убица — херој?) Са друге стране, чувар никада не штити сам лавиринт, већ у њему похрањено благо — похрањено у подножју Велике осе. Ако и постоји више запрека и чувара, све су оне намењене *лутачу*, оне не допиру до онога који у лавиринт није ступио.

10 („достигли врх бића спиралним вијугањем“)

Кафкин чувар, међутим, управо спречава да се у лавиринт ступи. То не може бити чак ни због другог парадокса — зракастих исечака који воде у средиште, раскривају га, мада оно налаже посебна правила чувања. Но, такав „пробијени“ пут може бити и замка, пут који мами, па стога претпоставља и посебне препреке: *лутач* не бира пут који му се намеће или чини најкраћим, осим када *разара* лавиринт. Двоструки парадокс разрешава се управо спојем хипотетичног лика чувара и лика вратара. А вратар је врло благонаклон према сељаку — може се то видети из њиховог разговора — отуда, како се преко њега уопште испуњава чуварева функција?

Ту се показују два по много чему особена механизма. Први је подстицање *наде*. Овде је кључна реч *сада*. Њу вратар изговара поручујући не да сељак неће бити пуштен у закон, што би заправо морао да поручује чувар, већ да га он „сада“, у том тренутку, не може пустити. Тако ће сељака покрај врата задржавати управо *варљива наде*. И други механизам се развија одмах: вратар ће сунтилно формулисаним исказом пропратити сељаково завиривање у унутрашњост *Здања*; он му неће претити предочавајући своју силу, како би то следило из чуварева функције, већ ће га позвати да уђе, а затим само поменути моћ чувара — и опет се приклонити *поигравању надом*: говорећи о другим чуварима, одузеће сељаку сваку наду у успех. Сељаку, вели, ништа не би донело чак ни када би њега успео да превари јер су други чувари још моћнији. Његова моћ има при томе свега једну назнаку: потенцијално застрашујући изглед. Потенцијално, будући да се такав његов изглед, по свему судећи, увиђа тек након претње коју изриче, тек пошто га сељак нарочито пажљиво осмотри — а тада је и „перцептивна ситуација“ (претњом) битно измењена.

Јасно је да хипотетични лик чувара, сачуван у лику вратара тако што је „стопљен“ са њим, не одговара древној слици заточника страшне силе — он није отелотворење те моћи. Евентуално, то би могли бити тек остали чувари, али они већ бране подножје осе спирале, а не улаз у лавиринт. Но, и у то се може сумњати: и о њима сведочи само њихов изглед који, међутим, може бити варка, утолико пре што вратар покрај следећег чувара, можда, пролази. И сада се питамо, није ли вратар *варалица*,¹¹ да ли он бе-

¹¹ И да није оне антиномије на крају приче, могло би се у то сасвим слободно и веровати; но и у њој постоји реч која наводи на овакво тумачење — исказ да су се односи у висини „изменили“.

справно присваја функцију чувара немајући ону моћ која ову функцију неизбежно прати? У сваком случају, његов идентитет је по много чему двосмислено одређен, и барем једним својим делом одговара деструкцији митске слике — грађењу модерне визије прожете психолошким моментима (смишљено баратање механизмом наде, аспект душевне поремећености уколико изиграва чувара — *сушто лудило*). Кроз парадокс се јавља негативна пројекција уобичајеног/нормалног, што би се, уколико прихватимо синтагму позајмљену од једног познатог мислиоца, могло назвати „неизбежност немогућег“.¹²

И управо се ту у следећој инстанци раба сазнање о модерном — о причи, и роману у целини, као изразито модерним литерарним остварењима: више ништа није сигурно, текст изиграва самога себе, визија се распада и оглашава Хаос растројеног Тоталитета из кога се у текстуалној космогонији раба стварност уређена у слику света, да би та слика света показивала не само своје границе него и оно што остаје у њеној (*тамној*) позадини. А онда се у врхунским уметничким творевинама изнедре метафизички квалитети. Спознаје се, али битно естетски, смисао трагичног. Трагично не само што обједињује свет књижевног уметничког дела који прераста у *свесвет*, већ јесте смисао самог дела узетог у целини. То ће пратити све доцније покушаје модерног романа, нагнати га да се обруши на сопствени облик, оформљеност, или да ову замењује моделима који своју чврстину и уверљивост каткад доказују у другим областима еманирања људског духа.

(*други*)

Лавиринт штити средиште од разарања, али он штити и излаз (улаз), и то реализујући два принципа на којима почива његова форма. Један је свођење кретања на две димензије — ходници, и када не остају у истој равни, никада не воде преко сопствених зидова, мада је могуће замислити лавиринт-куглу у коме би овај принцип био делимично нарушен изобличавањем праваца кретања. Други принцип јесте управо укидање различитих праваца кретања. Ниједан правац тако рећи никуда не води, па су сви једнаки, да би се

12 (Дуга и исцрпна истраживања нису дала сасвим поуздане резултате — не знам још увек прави одговор на питање ко се крије иза овог знака. Постоје индиције да је реч уствари о Достојевском и да је аналогија, кренувши поново ка своме почетку, овде већ почела да се рачва, али је он тај покушај разгранављања брзо сузбио. Или, можда, одложио?)

на крају стопили у један јединствени сложени правац, нови облик кретања; у лавиринту, такође, не постоји место одакле се полази, које остаје из за *лутача* — он стално иде напред, ма како се кретао и куда полазио. Отуда, лавиринт је фигура са неизраженим почетком, и почетак је нужан једино да би лавиринт отпочео своје вртложно кретање. Не само да лавиринт нагони *лутача* да се тако, вртложно креће, веч *лутач* то исто чини са лавиринтом — они су сами, и увек се крећу заједно, само у супротном смеру. Тада, опет, улаз више не постоји, он се претвара у излаз, у спољашњи крај намотане спирале: лавиринт је сав управљен на крај (смрт, излаз или обоготворење).

Дуални облик Борхесове приче *Два краља и два лавиринта* истиче доминантност краја. При томе, чини се, постоји суштинска опрека између краја и почетка, виђена не само у току збивања (мир-интрига-немир-заплет-немир-расплет-мир) већ у самој основи параболе: вавилонски лавиринт замењује пустињу; то се истовремено чини ироничним обртом заснованим на сличности судбине заточеника у лавиринту и у пустињи. Заточеник је у безнадежном положају, да би на крају почео бесциљно да лута, док га не сүстигне смрт коју сама фигура лавиринта и пустиње подра­зумева. (*Лутач*, у овом смислу, наравно, у пустињи није могућ, али је он ипак само посебан вид заточеника форме који форми подарује митски смисао, али и прети *разарањем*. Пустиња је разграђена спирала чија оса је уништена, али се може доказивати да се зато оса разлива у раван што прекрива читаву форму: пустиња се, како каже Књига — управо о изласку — има прећи када се објављује Божанство, ту се *изабрани* узносе до њега; доцније, управо је то место за подвизивање; и ето лика — *изабраника, подвижника* који одговара *лутачу*.) Рекло би се да је Борхесова замисао да кроз истоветност судбине намењене „ухваћеноме“ у форме лавиринта и пустиње повеже две супротне фигуре — засићеност облика (лабиринт) и његово одсуство (пустиња) — необично духовита досетка која омогућује си­жејну ефектност приче, чини је занимљивом и омогућује преношење одређене литерарне (и *проповедничке* — у односу на претходну причу) поруке. Но, можда се иза сижејне ефектности крије да је пустиња заиста лавиринт?

Први трагови Борхесових трансформација лавиринта могу се издвојити већ у причи *Абенхакан Бохари, мртав у своме лавиринту*. Ходник у Абенхакановом лавиринту описује круг „обима тако великог да се једва примећивала кривина“. Тако је један смер (напред) отеловљен у „идеал-

ној прави“ — оној што припада бескрајно великом ободу круга, и тако „стиже“ свој „бескрајни завршетак“; права се затвара (сама у себе) и кретање постаје вечно кружење. (Модел одговара космолошким визијама савремене физике, као што је круг уопште погодан за конструисање неееуклидовских модела; када се лавиринт сплиће у круг, онда спирала која је „модел космоса и свих космоса“¹³ поново објављује своју с(а)вршеност.) И други процес је у зачетку: сам лавиринт стреми дводимензионалном самоубличавању (није више реч тек о свођењу кретања), јер његови ходници су, стоји у овој причи, једва нешто виши од човека. („Кућа као да је хтела да нас угуши својим ниским кровом.“) Тако лавиринт сопствене принципе почиње да отеловљује, не више само изражава, у својој форми.

Обе трансформације биће извршене до краја у причи *Два краља и два лавиринта*. Пустиа, привидно ослобођење облика, заправо не нуди слободу — она је идеални лавиринт, (с)лик Мебијусове једноравне површи која је исправљена (више се не зна подножје осе спирале), док су у њу утонули сви зидови и путање градећи развијени (раније изувјани) прстен — савршени модел „просторног“ круга.¹⁴ Оно што чини (сачињава) лавиринт и оно што лавиринт чини (постиже), поистовећује се. Слика: овај лавиринт саграђен је од зрна песка која су се окрунила са зидова и створила пустињу. Одсуство форме (њених елемената) отуда је највиши облик — лавиринт рађа пустињу, пустиња се уздиже као с(а)вршени лавиринт.

8. умир

Је ли ту, незнани, дуси, решење и излаз из овога лавиринта, крај мојих лутања и ослобођење? Чујем, кроз ходнике који бледе, некакав звук, шкрипе посребрене крхотине и примичу се тамној сенци.
(следећа реченица написана је нечитко)

Парадокс открива своју дубоку осмишљеност: веза пустиње и лавиринта, која се чинила аналогijом насталом више случајним повезивањем кроз судбину заточеника једне и друге фигуре (и по супротности), открива свој сми-сао. Деструкција фигуре (првобитно виђена као деструкци-

¹³ (Пуре)

¹⁴ Измештеност језика описа условљена је променама облика, које промене још увек не прати „језичка свест“, а о њима ипак ваља говорити.

ја саме форме), показује с(а)вршено стање форме којој припада. Оно што је налик на деструкцију, математички је прецизна изведба грађевине, обликовања. И ето те *бјтне* (оне која припада *освиту бити*) назнаке модерног — *немогуће је стварно*. Но, „неизбежност немогућег“ припада увиду наративног ума, свемоћни *логос* модерне приче чини чуда, показује надилажење немогућег, онда када немогуће не постоји — јер је већ стварно. Митотворни учинак приче остварен је, тако рећи, научним (наративно *логоидним*) методом — то открива онај специфични сувишак именован као „продор знанствености“, а он обузима модерну литературу.

И ту је смисао аналогije између Кафкине и Борхесове уметнуте приче: она казује *бјтни* помак унутар модерне књижевности, сведочи о њеном *повесном нарастању* (или, само-израстању) од дестру(кту)ирајућег апсурда немогућег који рађа многозначност и вишесмисленост, од расапа система и нарастања смисла који њиме није обухваћен (а да све остаје под образином структуре), до математичког грађења са фингираном свемоћи *логоса* приче, до самоисказности наративног ума са преобраћеним ликом деструирања, док је немогуће, сада, стварно, а учинак митотворан (притом се смисао не умножава већ — *космогонијски* — продубљује). *Врхунска алхемија модерног: solve et coagula постаје захтев coagulum maiestas.*

Води ли то књижевну уметност ка највећој моћи коју је икада током повести имала, или нагони на меланхоличну слутњу њене коначне хегеловске смрти...

...питање је које напуштам измичући аналогijама које и даље вребају кроз пукотину у тамној позадини огледала што се за мном затвара...

~ * *

Седим, сам. Све је прошло, сва привиђења ишчезла. Тихо је, и светла су вани одавно погашена. Питам се, по ко за који пут, није ли све то била варка, његова борба са собом и Демоном, а не тајанственим смислом аналогije што га је опседала. Посматрам изводе из његових трагања које је, различитим рукописима, уписивао у мали блок са позлаћеним рубовима страница. Пронашао сам га испред великог огледала, изнад камина у његовој соби. (Поред Авантура Гордана Пима“.) Многи листови били су истргнути, а преостали текст је мењан и преправљан, био је пун ње-

гових црно прецртаваних места, његових посебних штампарских знакова. Анализе местимично уступају пред његовим записима, траговима борбе. Требало ми је доста времена док сам све протумачио и преписао. Ипак, неки записи су остали нејасни: у њима као да се смењују два лица, и да говоре једно о другоме.

Дуго сам трагао и за дневником који је он све време водио, сећам се његових необичних свезака — њих сам некада виђао. Ја сам узалуд покушавао да их обновим. Изгубљен је, вероватно као и истргнути листови; или га је сам уништио, попут Пјера Менара, његовог омиљеног писца — томови Менаровог „Кихота“ увек су стајали на његовом столу, и увек би их изнова прелиставао и читао.

Негде при крају рукописа налазила се и једна реченица коју дуго нисам успевао да прочитам, јер су слова била много пута исписана једно преко другог. Како је време пролазило, све више ми се чинило да тај стрпљиви лавиринт линија оцртава његов сопствени лик. Онда сам одлучио да покушам да њено значење одгонетнем тако што ћу линије растављати на готово све могуће начине, док не сазнам шта све ту пише, и шта би могло писати. Тако сам открио да је он све време записивао једну исту реченицу:

Који од нас двојице исписује ове редове, Демоне ?

(Јул 1980)

САДРЖАЈ

ДВА КРАТКА РОМАНА

- 5 *Успења и суноврати*

ДВА ПРВА РОМАНА

- 25 *Поетски роман*
39 *Метафизика ћутања*

ДВЕ УМЕТНУТЕ ПРИЧЕ

- 61 *Из Аналоготеке*

НАПОМЕНА

Текстови сакупљени у овој књизи први пут су објављени у часописима: *Поетски роман*, „Савременик“ бр. 1—2, јануар-фебруар 1979; *Успења и суноврати*, „Савременик“ бр. 7, јул 1979 (тематски број о Бориславу Пекићу); *Метафизика ћутања*, „Савременик“ бр. 7, јул 1981 (прва верзија средишњих одељака штампана је под насловом *Доротејево ћутање*, „Књижевна критика“ бр. 5, септембар-октобар 1980); *Из Аналоготеке*, „Дело“ бр. 1—2, јануар-фебруар 1981 (тематски број о лавиринту).

БИБЛИОТЕКА

„ПЕГАЗ“

1974.

драган драгојловић:
кућа на сату небеском

1975.

маринко арсић ивков:
чему нова критика
стјепан томаш:
грађани у првом
кољену

1976.

драган лакићевић:
друго лице
душко новаковић:
зналац огледала
мирјана павловић:
заједнички именитељ
александар попадић:
звездане беседе
живко талески:
у случају смрти
пасоје шејић:
док не стигне
томас ман

1977.

стојан богдановић:
биг бен
миљурко вукадиновић:
слободно средоземље
милорад грујић:
песме, опет
љибана Ђурђић:
шведска гимнастика
биљана јовановић:
чувар
милисав крсмановић:
инфаркт
слободан мандић:
за временом киша
василије радикић:
записи из оловца
тиодор росић:
лентир
милан чукић:
нар ноћи
ново шћекић:
слепа кућа

1978.

снежана брајовић:
цон кроу ренсом,
нови критичар
миодраг вуковић:
круг, соба
ненад грвјичић:
матерњи језик
будимир жижић:
гавран међу
кокошима
војислав кнежевић:
исти нож
новица савић:
из блата, из прашине
винтомир теофиловић:
доле црни петак
љубомир Ђорић:
велика наплата

1979.

мирјана божин:
бресквин пад
милан Ђорђевић:
са обе стране коже
србољуб илић:
долази нешто
мирослава оташевић:
спојни судови

1980.

никола вујчић:
тајанствени стрелац
бећир вуковић:
чисто стање
златко красни:
пуни час
немања митровић:
сан рата
туш-група:
луди језик

1981.

ненад бојић:
велико и мало
Ђорђе Ј. Јанић:
сневач јасновидац
небојша јеврић:
црни кофер
снежана минић:
слике за кулисе
васа павковић:
калеидоскоп
vladimir пиштало:
сликовница

1982.

светислав басара:
приче у нестајању
драган Б. Ђоковић:
новији завет
драган Ђоковић:
борејске игре
александар јерков:
метод и фантазма
јелена ленголд:
распад ботанике
божидар мандић:
речи из шуме
предраг марковић:
l'itin. исцеђен
славољуб марковић:
пловно стање историје
ивана миланков:
међупростори
станиша нешић:
отварање прстена
живко николић:
приближавање
желидраг никчевић:
осећајна архитектура
иван рајовић:
пси ће владати светом
зоран цвијетићанин:
погрешна глава
драган шателес:
вертиго

издања ван кола

љубиша јеремић:
нова српска
приповетка,
антологија, 1972.

милан комненић:
новије српско
песништво,
антологија, 1972.

зборник песама 1978.
зборник прича, 1978.
божур хајдуковић:
зора над злодолом,
1978.