

ISBN 978-86-7587-070-8

Ивана Башић

МЕСЕЧЕВА ГРАМАТИКА

INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY SASA

SPECIAL EDITIONS

Volume 79

Ivana Bašić

THE MOON GRAMMAR

Identity and Subjectivity in

Doctor Faustus by Thomas Mann and

The Damned Yard by Ivo Andrić

Editor

Dragana Radojčić

BELGRADE 2013

ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ САНУ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 79

Ивана Башић

МЕСЕЧЕВА ГРАМАТИКА

Идентитет и субјективност у
Др Фаустусу Томаса Мана и
Проклетој авлији Иве Андрића

Уредник
Драгана Радојичић

БЕОГРАД 2013.

Издавач:
ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ САНУ
Кнез Михајлова 36/IV, Београд, тел. 011 26 36 804
eisanu@ei.sanu.ac.rs, www.etno-institut.co.rs

За издавача:
Драгана Радојичић

Рецензенти:
проф. др Драган Стојановић
проф. др Драгана Радојичић
проф. др Љиљана Гавриловић

Секретар редакције:
Марија Ђокић

Лектор и коректор:
Софија Милорадовић

Превод на енглески:
Симо Рашић

Насловна страна:
Кадар из филма *Зид*, редитељи Горан Јоксић и Марко Станковић
Продукција: Дечји културни центар, Београд
Фотографија: Небојша Башић

Техничка припрема и штампа:
Академска издања
Београд

Тираж
500 примерака

Штампање публикације финансирано је из средстава
Министарства просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије

Садржај

ПОСВЕДОЧЕЊА И СУМЊЕ	3
МЕСЕЧЕВА ГРАМАТИКА	11
ПОСТОЈАНИ ГРАДИНАР – ПАКТ И ОПКЛАДА	11
МАСКЕ И ПРИВИДИ ИДЕНТИТЕТА	19
СТВАРАЊЕ ИНДИВИДУЕ	39
ИЗАЗОВ СТВАРНОСТИ И МОГУЋИ СВЕТОВИ	47
ИСТИНА ФИКЦИЈЕ И АНТРОПОЛОГИЈА КЊИЖЕВНОСТИ	66
ПРЕПОЗНАВАЊЕ ПРИПОВЕДАЧА	83
МИМЕЗИС И ДИЛЕГЕЗИС	83
ГОВОР И ПИСМО	91
ФИКЦИЈА И ИСКАЗ СТВАРНОСТИ	95
НАЧИНИ ПОЈАВЉИВАЊА ПРИПОВЕДАЧА	101
ЕПИМЕНИДОВ ПАРАДОКС ПРИПОВЕДАЧА	106
ЛАВИРИНТИ ПОЛИФОНИЈСКОГ РОМАНА	115
КАКО ЈЕ МОГУЋА ПОЛИФОНИЈА КОЈА СТВАРА ПРИВИД ХАРМОНИЈЕ?	115
ИСПРИЧАНО ВРЕМЕ: НАРАТИВНОСТ И ТЕМПОРАЛНОСТ	135
КАП КОЈА ЖДЕРЕ	165
КАКО ЈЕ МОГУЋА ХАРМОНИЈА КОЈА СТВАРА ПРИВИД ПОЛИФОНИЈЕ?	183
БИТАК И ПРИЧА	209
ДЕМОН У ТАМНИЦИ	225
ПРИЧА О ДВА БРАТА	225
БИТИ ЧОВЕК: МАСКЕ И КОНСТРУКЦИЈЕ	247
МИТ ЈЕ ЛОГОС	262
ПОХВАЛА РАЗУМЕВАЊУ	277
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	291

THE MOON GRAMMAR	303
IDENTITY AND SUBJECTIVITY IN <i>DOCTOR FAUSTUS</i> BY THOMAS MANN AND <i>THE DAMNED YARD</i> BY IVO ANDRIC	303

Посведочења и сумње

Наслов *Месечева граматика (Идентитет и субјективност у Др Фаустусу Т. Мана и Проклетој авлији И. Андрића)* указује на то да ће у фокусу нашег истраживања бити питања које се налазе у центру пажње савремене антропологије, а која су већ дуго и предмет истраживања наратологије. С једне стране, антрополошка истраживања су све више заокупљена темом (личног и групног) идентитета, али и односом објективности/субјективности антрополошког текста (односно – дихотомијом опис/тумачење), те питањем односа истине и фикције у њему. С друге стране, књижевнотеоријска испитивања баве се проблемом идентитета и аутентичности књижевних творевина, као и – посебно када је о наратологији реч – питањем тзв. субјективне и објективне естетике, начинима на који приповедне технике утичу на смисао књижевног текста, те откривањем изоморфизма између облика и значења. У овом ће истраживању наратолошка анализа бити коришћена за извођење антрополошких импликација књижевних текстова, чији ће се смисао ишчитавати из приповедне организације *Др Фаустуса*, Томаса Мана, и *Проклете авлије*, Иве Андрића.

Језик обликује наше мишљење или, како Витгенштајн поучава, *приодијева мисао*. Стога онај који говори подсећа на еквилибристу који се, ходајући по танкој линији сопственог разумевања и употребе речи, непрекидно излаже опасности да склизне ка туђем мишљењу, или на трагаоца који је стално у искушењу да се изгуби у лавиринту другог света. Како би се, барем делимично, измакло замкама исклизнућа, али и отклонила опасност да се говорећи

непрекидно објашњава сопствени говор, анализи поменутих дела претходе уводна разматрања, која би требало да послуже као нека врста чаробног штапа за одржавање варљиве равнотеже и претварање „туђих” појмова у „своје”, или пак као Аријаднина нит (само)истраживања. Прво, уводно поглавље замишљено је стога као теоријски оквир за разматрање читавог низа проблема којима ћемо се надаље бавити у анализи дела *Доктор Фаустус* и *Проклета авлија*, а то су питање идентитета, проблем односа субјективности и објективности, те индивидуалног и колективног на плану уметности, етике и религије, као и питање позиције хуманистичких вредности и уметности у доба модерности, што су – истовремено – и кључне теме ових дела. Оно, такође, укључује и разматрање статуса антрополошког и фикционалног текста и испитивања могућности и циљева антропологије књижевности. Након тога следи још једно „одлагање” анализе самих дела, теоријско поглавље чији је циљ одређивање према појмовима кључним за наратолошко истраживање, као што су: *мимезис*, *дијегезис*, *нарација*, *дискурс*, *приповедач*, *фикција*. То, наравно, не подразумева редифинисање ових појмова, изузев ако се, попут Витгенштајна, под дефиницијом не подразумевају правила за превођење са једног језика на други, већ је реч о покушају да се избегне појмовна збрка која би могла резултирати појавом квазипроблема, утолико бројнијих уколико је подразумевана употреба речи већа. Почетна поглавља замишљена су, дакле, као нека врста валеријевског *чишћења вербалне ситуације*, инспирисаног Сиоровим упозорењем: *чувајте се мислилаца чији дух функционише полазећи од неког цитата* (СИОРАН 1995: 97), али не и са полазиштем у њему.

Сам наслов књиге свакако намеће и питање оправданости довођења у везу управо ових двају дела и њихових аутора. Одговор на то питање могао би најпросто гласити *placet mihi*, када се не би косио са потребом озбиљности образложења, којој су страни разлози крајње непоузданог субјективног допадања. Стога то субјективно

треба подвести под објективни захтев нужности и оправдати једну – да се послужимо речима Томаса Мана – *у највећем степену неодговорну, самовољну и недопустиву копулацију*. Наравно, довођење у везу не мора се одвијати по законима сличности, оно може и супротстављати оно што повезује.

Иако Исидора Секулић, говорећи о Андрићу, истиче непремостиву разлику између приповедача на Истоку, где прича пре свега бива чарање, а приповедач – маг, мудрац, вештац и светац, и приповедача на Западу, који је даровити конструктор, а прича – замисао, план и нарација, овде се ишло за тим да се располућеност на Исток и Запад – као претпостављена супротстављеност између ирационалног и рационалног принципа – доведе у сумњу, те тако оно *и*, постављено између Мана и Андрића, ипак нема антитетичку природу. Реч је, заправо, о усмерености на откривање суштинског сродства духовних светова ових стваралаца, али сродства двозначног, оног које у исти мах укључује у себе и супротност. Испод строгости рационалне конструкције Мановог стварања назире се „источњачка” мудрост виђења свејединства, док Андрић изнад непрекидне бујице прича и причања ствара чврсту структуру, ослобођену случаја и импровизације. Тако ово *и* указује истовремено и на сличност и на разлику, и треба га посматрати управо у светлу те двосмислености.

Однос између приповедача и приповедног текста, што је тема наратологије, показује исту овакву двозначност и неодређеност. Наивном је посматрачу све јасно: приповедач је творца текста, он је субјекат стварања, док је текст – објекат, оно што је створено. Али, уколико је поглед усмерен ка утврђивању дубљих веза и односа, оно *и* које повезује приповедача и приповедни текст губи своје значење повезивања узрока и последице, и разоткрива вишеструко изокретање и компликовање овог односа, који се не да свести на опозицију творца и створеног, говорника и говореног, него измиче потпуном одређењу, остављајући траг разлике

која се опире свођењу на идентитет, истовремено одбијајући да буде супротстављеност.

Наша полазна претпоставака јесте да мноштво могућих односа приповедача и приче није само формално питање, већ да је то питање заснивања смисла приказаног света, онога у коме техника приповедања постаје носилац значења. При томе се мора водити рачуна не само о формалним обележјима и поделама, као што су приповедање у првом или у трећем лицу, присуство или одсуство приповедача у приповеданом свету, тачка гледишта или време приповедања, већ и о пажљивој идентификацији приповедачког гласа и мноштву сложених и изукрштаних односа између приповедача и приповеданог. Између приповедача и текста не постоји однос идентичан ономе између говорника и говореног, већ долази до превазилажења *субјекат – објекат* релације, тако да се уобичајено схватање субјективности дискурса и објективности приповедања мора напустити и испитивање оставити отвореним за све оне нијансе и прелазе који се у овом односу могу јавити. Да би се то показало, као примери су изабрана дела која на формалном али и тематском плану показују значајне разлике, да би се потоњом анализом разоткриле суштинске смисаоне сродности.

Парадоксални односи приповедача и приповедног текста, успостављени коришћењем и стваралачким превазилажењем читаве скале утврђених облика, истовремено су и симптоми и својеврсно решење загонетке постављене у приповеданом – а то је парадокс субјективности и (личног) идентитета, као и проблем аутентичног стварања и аутентичног говора, односа нужности и слободе, творца и створеног, индивидуалног и колективног, појединачног и општег. У том парадоксалном преплитању, приповедни текст се више не да посматрати као објекат, као што се више не може одредити ни прави субјекат приповедања. Приповедачки поступак се разоткрива као оглашавање логоса дела, скривене законитости која изнутра

управља и приповедачем и приповедањем, и одређује њихов саоднос. Ово истраживање је усмерено управо ка разоткривању тог скривеног логоса – посредством анализе приповедне технике, али тако да се она не посматра одвојено од смисла приповеданог, већ се уочавају оне везе које се успостављају између значења и формалног обележја, а које узајамно утичу једна на другу.

Иако се наратологија зачала у окриљу структурализма, те бављење наратолошким темама често претпоставља постојање сталних структура, као и превласт односа између елемената структуре над садржајем, овде се инсистира на сумњи у постојаност структура и модела који се могу утврдити једном заувек и примењивати на све појединачне случајеве. Циљ је управо супротан – показати парадоксалност и непостојаност односа, непостојање идентитета чак и у оквиру истог, али и непостајање апсолутне разлике или – могућност успостављања идентитета између привидних супротстављености. Другим речима, наш став је да се уметност приповедања не да свести на *ars combinatoria* у којој – условљен одређеним типом приповедања – просијава увек исти смисао. Стога су као примери изабрана дела у којима су формално и смисаоно вишеструко укрштени и која проблематизују постојеће теоретичарске дихотомије.

Оба анализирана дела баве се питањем односа субјективности и идентитета на плану естетског, етичког, религиозног, идеолошког, друштвеног и егзистенцијалног. На естетском плану уметност се показује као симптом опште духовне климе пре наступања и након слома тоталитарних идеологија, али и почетка критике хуманистичких вредности, примата разума, објективности науке и кризе идеја прогреса и просветитељских традиција, које су показале сву немоћ пред наступањем тоталитаризма. Ова се дела могу стога читати и као својеврсна најава постмодернистичке сумње у људско биће као самоодређујући субјекат и као наговештај кризе идентитета.

Укупан резултат који су ова друштвена, културна и духовна збивања донела могао би се одредити као померање, проблематизовање, па чак и брисање граница идентитета личности, или пак као експлицитно наступање свести о ономе што је Томас Ман назвао *месечевом граматиком*. Брисању тих граница аналогно је полифонијски организовано приповедање, чији је смисао у разбијању монолошког јединства приповедачког субјекта са самим собом, без обзира на то да ли на себе узима примарни облик приповедања у првом или у трећем лицу.

Као централни проблем *Доктора Фаустуса* и *Проклете авлије* поставља се, дакле, питање идентитета и кризе приповедног субјекта, које кореспондира са питањем аутентичне егзистенције и аутентичног говора у свету поништавања или заточености субјекта, као и са питањем могућности превазилажења те позиције, која се на плану естетског, доминантног у *Доктору Фаустусу*, испољава као укоченост, као немогућност аутентичног стварања наспрам већ искушаних модела, док се у *Проклетој авлији* тај проблем преноси на могућност аутентичне егзистенције и аутентичног говора.

Заједничко обележје *Проклете авлије* и *Доктора Фаустуса* јесте и то што не траже насилно решење парадокса стваралачке субјективности. Отуда код њих и својеврстан повратак миту, али не повратак као реварваризовање или урањање у примитивно, колективно испољавање стваралачких снага, које доводи до пропадања индивидуалног, већ повратак који омогућава проговарање оног непоновљивог у поновљивости. Питање укрштања хармонијски субјективног и полифонијски објективног лежи у основи композицијског и смисаоног склопа ових дела, која неразазнатљивим преплитањем субјективног и објективног продубљују парадокс. Тако њима влада парадокс субјективног и објективног, идентитета и разлике, и њихов смисао је, између осталог, и у томе да тај парадокс учине видљивим.

Парадокс хуманистичких наука, међутим, јесте у томе што оне не поседују систем једнозначно одређених научних појмова, односно – строги сопствени метајезик. Поред тога, постојање мноштва метода које не искључују једна другу, а методолошки се поступци базирају на одређеном приступу, тј. на питању које је изабрано као средиште интересовања, доводи до тога да апсолутних критеријума за избор методе нема, те и он носи обележје произвољности. На тај начин се и у науци, која почива на уверењу о постојању објективног и чињеничног, на својеврсном миту о поузданом сазнању, отвара простор за чин субјективне воље. Стога би се могло рећи да тврдња Томаса Мана о непостојању оштре супротстављености између субјективног и објективног у уметности важи и за хуманистичке науке.

Ово размишљање управо је обележено том сумњом у објективност, а блиско је идеји херменеутике као тумачења смисла. Објашњење, као анализа структуре текста, доноси један статичан модел, који не казује довољно о смислу целине, док се непосредно разумевање, без ослонаца у увиђању обликотворних поступака, опасно приближава самовољи тумачења. Решење је, можда, у одбацивању ирационализма непосредног уживљавања, али и у избегавању екстремне рационализације. Тумачење, чини се, треба да изнесе на видело и *оно што више не стоји у речима, а ипак се речима казује*, и можда то право, како би Хајдегер рекао, ваља тражити *тамо где научно интерпретирање не налази више ништа*. Потреба за сигурношћу, привидом одређеног и поузданог метода, који је – према Гадамеровим речима – одређен могућношћу тако свесног корачања да је увек могуће поћи истим путем, накнадно претвара првобитни, не сасвим јасан импулс у прецизно одређено полазиште. Крећући се путањом испитивања постојећих теорија приповедања, трудећи се да разоткрије не њихову нетачност већ њихову недовољност, ово истраживање затвара круг понављајући кључну мисао о уметности

приповедања као слободи стварања, која се не дâ до краја обухватити теоријама, али и мисао о тумачењу као некој врсти трогласне фуге у којој су знак, означено и тумач тако повезани да се авантура трагања за објективним значењем текста преображава у самоспознају, што – у крајњој линији – и јесте циљ хуманистичких наука.

Наравно, ставити на почетак оно што се уобичајено пише на крају може се, следећи Дериду, схватити као израз ауторове власти над текстом и као подривање ауторитета текста. У предговору *Деконструкције*, Кристофер Норис пак наводи део преводиоачевог предговора енглеском издању књиге *О граматологији*, у коме преводилац, осврћући се на Деридине напомене о варљивом статусу предговора, уочава да је *структура предговор–текст отворена на оба краја*, те стога текст губи стабилан идентитет, а сваки чин његовог читања постаје предговор читању следећег текста. Однос текста и аутора бесконачно је променљив, па се аутору текста чији предговор управо читате чини да се предговор може видети и као подривање ауторитета аутора и израз власти текста над њиме, јер сваки покушај накнадног овладавања сопственим текстом носи траг сумње.

У знаку те отворености за сумњу и двосмисленост, која ипак не оспорава могућност постојаног смисла, текст се управо предаје читаоцу.

Београд, 9. септембар 2012.

Аутор

Месечева граматика¹

Постојани градинар² – пакт и опклада

*Храбар је потхват ума да човечанство
ослободи и избави од ужаса објективног света.*

Ф. В. Ј. Шелинг

Човек се никада не подудара са самим собом.

М. Бахтин

Период XIX века означио је прелазак на модерност. Суштина тог преласка могла би се одредити као прелазак из хијерархизованог света у свет без хијерархије, будући је човек постао слободан да се придржава избора сопствене воље. Читав низ мислилаца с краја XIX и с почетка XX века указивао је не само на опасност која прети од те слободе, већ и на опасност која прети, иако често прикривено, самој аутономији личности, јер модерно друштво ипак није

¹ Ова монографија је реализована у оквиру пројекта III47016 „Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије и израда мултимедијалног интернет портала Појмовник српске културе”, који у целини финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

² Реч је о алузији на књигу о хуманизму – *Несавршени ерт*, аутора Цветана Тодорова, док је веза са филмом *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005) – који говори о илегалном тестирању нове, смртоносне вакцине на становништву Северне Кеније под привидом хуманитарне помоћи, а зарад профита велике фармацеутске компаније – нехотична али могућа.

измакло питању *чија* је слободна воља, заправо, на снази. Макс Вебер је савремено друштво назвао гвозденим кавезом бирократије, а Мартин Хајдегер, Арнолд Тојнби, Ерих Фром, као и припадници франкфуртске школе, попут Бенјамина, Адорна и Маркузеа, указивали су на брисање хуманистичких вредности и укидање индивидуалне аутономије, оптужујући капиталистичку технократију за уобличавање тоталитарног друштва и брисање људске индивидуалности, при чему се разум, коришћен најпре за ослобођење човека од митова и религије, окренуо против самог себе и постао средство потчињавања човека и његовог претварања у безличну компоненту концептуалног система. Двадесети век је, упркос прокламовању слободе воље, или баш због тога, био доба идеолошког насиља, које је суштински пољуљало веру у хуманистичке вредности претходне епохе и целокупне западне цивилизације (в. PERI 2000).

У духовној клими након слома тоталитарних идеологија и почетка владавине технократског и сцијентистичког друштва појављује се постмодернистичка критика аутономног бића, примата разума, објективности науке, идеје прогреса и просветитељских традиција. Ова постмодернистичка реакција често се посматра и као својеврсни постхуманизам, који започиње структурализмом. Структуралисти, наиме, долазе до увида у то да постоје скривене конструкције или концептуалне шеме отелотворене у људским институцијама, језику и култури. Став да постоје закони који су универзални, непроменљиви и делују на једном дубљем нивоу, структурирајући људска друштва и генеришући индивидуалну људску мисао, представљао је својеврсно укидање субјективитета. У таквом светоназору, човек више није самоодређујући субјекат, већ постаје носилац универзалних менталних структура, којих ни сам није свестан, а које управљају његовим мислима и поступцима. Структурализам је, након лингвистике, захватио и теорију књижевности. Аналогно лингвистичким ставовима, структуралистички приступ у књижевности полази од

претпоставке да је наше разумевање књижевног текста условљено граматиком питања и одговора која омогућава издвајање релевантних структура значења из дифузне масе супротстављених појединости, а текст се разуме као носилац сложених, но ипак постојаних значења. Истовремено са наступањем структурализма, хуманистичке науке готово да постају опседнуте језиком, истичући да се испод површине сваког система значења увек суочавамо са језичким структурама.

Након периода доминације структурализма, деконструкционисти уносе сумњу у основне његове постулате, одбијајући да прихвате сâм појам структуре, објективно присутне у тексту, која одговара дубинском менталном склопу или обрасцима ума и која одређује границе људског разумевања. То је значило укидање претпостављене кореспонденције између ума, значења и методе, те проналажење суштински реторичке природе у сваком дискурсу, па и у дискурсу филозофије, лингвистике, антропологије и осталих хуманистичких наука. Мишел Фуко, Жан-Франсоа Лиотар, Жак Дерида и читав низ других мислилаца одбацују постојање есенцијалних истина и свих врста *метанаратива* – великих теоријских система који дају смисао животу и историји. Дерида сматра да се структурализам мора одвојити од западне метафизике значења и присуства, и доводи у питање неприкосновену улогу лингвистике. Окренутост лингвистике говорном језику, те однос према писму као другостепеном језику – облику изведеном у односу на примарну реалност говорника и осећаја говорниковог присуства иза речи које изговара, Дерида сматра посебно спорном, јер је скупа са писмом потиснута идеја о језику као означавајућем систему који превазилази све границе индивидуалног „присуства”.

Кључна реч деконструкциониста – *разлика*³ постаје симбол става да нема сталности, нема тачке ослоња, нема јединственог гледишта, јер све што постоји јесте дисконтинуитет, хетерогеност, разлагање и промена. *Истина* се у њиховом светоназору разоткрива једино као инстанца моћи, односно – као средство за овладавање другима. Постструктуралисти, дакле, одбацују две основне претпоставке структурализма – постојање општих закона и непроменљивих структура, које леже у основи људских поступака, те сталност и одређеност значења.⁴

Док противници постмодернизма у деконструкционистима виде опасан нихилизам, деконструкционисти сматрају да овакав став омогућава културну разноврсност, мноштво перспектива, стално преиспитивање, и да ослобађа људски разум опасности да постане средство репресије, умањујући истовремено тиме опасност од тоталитаризма и политичког, религијског и иделошког фанатизма. Основни принцип либералног хуманизма – идеју о сувереном и рационалном људском бићу – они проглашавају за модеран мит, а хуманистичку веру у идеју људског напретка путем рационалне акције виде као наивно становиште, које отвара пут разним видовима

³ *Différance*, Деридин термин, хомофон речи *différence*, употребљен први пут 1963. године у раду *Cogito et histoire de la folie*. Израз указује на разлику између говора и писма, као и између онога што је сензибилно и интелигибилно. Дерида прибегава употреби нејасних термина који се не могу свести на једно, увек истоветно значење, стварајући реторику чија је сврха да спречи појмовно затварање и свођење у оквиру коначног значења. Један од таквих термина управо је и *différence*, који својом погрешном ортографијом уноси забуну на нивоу значитеља и графички се опире таквом свођењу. Његов смисао остаје негде између значења француских глагола „разликовати се” и „одложити”. Ово подразумева идеју да игра означавања увек одлаже стварање значења, а термин *différence* својим нестабилним значењем оличава графички пример деловања овог процеса.

⁴ Више о деконструкцији в. NORIS 1990.

тоталитаризма. Западна традиција просветитељства се у њиховом тумачењу разоткрива као маска за мушку, белу и евроцентричну доминацију. Као противтежа постмодернистичким тенденцијама јавља се оживљавање идеја просветитељства, које доноси упозорење да појмови слободе појединца и људских права бивају кључни појмови управо наше цивилизације, и да, упркос повременим периодима реварваризације, губитак просветитељског наслеђа може значити и губитак хуманости.

Хуманизам, а са њим и вредности индивидуе, како истичу многи критичари постмодернизма, управо је оно чему у XXI веку прети опасност услед сазнајног релативизма, који за собом повлачи и етички релативизам. Цветан Тодоров у *Несавршеном врту* (TODOROV 2003) указује на то да се XXI век једним својим делом надовезује на XIX век, од кога преузима демократске замисли, али и одређене „болести” (национализам, ксенофобија, материјалне неједнакости), те да у њему истовремено делују *четири породице модерности* – хуманизам, конзервативизам, сцијентизам и индивидуализам, које међусобно ступају у најразличитије односе.⁵ Индивидуализам истиче права личне воље, не водећи рачуна о ономе што је нужно за друштвени живот људи, те стога – као вид *друштвеног аутизма* – није праћен очувањем разлика међу појединцима, што би се могло очекивати, већ је заправо праћен униформношћу. Реч је о

⁵ Хуманизам непрестано бива оптужен од осталих доктрина: за конзервативце је он само маска индивидуализма, за индивидуалисте је незнатно ублажени сцијентизам, за сцијентисте је облик конзервативизма. С друге стране, између ове *четири породице* успостављају се и мање или више постојани савези: хуманисти и индивидуалисти изричу похвалу слободи, коју конзервативци и сцијентисти осуђују, хуманисти и конзервативци бране неопходност општих вредности, које сцијентисти и индивидуалисти одбацују, додуше из различитих разлога – сцијентисти стога што је за њих све нужност, а индивидуалисти стога што је за њих све слобода, истиче Тодоров.

лажној слободи и лажној аутентичности, јер се привидно слободна понашања прилагођавају суштински истом обрасцу. Ововековни сцијентизам пак, иако нема одлике утопијског сцијентизма – револуционарну замисао, насилно понашање нити терор, ипак доноси царство инструментализоване мисли, где се за сваки проблем налази техничко решење, те стога технократија и бирократија постају водеће снаге друштва. Економија добија повлашћену улогу, постајући једина мера и циљ, и потчињавајући себи политичке циљеве. У сцијентистичком друштву, стога, појединачна људска бића нису крајња сврха, већ су средство за достизање циља – а то је идеална држава, снабдевена идеалним индивидуама, док се оно што је требало да буде оруђе благостања човека – ефикасност, производња, потрошња – преображава у циљ по себи. Иако принуда над појединцима није отворена, иако, начелно узев, свако има право избора, одбијање да се поступа по правилима доводи до краха индивидуе. Конзервативна мисао, пак, добрим делом прихвата компромис између старих и модерних форми, позивајући се на прошлост и хијерархије из прошлости (вера, традиционално уређење, нација), што рађа ауторитарне системе. Идеје сцијентистичке утопије и теократије, иако донекле прерушене и ублажене, паралелно опстају и у модерном друштву.

Свака од ових породица, изузев хуманистичке, поништава аутономију субјекта на свој начин – сматра Тодоров. Индивидуализам то чини стога што упада у замку егоизма, конзервативци стога што не верују у праведност индивидуалне воље и предност дају ауторитетима; држава утемељена на сцијентистичким начелима такође води ка тоталитаризму, јер истиче превласт биолошких и историјских законитости над вољом појединца.

За разлику од индивидуалиста, хуманисти истичу друштвеност као кључно антрополошко својство, јер узајамно дејство *Ја* и *Другог* бива суштинско за идентитет (*Ти* је постављено према *Ја*, они се узајамно конституишу).

Насупрот сцијентистима, хуманизам заговара аутономију вредности и могућност слободе, независно од деловања објективних законитости природе или друштва. Индивидуалисти верују у личну аутономију, али запостављају друштвену припадност појединца; сцијентисти прихватају људску аутономију, али је радије приписују врсти или групи него појединцу; док конзервативци, насупрот хуманистима, суштински жале због слободе појединца. Хуманистички одговор на примедбе сцијентиста и конзервативаца да хуманизам пренебегава снагу детерминисаности која усмерава људско деловање – биолошке, социјалне и културне узроке – иде за тим да је човек потенцијалност, да може деловати на различите начине, да он то не чини нужно, те да, чак и у свету недвосмислених детерминисаности, има могућност да им се супротстави. Као три кључне хуманистичке вредности, Тодоров истиче аутономију *Мене* (људска способност да се отме детерминисаности), сврховитост *Тебе* (потврда друштвености, не само због преживљавања и размножавања него и ради њиховог конституисања као свесних и моралних бића) и универзалност *Њих* (припадност свих људских бића истој врсти).

Иако велики део критике индивидуалистичке и техницистичке демократије данас обично долази из конзервативних и тоталитарних кругова, један део критике произилази управо из идеје хуманизма. Наиме, хуманистичка антропологија почива на универзалистичком ставу да људи припадају истој биолошкој врсти и на ставу о друштвености, која је нужни елемент конституисања човека као свесног бића, онога које не постоји само ради опстанка.⁶ Трећи,

⁶ Ова идеја је у савремено доба посебно експлицитно изражена у популарној теорији „себичних гена”, Ричарда Докинса (в. DOKINS 2008). Докинсов став о алтруизму као прерушеном егоизму није нарочито нов – Ортега И Гасет га сматра типичним за европски XIX век, који је показивао склоност да се више одређује нижим (ORTEGA I

кључни став хуманизма јесте релативна недетерминисаност, односно – очување могућности слободе избора, упркос свести о ограничењима. Ове ставове прати и идеја да човек не мора тако скупо плаћати цену личне слободе. Хуманизам, у суштини, тврди да *Пакт у чије је име ђаво тражио да му се врати дуг није, у ствари, никада постојао* (TODOROV 2003: 267). Позиција субјекта у хуманистичком светоназору подразумева да је *Ја* многоструко, али да га то не спречава да делује одговорно, да су други свуда – и у њему и око њега – и да се, управо захваљујући њима, субјекат *може суочити са ђаволовим претњама: Далеко од тога да буду пакао, други су шанса да се из њега изађе* (ibid.).

Хуманистичка *опклада*,⁷ коју Тодоров предлаже као одговор осталим породицама модерности, заправо почива на оптимистичкој антропологији и на појму *могућности*, што је темељни појам за конституисање идеје слободе. Могућност и вероватноћа нису ипак једнозначне са потпуним сазнајним и етичким релативизмом; оне су напросто супротстављене идеји једног света и јединог исправног одговора, што не значи нужно да су сви светови и сви одговори једнако добри и једнако исправни. Она је, заправо, блиска идеји врта у којој цвета хиљаду цветова, али у коме се цвет ипак може разлучити од корова.

GASET 2006: 21–26). Тадашњи моралисти, баш као и Докинс данас, истицали су да је алтруизам само прерушени егоизам и видели су борбу за опстанак као основни принцип деловања свега живог. Међутим, даља збивања показала су колико опасне могу бити биологистичке метафоре када се пренсу на поље људског друштва, што је опасност која нам још увек прети, посебно у периоду повлашћеног статуса биомедицинских наука и замирања хуманистике.

⁷ Суштину хуманизма Тодоров одређује као *опкладу* – људи су слободни, а из тога може проистећи и најбоље и најгоре; стога се треба кладити на оно што је боља могућност.

Луј Димон указује на то да је у модерном друштву, на глобалном нивоу, могуће изградити овакву врсту позитивног универзалистичког становишта: *наше човечанство је попут Хердеровог врта, у коме је свака биљка – свако друштво – лепо на свој начин, будући да на свој начин изражава универзално* (DIMON 2004: 227). Цветан Тодоров овај *Хердеров врт* пре разуме као Монтењев *несавршен врт*:

Хуманистички подухват никада не би смео да се заустави. Он одбацује сан о земаљском рају који би установио коначни поредак. Он људе види у њиховој садашњој несавршености и не замишља да се то стање ствари може променити; заједно с Монтењем, он прихвата идеју да њихов врт заувек остаје несавршен. Он зна да се жудња за аутономијом бори против задовољства добровољног робовања; да је радост коју осећам када од другогачином сврху свог деловања замагљена и спутана потребом да га преобразим у оруђе свог властитог задовољења; да универзално поштовање лако уступа место претпостављању “наших” “другима. [...] То је људска судбина која не зна ни за коначно ни за савршено. Или пре, која се, као у некој алхемичарској операцији, састоји у претварању релативног у апсолутно, у грађењу чврсте грађевине најкрхкијом грађом (TODOROV 2003: 268–269).

Маске и привиди идентитета

Управо о природи и дубоким основама те грађе која, упркос разноврсним пактовима и својој сопственој крхкости, или баш захваљујући њој, постојано уређује свој врт говори Томас Ман. Наиме, у роману *Јосиф и његова браћа*, у разговору између Јакова и Јосифа, крај студента и при месечини, помиње се слуга Елијазар, којег је Јаковљево претку Авраму родила робиња. У садашњости постоји још један слуга Елијазар, на Јаковљево имању, такође ослобођени син једне робиње и – по свој прилици – Јаковљев

полубрат. Но, на тренутке ова два Елијазара као да се мешају и стапају у Јаковљевом приповедању:

Али, једно је када је нешто јасно као сунце, а друго је када је нешто јасно као месец, чија је јасна светлост чудесно наткрила онај разговор лишен неке непосредне користи. На месечини се ствари указују другачије него на светлости сунца, па је то можда био и разлог што се у духу тада и тамо причинило да је то права, истинска јасноћа ствари. Зато ћемо, али онако међу нама, рећи и признати да је Јаков као „Елијазара” ипак имао на уму управитеља свог сопственог иметка и првог слугу – и њега, наиме, што значи обојицу, и не само обојицу, већ „Елијазара” уопште. Јер од најстаријих времена све до у његово доба, на добрима главара бивало је толико пута и толико често ослобођених Елијазара који су толико често имали синове са именима Дамасек и Елинос.

Чак би и сам слуга Елијазар, док би причао о Елијазару, слуги Аврамовом, причао заправо о себи:

Све је то Јосиф слушао са уживањем које није могло да помути никакво чуђење због граматичке форме, у којој је Елијазар све то предочавао, па њему нимало није сметало што старчево „Ја” при томе никако није било чврсто омеђено, већ је тако рећи унатраг било отворено, према оном ранијем, тако да је захватало и оно што је лежало изван његове индивидуалности, присвајајући себи доживљаје чија је форма сећања и репродукције, ако се само мало боље осмотри, заправо морала бити у трећем уместо у првом лицу. Али шта пак значи овде то „заправо” и да ли је почем човеково „Ја” уопште нешто чврсто у себи затворено и нешто што је строго издвојено у своје временске и телесне границе? Не припадају ли многи од елемената од којих је оно саздано свету пре њега и поред њега, и зар тврдња да неко није нико други него сам тај и ништа друго, није само једна претпоставка поради реда и лагодности, која свесно пренебрегава све прелазе који појединачну свест повезују са

опитим. Мисао о индивидуалности стоји напослетку у истом низу појмова као и она о јединству и целини свеукупности, васељени, и разликовање између духа уопште и индивидуалног духа ни издалека није увек поседовало такву моћ над духовима као што је то случај у нашем времену које смо напустили да бисмо приповедали о једном другом времену, чији је начин изражавања представљао верну слику његовог схватања и виђења ствари, па је за идеје као „личност” и „индивидуалност” поседовало само до те мере стварне ознаке као што су „религија” и „исповест” (MAN I 1990: 128).

У овом одломку из *Јосифа и његове браће* да се ишчитати више значајних идеја модерног доба. Једна од њих јесте идеја доминанте разлике која одваја посматрача од посматраног, у овом случају примењена на разлику између „садашњег” друштва и друштва из „прошлости”, те потреба да се наши појмови, које је тешко у потпуности применити када говоримо о различитом друштву, напусте како бисмо заиста разумели појмове помоћу којих нека друга култура одређује себе и своју слику света, и пронашли оне чињенице које су међусобно упоредиве. Наиме, филозофија науке дошла је до увида у друштвене представе својствене посматрачу, који стога никада не нуди објективан опис другог. Користећи треће лице уместо првог, она је стварала привид искључивања тог субјективног, привид објективности, све док није направљен радикалан заокрет у коме је наглашена свест о посматрачу.

Други важан увид јесте увид у субјективност која, по речима Т. Мана, није нешто што је чврсто у себе затворено, већ захвата и оно што лежи изван индивидуалности, *присвајајући себи доживљаје чија је форма сећања и репродукције [...] заправо морала бити у трећем уместо у првом лицу*. Питање статуса субјективности, њених граница и издвојености из објективног (човек наспрам света) и разних врста „другости” (*Ја* наспрам *Другог*), али и својеврсни расцеп у самом срцу субјективности – у субјективној свести,

чија се затвореност и постојаност може разоткрити као „лагодна претпоставка”, обележили су хуманистичке науке у XX и XXI веку.

Трећи, кључни увид – онај о могућностима слободе – тек је назначен у синтагми *толико често ослобођених Елијазара*, која сугерише и наговештава да се људска слобода може тражити и остварити управо захваљујући *месечевој граматичи*, уклањањем маски и привида индивидуалитета, као унутрашња слобода отварања за оно *пре* и оно *после*, изван временских и телесних граница.

У центру пажње две хуманистичке дисциплине које су се развијале у духовној клими модерности – антропологије и наратологије – нашло се управо питање идентитета и субјективности/објективности. Наратологија ово питање поставља као питање наративног идентитета, док је пажња антропологије, почев од друге половине XX века, била најпре усмерена на (ре)дефинисање појма идентитета као културног, политичког, религијског, националног, идеолошког, и других врста колективних идентитета, да би се потом пренелела и на питање улоге аутора. Паралелно са идејом да језик обликује или конструише „стварност”, јавила се и идеја о *смрти аутора*: аутор не влада својим текстом, језик не може да исказе његово мишљење, јер га контролишу сопствене речи и јер се значење преображава у неодређену, несигурну и нејасну величину.⁸ Поред смрти

⁸ Бартов став о смрти аутора заснива се на идеји да је аутор резултат игре укрштања језичких и културних кодова, независних од стварности. Кроз аутора говоре различити гласови – породице, нације, класе, културе, а књижевно дело не поседује објективно значење, јер је знак без дна, оно показује одсуство смисла и истине. Релативизација истине доведена је до врхунца укидањем разлике између историјског и књижевног исказа, чиме се поништава чињенична истинитост историје. Историјски дискурс – према Барту – не прати стварно, само га означава, стварајући ефекат стварног. Постмодерна филозофска и књижевнотеоријска мисао тврди да језички елементи не могу

аутора, проглашена је и *смрт субјекта* – индивидуа више није суверени рационални субјекат који учествује у рационалном дискурсу, напредујући ка објективном сазнању и друштвеном прогресу. И субјекат и објекат ухваћени су, заправо, у *тамницу језика* (в. JAMESON 1978), и једино што они могу да конструишу јесу привид и маска.⁹

Ове идеје, али и читав низ дрштвених збивања, учинили су и антропологију „свесном“ могућих политичких импликација и злоупотреба теоријско-методолошких претпоставки, и утицали су на преиспитивање сопствених полазишта на више равни – од статуса антрополошког текста, па до деконструкције концепта културе као хомогеног и статичног система вредности, паралелно са деконструкцијом концепта идентитета. Релативизација ових појмова одвијала се истовремено са преиспитивањем

означавати ништа ван језика, те стога ни објективну стварност, што на крају доводи и до закључка да објективна стварност не постоји, јер не постоји референтни, спољашњи домен, односно, не постоји ништа изван текста. Стога књижевност почиње да се посматра као одсечена од психолошке и онтолошке стварности, од нејезичке реалности. Једнако, не може се открити ни значење текста, јер дело по себи нема одређено значење, а свака интерпретација је произвођење означитељске структуре, а не откривање значења, смисла и истине књижевног дела. Као што језик и писмо не репрезентују него формирају стварност, тако и језик и писмо критике не представљају књижевно дело, већ га изнова стварају. Стога се стварност своди на језички условљену игру означитеља, а интелектуални и морални напредак човечанства – на низ употреба корисних метафора. Паралелно са затварањем у границе језика, изван којег више нема ничег (*све је текст*), одвија се и негација хуманистичког наслеђа, историјског контекста, традиције и могућности досезања истине.

⁹ Ове идеје имају своје упориште у Ничеовој филозофији. Тврдећи да образовање метафора представља фундаментални човеков нагон, Ниче напада тврђаву рационалног сазнања: наука настаје као организација, развитак и утврђивање система метафора првог степена, односно – језика. Интелект стога, као *мајстор прерушавања*, не ради ништа друго до што успоставља нове преносе, метафоре и метонимије (в. VATIMO 2011).

принципа и улоге антрополошког истраживања, најпре у делима Франца Боаса и његових следбеника, да би Клифорд Герц потом нагласио питање улоге антрополога као писца.

Ранији есенцијалистички приступ, који би се, када је реч о личном идентитету, могао свести на паролу *реци ми којој култури припадаш да бих ти рекао ко си* – односно, на став да је људско биће пре свега одређено као носилац неке културе која га раздваја од других и одређује у односу према другима, при чему важну улогу игра национални идентитет, који бива изједначен са националном културом – замењен је идејом мултикултурализма, тј. ставом о немогућности повлачења јасних граница између култура и увидом у њихова међусобна преклапања и повезаности.

Међутим, и идеја мултикултурализма није избегла опасност које су неки од њених заговорника били у мањој или већој мери свесни. Наиме, будући да се појам индивидуе (и када је о мултикултурализму реч) развијао у оквиру политичких покрета (као противтежа асимилационој политици, као покушај равноправног укључивања мањинских и маргинализованих група – расних, етничких, културних, родних, хомосексуалних итд.), он је носио траг заокупљености антропологије колективним идентитетом. Могло би се рећи да је у борби за *људска* права, на изванредан начин, изгубљена борба за права *човека*, уколико би индивидуа одбила да се одреди према неком од ових групних идентитета. Јер, овде се неминовно наметало питање повлачења јасних граница између индивидуе и колектива, односно – граница између онога што одређујемо као *Ја* и онога што одређујемо као *Ми*.

Антрополошко истраживање углавном је било заокупљено овим *Ми* (или *Они*), односно истраживањем, па често и креирањем политика групног идентитета. Антропологија временом постаје свесна *побљивачког односа који је мање или више прикривен*, а који *постоји у свакој антрополошкој анализи*, управо када је реч о

питањима идентитета, а састоји се у *преузимању права да говоримо у име других* (FABIJETI–MALIGETI–MATERA 2002: 235). То је управо она опасност коју уочава и Цветан Тодоров, налазећи замерку познатој Леви-Стросовој слици возова у покрету:

Поред тога, да ли је појединац заиста заробљеник воза културе у којој је одрастао и да ли је дефинитивно лишен могућности да се спасе (наиме, да искочи из воза). Леви-Строс ту заступа један културни детерминизам који се, по строгости, потпуно изједначаје са расистичким детерминизмом једног Гобиноа (TODOROV 1994: 76).

Анализирајући Леви-Строса, Тодоров долази до два интелектуална извора етнологије, оба непријатељски усмерена према хуманизму – до националистичке филозофије, коју су заступали Хердер и Фихте, и до конзервативног емпиризма Берка и Бонала, будући да обе доктрине показују *веће интересовање за разлике међу људима (националне, класне, сталешке), него за оно што их повезује*, додајући томе још једну кључну разлику између структуралне антропологије и хуманизма: хуманизам глорификује човека и оно што га човеком чини, док структурализам човека поново укључује у природу и, по Леви-Стросовим речима, омогућује занемаривање субјекта, *тог неподношљивог размаженог детета* (ibid.: 85). Наиме, Леви-Строс је, указујући на опасности савременог разумевања идентитета, на семинару о идентитету (*College de France* 1974–1975) објаснио да вера коју у њега полагемо представља одраз једног цивилизацијског стања које би било ограничено на неколико векова, након чега би чувена *криза идентитета* добила друго значење – *дирљивог и детињастог знака коме наше мале личности прилазе са тачке на којој свако треба да одустане да себе сматра најзначајнијим* (Леви-Строс, према: HALPERN 2009: 25).

Антропологија се тако нашла у незгодном и помало парадоксалном положају: иако је предмет њеног проучавања

нешто што истовремено има и карактер субјекта и карактер објекта, она у име научне објективности одстрањује сваки траг субјективности из проучаваног објекта. То је, у суштини, био данак који су све хуманистичке науке платиле својој тежњи да се приближе природним наукама, заборављајући да је оно специфично људско утемељено управо у људској субјективности, и то двострукој – субјективности тумача и субјективности тумаченог, ма о којој да је специфичној људској духовној творевини реч – митологији, обичајима, уметности, друштвеним групама, колективним организацијама, институцијама, покретима, збивањима.

Да би се постигла толико жељена објективност, структуралистичка антропологија, скупа са Леви-Стросом, уводи *поглед из даљине*, односно, појам *одстојања, дистанце*, појам који функционише, иако на други начин, и као један од кључних појмова наратологије. Овај појам такође повлачи за собом и појам (*спознајног*) *релативизма*, односно, могућност мултиперспективизма, могућност да се објекат истраживања описује и тумачи са више различитих инстанци, или *тачака гледишта*, што је још један од појмова којим барата наратологија, када је реч о анализи приповедног текста. Међутим, иако уводи обавезу успостављања дистанце, Леви-Строс признаје да је нужни услов проучавања различитих култура тај да се проучавалац стави у перспективу људи који у њима живе.

Поред ове противречности, јавља се још једна, а то је питање односа универзалног и релативног, при чему оба ова парадокса имају исто извориште; оно није, као што Тодоров увиђа, у одвајању од других, већ је оно у одвајању од себе, односно, у непрекидном шетању *тамо-амо између других и себе*, што је, истовремено, *једино разумевање које иде до граница универзалног* (ibid.: 92–93).

То *непрекидно шетање између других и себе* – о коме говори Тодоров, обележило је и развој појма идентитета.

Наиме, овај појам сеже до пресократовске филозофије, чије је кључно питање било како помирити промену и постојаност. Додуше, *идентитет* ту увелико превазилази значење људског идентитета, да би се временом ово питање сузило на проблем личног идентитета. Емпиристи XVII и XVIII века у центар пажње постављају питање шта је то што обезбеђује континуитет и идентичност, изричући тврдњу да се одговор налази у *памћењу*. Ипак, за савремену популарност појма идентитета у хуманистичким наукама одлучујућу улогу имао је тек Ерик Ериксон, психоаналитичар и антрополог, творац израза и концепта *криза идентитета*.¹⁰ *Идентитет* је временом постао „кључна реч” хуманистике, а појам идентитета најчешће се одређивао помоћу *симболичне интеракције*, односно – начина на који друштво, посредством заједничких симболичких система, обликује свест коју појединац има о себи.

Идентитет је суштински модеран појам и повезан је са афирмацијом појединца. Осећање индивидуалног идентитета постепено се шири у XIX веку, а романтизам је једна од његових најјачих манифестација. Међутим, у том периоду се идентитети још увек разумеју као нешто што зависи од порекла. Тек се у XX веку идентитет дефинише као нешто што се самоизграђује, што није унапред дато. Према Чарлсу Тејлору, генеза модерног идентитета ослања се на три гледишта: проналажење унутрашњег *Ја* (Свети Августин, Монтењ, Декарт, Лок), афирмација обичног

¹⁰ Ериксон указује на то да је појам идентитета Фројд употребио само једном на начин који превазилази узредност, и то тако да израз идентитет (*унутрашњи идентитет*) указује на везу јединке са *јединственим вредностима* однегованим током *јединствене историје* њеног народа, али да се он односи и на темељ *јединственог развоја* ове јединке. Израз *идентитет* за Ериксона означава и *постојану* *истоветност* у оквиру *нечије сопствености* (*самоистоветност*) и *постојано заједништво* неке *врсте битног карактера* са другима (ERIKSON 2008: 118).

живота (значајна улога протестантизма) и секуларизација друштва.¹¹

Појам *идентитета* свакако је многострук и различите науке приступају му на различите начине. Психологија сматра да се појединац социјализује и да гради свој идентитет у етапама: примарна индивидуалност – током прве три године детињства, категоријска индивидуалност – до адолесценције, и персонализацијска индивидуалност адолесценције. Појам *себе* у оквиру психологије подразумева слику о себи, представу о себи, изградњу и контролу себе. *Ја* се дефинише као скуп карактеристика, личних црта, улога и вредности које особа приписује себи.

Друштвена димензија идентитетске изградње такође је била предмет бројних истраживања, а један број истраживача истиче посебан значај међуљудске комуникације у овом процесу. Овде кључни појам јесте *самопредстављање* – скуп понашања, активности или објеката које појединац користи да би био позитивно оцењен. Афективну компоненту личног идентитета (процена себе) карактерише и потреба за *самовредновањем* – осећања и мишљења прилагођавају се тако да она за нас буду позитивна. То је црта *наслеђеног егоизма*, као једна врста општег механизма одбране: *Ја, дакле, представља врло прилагодљив систем, који се брани, преправља и побољшава како би се боље прилагодио, па чак и себе превазишао* (RUANO-BORBALAN 2009:8). Процес изградње личног идентитета обележен је разноврсним идентитетским стратегијама, које су одређене тензијама између жеље за потпуним припадањем средини и тежње за независношћу. Ритуали памћења, култура и веровања представљају привилеговане преноснике друштвених норми и, истовремено, средства социјализације и личне

¹¹ Опширније о развоју појма идентитета види у: HALPERN–RUANO-BORBALAN 2009.

идентификације. Процес културне идентификације омогућава појединцу да свом *Ја* обезбеди добро функционисање приступом у једно симболично „тело”, односно, у неки од видова људских заједница.

Филозофија пак има нешто другачији приступ питању идентитета. Проблем личног идентитета поставља се најпре као питање континуитета и променљивости, што има свој извор у ставовима Цона Лока. Оно што утемељује људску личност – сматра Лок – то је свест о себи, која успоставља разлику између „будног” и „спавајућег” Сократа:

А кад би било могуће да душа за себе, док тело спава, мисли, ужива и брине се, осећа задовољство или бол, а да човек није тога свестан и не учествује у томе – онда будни Сократ и спавајући Сократ не би били иста личност, већ би постојале две личности [...]. Јер ако нашим делима и осетима одузмемо сваку свесност, нарочито свесност о уживању и болу, и осећање учешћа које их прати, онда нећемо знати куд да сместимо лични идентитет (ЛОК 1962: 100).

Стефан Шовије, надовезујући се на Локову мисао, сматра да је филозофски проблем личног идентитета пре свега проблем *нумеричке идентичности* исте личности кроз време и промене које на њу делују:

*Решити тај општи проблем „трансвременског” идентитета променљивих ствари, значи одредити шта чини индивидуалну суштину те ствари и да та ствар не може престати да постоји, а да не престане да постоји као јединствена ствар, што она и јесте. То је она индивидуална суштина или *haecceité* коју циљамо када трагамо за својим идентитетом [...]* (ŠOVIJE 2009: 32).

Међутим, филозофски проблем личног идентитета бива више него обичан појединачни случај трансвременског идентитета променљивих ствари – сматра Шовије, јер он обухвата два различита, иако нераздвојива проблема:

проблем природе личности и проблем њеног трансвременског идентитета. Локово решење овог питања било је следеће: човек је биће свесно себе. Нестанак те одређене свести о себи повлачи за собом радикалну промену личности. Искуство мисли показује да постоји веза између личног идентитета и памћења, јер временом више дугујемо свом памћењу него свом телу за сопствени идентитет. Свест о томе да јесмо и да смо били није случајан пратилац наше личности – то је њена срж. Остати иста личност значи сачувати сећање о непрекидној садржини те свести. Међутим, веза коју одржавамо са својом прошлошћу постепено се губи – ми тежимо да сукцесивно будемо више личности. У извесном смислу, ми смо *пролазне особе*, јер су нам претходиле друге особе и, заправо, ништа није тајанственије него остати исто људско биће током времена. Генетски или неуролошки детерминизам садржи *ривалско решење*, али иако делује невероватно да један мозак може бити „репрограман“, чудно је то да суштину наше личности *одређујемо помоћу грађе наших неурона* (в. ŠOVIJE 2009: 31–40).

Појам личног идентитета одређен је, дакле, не само памћењем него и појмом свести, који са собом повлачи појам (само)спознаје и појам слободе. Фридрих фон Шелинг је питању идентитета и субјективности приступао управо са позиција могућности и темеља људског сазнања: *Ја* је одређено као оно неусловљено у људском знању, те се стога читав садржај свег знања мора одредити помоћу самог *Ја* и помоћу супротстављања том *Ја*. Субјекат за Шелинга представља оно што се може одредити само у супротности, али ипак у односу на објекат који је већ постављен. Објекат никако не може бити оно неусловљено, јер нужно претпоставља субјекат, којим је одређено његово постојање. Међутим, не може се рећи да само субјекат условљава објекат, већ је и обрнуто (ŠELING 1988: 59). Стога Шелингов одговор на питање где се може тражити оно неусловљено гласи: у ономе што уопште не може постати објекат, а то је

апсолутно Ја. Међутим, постојње *апсолутног Ја* не може се доказати објективно, јер објективно доказати његово постојање значило би доказати да је оно условљено. Код онога што је неусловљено, принцип његовог бивства и принцип његовог мишљења морају се поклапати – *оно јесте само зато што јесте, оно бива мишљено само зато што бива мишљено* (ibid.: 51). *Ја* јесте јер једино само мисли себе, а оно себе мисли јер јесте – оно себе производи самим својим мишљењем, из апсолутне каузалности: *дакле, Ја је као неусловљено дато само помоћу себе самог* (ibid.: 52). Пошто је *Ја*, по самој својој суштини, постављено као апсолутни идентитет, апсолутно начело изражава се речима *Ја јесам*. А суштина овог *Ја* јесте слобода, будући да је оно неусловљено. Шелинг овде полемиче и са идејом (само)свести, јер *Ја*, уколико се јавља у свести, није више чисто апсолутно *Ја*, будући да оно нигде не може постати објекат:

Самосвест претпоставља опасност да се изгуби Ја. Она није никакав слободан акт онога што је непроменљиво, већ изнуђена тежња променљивог Ја, које, условљено оним Не-Ја, тежи да спасава свој идентитет и да се у усковитланој реци промене поново докопа самог себе (ibid.: 64–65).

Додуше, ово апсолутно, неусловљено *Ја* не може бити дато никаквим појмом, јер су појмови могући само у сфери оног условљеног, дакле – у сфери објеката; оно може бити одређено само у опажају, али не у чулном него у интелектуалном опажају. Кључно Шелингово питање стога гласи: како је могуће да емпиријско *Ја* истовремено буде интелектуално, тј. да има каузалност помоћу слободе. Одговор лежи у идеји апсолутног *Ја*, које постаје заједнички центар у коме лежи принцип хармоније: каузалност објеката налази се у хармонији са каузалношћу емпиријског *Ја* стога што објекти егзистирају само у емпиријском *Ја* и са емпиријским *Ја*, а то је могуће зато што и објекти и емпиријско *Ја* своју реалност имају само захваљујући

бесконечној реалности апсолутног *Ја*. Међутим, за филозофију за коју су идеје предмети доконе спекулације а не слободно делање, и која хоће да их одреди теоријски, све што превазилази табелу категорија постаје привиђење, а идеја апсолута изједначава се са повешћу ни о чему. То је за Шлегела доказ да људски дух није научио да слободно делује на самог себе, те *свој ранг у духовном свету уме да потврди само помоћу механичког мишљења* (ibid.: 126).

Филозофија у XX веку пак посматра питање идентитета све више у склопу односа језика и субјективности. Пол Рикер тако полази од разлике између непосредног положаја субјекта, који се изражава у првом лицу једине – *Ја јесам*, *Ја мислим*, и рефлексивне повратне заменице *себе* или *се*, која у добром броју природних језика изражава повратност свих личних заменица, а из које произилази и употреба израза *себство*. Ово поименичавање, сматра Рикер, заправо је самоозначавање. Посредством термина *исто* указује се на разлику између два основна значења *идентитета* – у зависности од тога да ли се под идентичним подразумева еквивалент латинског *idem* или латинског *ipse*. Идентитет у значењу *idem* оодноси се на постојаност у времену, којој се супротставља оно различито, у смислу онога што се мења. Рикер сматра да идентитет у смислу *ipse* не имплицира *никакву тврдњу која се односи на наводно језгро личности која се не мијења* (РИКЕР 2004: 9). Стога он *истост* сматра синонимом идентичности-*idem* и супротставља му *ипсеитет* у односу на идентитет-*ipse*. *Сопство* одређује као појачан облик *себства*, тако што израз *исто* служи да се укаже на то како се управо ради о бивству или ствари о којој је реч. Појачати то означавање (*брига о себи* и *брига о самом себи*) – за Рикера значи маркирати идентитет. Субјекат се пак, почев од Декарта, сматра Рикер, поставља као *Cogito*, али се поставља кроз рефлексiju о сопственој сумњи и своди се на најоголењенији чин мишљења, које се поставља постављајући сумњу. Прва непосредно сазната истина гласи: *егзистирам мислећи*.

Када је о парадоксима личног идентитета реч, Рикер истиче да постоји традиција која потиче од Лока, а која изједначава иденитет и сећање – истост са самим собом протеже се кроз време, а рефлексивност се преокреће у памћење. Овде је реч о критеријуму психичког идентитета, коме се може супротставити критеријум телесног идентитета, а модел идентитета заснива се на психолошкој истости. За разлику од Лока, Хјум уводи ступњеве у приписивању идентитета, постављајући питање шта је то што нам намеће тако снажну тежњу да перцепцијама које се непрекидно смењују наметнемо један идентитет и да претпоставимо да смо у поседу једне непроменљиве и непрекидне егзистенције. Хјум ову *илузију идентитета* објашњава помоћу два нова појма – *уобразиља* и *уверење*. Уобразиља с лакоћом прелази са једног искуства на друго, уколико је њихова разлика слаба и постепена, и тако претвара разноликост у идентичност. Верење затим служи као трансмисија која попуњава недостатак утиска. Ниче је овај корак подозрења, сумње у идентичност, сматра Рикер, довео до краја. Стога, традицију супротстављену картезијанском *Cogito* у највећој мери оличава Ничеова филозофија – то је традиција *уништеног Cogito*, која се заснива на обелодањивању реторичких стратегија које су закопане, заборављене и чак *лицемјерно потиснуте и негиране у име непосредности рефлексивности*¹² (ibid.: 18). Ничеов анти-*Cogito* сажето је изражен у фрагменту из новембра 1887. – марта 1888, и он гласи:

Ја унутрашњи свијет такође сматрам феноменалношћу: све оно чега ми постајемо свјесни кроз наскроз је претходно аранжирано, упрошћено, шематизовано, интерпретирано – реални процес

¹² Рикер се овде позива на два Ничеова текста, посебно на *Курс из реторике*, у коме се цитира изјава писца Жан-Пола: *Тако је, с обзиром на духовне повезаности, читав језик један рјечник увенулих метафора* (ibid. 18–19).

унутрашње „перцепције”, узрочна повезаност између мисли, осјећања, похота, као и повезаност између субјекта и објекта, апсолутно нам је скривена – а можда и чисто умишљање (ibid.: 21).

Рикер Ничеов став разуме као вршење једне хиперболичке сумње која иде даље од Декартове, која сумња у извесност самог *Cogita* и која, поврх тога, разуме субјекат као мноштво.

Риков приступ проблематици идентитета истиче *парадокс истости*, то јест – однос између формално непроменљиве идентичности и онога што чини сопство, али није постојано и непроменљиво. Што се пак тиче односа ипсеитета и другости, Рикер сматра да се другост не додаје ипсеитету споља, како би се *предупредило његово солипсистичко кретање*, већ да другост припада *садржини смисла и онтолошкој конституцији ипсеитета*. У дијалектици сопства и другости појављују се три велика искуства пасивности: *искуство властитог тела*, *искуство другог* и *искуство савести*. Ова три искуства пасивности – пасивност која се сажима у искуству властитог тела или *утеловљење* као посредник између субјекта и света, пасивност коју садржи релација према другоме, тј. другост инхерентна интерсубјективној релацији, те скривена пасивност односа према самоме себи или *савест* – повлаче три модалитета другости. Двострука припадност властитог тела царству ствари и царству сопства представља извор сваке *алтерације властитости* – ипсеитет импликује властиту другост на основу утеловљења. Другост другог, пак, производи нову дијалектику *Истог* и *Другог*, која потврђује да ово *Друго* није само супротна страна *Истог*; *Други* није само један од објеката мишљења, већ представља, као и *Ја*, субјекат мишљења. Претпоставка *Другог* садржана је и у самом формирању смисла властитости – искуство властитости се не би могло тотализовати без помоћи другог *који ми помаже да се саберем, да се учврстим, да се одржим у свом идентитету* (ibid.: 340).

Рикер уводи појмове *апрезентације*, *аналогизирајућег схватања* и *спаривања*. Апрезентација представља врсту прекорачења сфере властитости, врсту преношења смисла: смисао *его* пренесен је на друго тело које, као утеловљење, такође садржи смисао *его*. Сличност и асиметричност погађају значење *его*, као и значење *alter ego* – отуда се *alter ego* може разумети у значењу „друго, властито тело”. Реч је о прекорачивању искуства властитог утеловљења, у коме други *није осуђен да остане странац, него да може постати мој парњак, наиме неко ко, као ја (toi), каже „ја” („је”)* (ibid.: 342). У томе се, како каже Рикер, састоји *чудо аналошког преноса: Ја* пре сусрета са *Другим* остаје једно тврдокорно, затворено, заробљено и одвојено *Ја*. За отвореност *Истог* према *Другоме* и поунутрење гласа *Другога* у *Истом*, неопходна је узајамност, коју потврђује размена личних заменица, и која одражава радикалну размену питања и одговора, ону у којој се улоге непрестано размењују, а дијалогско одношење задобија превагу над дистанцом између *одвојеног ја* и *поучавајућег Другог*.

Када је реч о савести као месту изворне дијалектике ипсеитета и другости, Рикер указује на то да је реч о подухвату пуном замки. Прва од њих крије се у (хајдегеровској) метафори *гласа* и *позива*, те у тези према којој је посведочење ипсеитета неодвојиво од подозрења. Други изазов јесте питање да ли савест означава феномен који се разликује од наше моћи посведочења, а улог је да се ближе одреде феномени као што су захтев, у смислу *налога*, или дуг (*кривица*), који означава метафора гласа. Трећи изазов састоји се у решењу питања какав је, уколико налог или дуг представљају последњи нужан услов савести, удео *другости* у њој. Могућ одговор дат је у излагању из затвореног круга „чисте” и „нечисте” савести и у повезивању појма савести, без квалификације њеног моралног карактера, са феноменом *посведочења*, чију супротну страну представља сумња. Ово отргнуће савести од лажне

алтернативе чисте или нечисте савести има своју најрадикалнију формулацију у Хајдегеровом ставу: *Али посвједочење о једном аутентичном Моћи-бити даје савјест*. Савест је сама та *Моћи-бити*, она не каже ништа, нема поруке, него постоји само ђутљиви зов, а онај који позива није нико други до сам *Dasein*: *Dasein у савјести зове самога себе*. То је зов који долази „из мене”, иако ме превазилази (*aus mich und doch über mich*).

У фројдовској је метапсихологији двосмисленост једнозначно разрешена у корист антрополошког смисла – морална савест је друго име за над-ја, које нас враћа на идентификовање са родитељима и предачким ликовима. Међутим, овом *генетичком објашњењу* могло би се приговорити да не исцрпљује феномен налога, а ни феномен дуга. Јер, сматра Рикер, када сопство не би било изворно конституисано као структура пријемчива за седиментовање над-ја, онда би поунутрење гласова предака било незамисливо. Овај генерацијски модел савести прикрива још једну загонетку – лик претка који превазилази лик сродника покреће бескрајно кретање уназад, у коме *Други* прогресивно губи своју претпостављену блискост. Предак, пак, црпи ауторитет свог гласа из своје претпостављене привилеговане везе са *Законом*, који не може да ступи у памћење, те налог-позив претходи себи самом захваљујући посредовању претка, тог *генерацијског лика Другог*.

Полазећи од фројдовског над-ја као *говора предака који одјекује у мојој глави*, Рикер редукцији другости на другост другог и редукцији кривости на странственост супротставља трећи модалитет другости, а то је *бити-под-налогом као структура инсеитета*. Ово стога што Рикер сматра да ако налог који долази од другог није узајамно повезан са самопосведочењем, онда он губи карактер налога, будући да недостаје егзистенција онога који је под налогом и који стоји насупрот њему као онај који одговара. То дубоко јединство самопосведочења и налога који долази од другог истиче суштинску неодредивост *Другог*:

Можда философ као философ мора признати да не зна и да не може да каже да ли је тај Други, извор налога, неко други кога могу гледати у лице или који би могао мене укочена да гледа или моји преци према којима је мој дуг толико конститутиван за мене самога да о њима немам никакве представе, или је то Бог – живи Бог, одсутни Бог – или празно мјесто. На тој апорији Другога философски се дискурс зауставља (ibid.: 362–363).

На месту на коме се филозофски дискурс зауставља често започиње дискурс других наука, који – у мањој или већој мери – може признавати или заобилазити филозофске апорије. Друштвене науке, већ у складу са темом свог истраживања, заобилазе ову фундаменталну апорију сопства и другости, иако одређење другости које нам измиче оставља неразрешеним и одређење сопства.

Међутим, лични идентитет, сагледан не само кроз призму континуитета (психолошког и биолошког) или у светлу онога што сопство изнутра конституише, већ и на друштвеном плану, под влашћу је *месечеве граматике*, односно, он показује парадоксално својство многострукости у истом, као и парадоксалне односе сопства и другости. Један од парадокса личног идентитета, осмотрено из визуре антропологије и социјалне психологије, јесте тај што се лични идентитет изражава као припадност групама, односно – као преплитање читавог низа колективних идентитета. Тако се од појмова *криза идентитета* и *развијање идентитета* дошло до појма *плуралног идентитета*.

Лични идентитет има, пре свега, субјективни смисао – он упућује на унутрашње осећање сопствене индивидуалности (*Ја сам ја*), своје појединачности (*Ја се разликујем од других*), и осећаја континуитета у простору и времену (*Ја сам увек иста личност*). Променљивост личности схвата се као патологија – непостојаност, идентитетска слабост, многострука личност. Идентитет, међутим, има читав низ променљивих компоненти:

идентитет за себе и вишеструки идентитети за друге, осећање себе (начин на који себе осећамо), слика о себи (начин на који себе замишљамо), представа о себи (начини на које себе описујемо), самопоштовање (начин на који себе вреднујемо), сопствени континуитет (начин на који се осећамо сличним или променљивим), интимно *Ja* (какви смо изнутра), друштвено *Ja* (начин на који се приказујемо другима), идеално *Ja* (оно што желимо да будемо), доживљено *Ja* (оно што осећамо да јесмо) (в. MARK 2009: 42).

Парадокс идентитета лежи и у томе што је идентитет истовремено нешто јединствено, нешто по чему се издвајамо и разликујемо од других, али и нешто што је налик другима, иако остаје различито. Ова семантичка двосмисленост има дубоки смисао: она упућује на то да идентитет осцилира између сличности и разлике, између онога што нас чини појединачном индивидуалношћу, иако многоструком у себи, и онога што нас чини налик другима, иако различитим од њих. Идентитет се гради кроз то вишеструко кретање изједначавања и разликовања, идентификације са другима и разликовања у односу на њих, па и у односу на самога себе.

У процесу формирања идентитета, сматрају психолози, централну улогу има идентификација – идентификација са сликама родитеља, особа из окружења, са идеалима, моделима које добијамо у породици, друштву, али и са културним моделима (митске личности, јунаци, популарне личности). Међутим, поред идентификације која се одвија од субјекта ка другим личностима, постоји и други смер идентификације – оне коју околина намеће субјекту, а то су норме, модели и очекивања. Приликом изградње идентитета долази и до процеса интериоризације групне припадности. У том смислу се *Ja* може посматрати као културна и друштвена структура која настаје из свакодневних интеракција. Међутим, у оквиру тог процеса интериоризације одвија се и процес селекције, процес прихватања и одбацивања, одвајања од понуђених модела идентитета.

Опасна многозначност замера се не само идентитету по себи, већ и самом појму идентитета. Модерни теоретичари инсистирају на томе да је идентитет – конструкција. Разматрања питања идентитета временом се усложњавају, идентитет постаје готово помодан појам, и улази у раздобље такозване *идентитетске хистериче*. Међутим, одбацивати га – то значи и даље говорити о њему, и на тај начин постати жртва *антиидентитетске хистериче*, сматра Кетрин Халперн (HALPERN 2009: 17–27).

Стварање индивидуе

Индивидуа, један од кључних појмова модерног друштва, у значајној је вези са појмом личног идентитета, а систем модерних вредности везан је за идеје индивидуализма. Корене модерног индивидуализма, па и прво његово ступање на историјску сцену, Томас Ман, као што смо видели, проналази у религији и исповести; древно време, по његовим речима, *за идеје као „личност” и „индивидуалност”* поседовало је *ознаке као што су „религија” и „исповест”*. Трагајући за основама идеје индивидуализма, Луј Димон¹³ их такође проналази у религиозном животу, наводећи најпре пример Индије:

Штавише, порекло институције је у старим списима јасно видљиво и разумљиво: биће које тражи најузвишенију истину напушта друштвени живот са његовим принудама да би се посветило једино свом личном развоју и сопственој судбини. Када погледа свет иза себе, види га из далека, као нешто нестварно, док се његова

¹³ *Огледи о индивидуализму. Антрополошки приступ модерној идеологији*, Луја Димона, представљају једну од ретких студија посвећених појму индивидуе и личног идентитета са становишта социјалне антропологије, и – што је посебно значајно – са становишта историје идеја. Стога ће се наше излагање о историјском развоју појма индивидуе у доброј мери ослањати на Димонове ставове.

самоспознаја стапа, не са спасењем, као што је то случај код хришћанина, већ са ослобађањем од стега овоземаљског живота (DIMON 2004: 36).

Међутим, између религијског индивидуализма старог света и индивидуализма модерног доба постоји битна разлика: религијски индивидуализам одређен је идејом *индивидуе изван света*, док су модерне индивидуе – *индивидуе у свету*. Први корак хеленске мисли у правцу индивидуализма (епикурејци, киници и стоици) такође је начињен у правцу напуштања друштвеног и световног. Самоспознаја, постизање мудрости, сазнање истине постиже се тако што се индивидуа позиционира насупрот друштву и изван њега – личност је увек странац у свету. Ова линија индивидуализма наставља се и у хришћанству; наиме, из Христовог учења произилази да је хришћанин индивидуа у односу према Богу, а индивидуална душа задобија вечни живот кроз сједињење са Богом. Безгранична вредност индивидуе преображава се у обезвређивање постојећег света. У основи овог става налази се дуализам, неодвојив од хришћанства, којим ће потом бити прожета читава западна историја. То обезвређивања света не остварује се као друштвена побуна; индивидуализам постоји у односу према Богу, док у овоземљском свету постоји налог прихватања обавезе и дужности које тај свет намеће: *Цару цареву, а Богу божје*. Међутим, у историји човечанства десило се продор извансветовног елемента и идеје индивидуализма у унутарсветовни елемент. Ова идеја јавља се већ у Новом Завету – Христ је оптужен као побуњеник против световних власти. Или, како то Димон формулише:

Извансветовни елемент ће постепено продирати у световни живот све док разнородност света у потпуности не ишчезне. Тако долази до потпуног уједначања целог поља, ишчезавања холизма из представа и обликовања схватања према којем је световни живот могуће у потпуности

прилагодити врховној вредности, док модерна индивидуализван-света постаје модерна индивидуа-у-свету (ibid.: 44).

Кључну улогу у овом процесу одиграла је црква. Спајајући се са световном влашћу, црква тежи да посредно или непосредно влада светом, што хришћанску јединку укључује у свет, и тако започиње прелазак са индивидуе изван-света ка индивидуи-у-свету. Развој индивидуе у свету наставља се стварањем разних секти, у доба просветитељства и након њега. Правац јачања индивидуе у свету започиње са Лутером, за кога је Бог достижан појединачној свести посредством вере, љубави, али и разума. Калвинов Бог већ је архетип воље, што је индиректна потврда човека као индивидуе, јер долази до изједначавања људске воље са Божјом. Извансветовност сада постаје садржана у вољи појединца. Калвинизам представља уједињење идеолошког поља и смештање индивидуе у свет. Процес реформације означио је преокрет – црква која је оличавала упориште извансветовног елемента и која је освојила свет постала је световна.

Следећи кључни корак у правцу развоја појма *индивидуе у свету* био је номинализам Виљема Окама. Он је носилац става да не постоји никаква онтолошка реалност изван самог појединачног бића, а појам права не повезује са природним или друштвеним поретком, већ са самим људским бићем. То, заправо, значи да човек постаје индивидуа у модерном значењу те речи, а индивидуална слобода је из подручја мистичног пребачена у друштвени живот. Такође, долази до цепања хијерархизоване хришћанске заједнице на два нивоа – она је замењена бројним засебним државама, а свака од тих држава састоји се од појединачних људских бића. Од *universitas* или органске јединице, она постаје *societas* или удружење, чији су чланови међусобно одвојени, те је њихово јединство колективно, а не органско (*corporate*). Друштво постаје скуп појединаца који су се на основу уговора удружили у одређено друштво. Иако

се идеја о држави као органској целини, наслеђена из античке и средњовековне мисли, никада није у потпуности угасила, па се може препознати и данас у оквиру органицистичке политичке мисли, идеја о појединцу који претходи друштву постаје све доминантнија и представља основу модерног индивидуализма. Цео овај покрет ка индивидуализму започиње са Лутером, у окриљу цркве, одбацивањем хијерархије, иако он остаје, када је о друштву реч, у равни средњовековног холизма и виђења друштва као органске и функционалне целине.

Парадокс индивидуалног и колективног – *universitas* и *societas* – присутан је и у даљим идејним кретањима. У Русоовом *Друштвеном уговору* препознаје се доцније социолошко признавање човека као друштвеног бића, за разлику од апстрактног, појединачног, природног човека. Русо индивидуу сматра моралним идеалом и политичком нужношћу, задржавајући ипак са тим идеалом и његову супротност – човека као друштвено биће. Луј Димон у Русоовој мисли види прихватање немогућег и грандиозног задатка – *да комбинује идеалну и апстрактну societas са оним што је преостало од universitasa* (DIMON 2004: 117). Русоова мисао поставља парадокс модерног човека као индивидуе и као друштвеног бића. Његова визија људске, индивидуалне слободе није конципирана као остваривање личне воље, већ пре као слобода од (друштвене) принуде – као слобода која се не састоји у томе да се чини што се хоће, већ да се *никада не чини оно што се неће* (РУСО 2000).

Тријумфом модерне индивидуе и њеним продором на друштвеном плану може се сматрати *Декларација о правима човека и грађанина*, донета 1789. године, чије језгро чини слобода савести. Међутим, ово „критичко раздобље”, које је ставило акценат на индивидуу и на разум, смењено је потом органицистичким раздобљем. Хердер у *Још једној филозофији историје* (*Auch eine Philosophie der Geschichte*, 1774) устаје против плитког рационализма просветитељства и његове сужене визије напретка.

Носилац културног идентитета је народ, у коме се на непоновљив начин испољава универзалност људског. Хердеров универзализам није универзализам рационалиста, већ залагање за различитост култура, а уместо апстрактног представника људскости, обдареног универзалним разумом и лишеног особености, Хердеров човек је представник одређене културне заједнице. Хердеров холизам, такође, није холизам традиционалног типа, у коме постојимо *Ми*, а *Други* је странац, непријатељ, постављен у неравноправан однос; напротив – све су културе равноправне и свака од њих представља колективну индивидуу. Он такође заступа етничку теорију нације, насупрот елективној теорији, према којој се нација темељи на консензусу. Парадоксални однос индивидуе и заједнице Хердер покушава да разреши комбинацијом холистичких и индивидуалистичких елемената. Кључни Хердеров појам јесте *Volk*, који се разуме као колективна индивидуа, а из овог појма развиће се романтичарски правац, чији ће утицај бити видљив и у немачком класичном идеализму. Међутим, Хердер не супротставља универзализам или космополитизам нацији или индивидуи – појединац представља људску врсту, али он живи у одређеном колективу са свим његовим особеностима, које представљају искуствени облик целе људске врсте.

Историја идеје индивидуализма или парадоксални однос индивидуе и друштва развија се у зависности од избора врхунске вредности: она је или смештена у човеку, и у том случају реч је о индивидуализму, попут индивидуализма Волтера и енциклопедиста, или је постављена као неки вид колективног бића, и у том случају реч је о холизму, присутном код Русоа или Хердера. У филозофији просветитељства нација још увек нема онтолошки статус, а између индивидуе и људске врсте постоји празнина, јер нација није индивидуа за себе, органска целина, већ скуп индивидуа заснован на договору. У романтичарској верзији, потреба за заједништвом и еманципација заједнице као индивидуе јача је од идеје

појединачне индивидуе. Ова комбинација индивидуализма и холизма поставља холизам као управљачки принцип на плану заједнице, па и државе, док је индивидуализам кључан на плану културе и личне изградње.

Од Хердереове идеје о равноправности колективних индивидуа-народа, од којих је свака, на различит начин, носилац универзалног људског, дошло се до Фихтеове идеје, који је један народ или нацију, у овом случају немачки народ, разумео као индивидуу и представника човечанства савременог доба. Модерна идеја индивидуализма у западној Европи XIX века јесте идеја колектива као индивидуе: нација представља модерну социополитичку групу која одговара идеологији индивидуе; она је скуп индивидуа, али и колективна индивидуа наспрам других индивидуа-нација.

Идеја нације као колективне индивидуе, те немачке нације као представника модерног човечанства, утицала је на то да се немачки романтизам непосредно повезује са хитлеризмом, а немачка култура одбацује као ирационална и супротстављена разуму.¹⁴ Овде је, сматра Димон, заправо реч

¹⁴ Романтичарски светоназор почео се повезивати са национализмом, а потом, последично, и са нацизмом. Међутим, као што Димон истиче, узроци појаве нацизма нису тако једноставни. Један од озбиљних узрока појаве нацизма била је његова супротстављеност комунистичком покрету. Ова идеја је јасно изражена већ у *Mein Kampf*-у. Иако се нацизам представљао као супротност комунизму, он је из марксистичке филозофије преузео један кључни став и једну нову друштвену појаву – став да свет не треба тумачити него га мењати и појаву „професионалних” револуционара. Одбацујући комунистичку идеологију, нацизам ипак присваја њихов инструмент власти – диктатуру. Заједничко место за оба ова покрета јесте колектив као индивидуа и диктатура као легитимно средство, али суштинска сличност управо је, како то Димон каже, *све већа претензија воље да ствара историју и, de facto, моћ манипулисања људима* (DIMON 2004: 153).

о *псеудохолизму*¹⁵ и *псеудоиндивидуализму*. Наиме, нацизам не укида модеран индивидуалистички универзум, у коме је идеја доминације индивидуе још увек на снази. Идеја чисте доминације, без икакве друге идеолошке основе осим тврдње да је реч о закону природе или борбе за опстанак, пореклом из социјалног дарвинизма, овде је стављена у службу једне вредности – расе. Расизам, дакле, настаје као последица *индивидуалистичке разградње холистичких представа*.

Међутим, ни демократија која почива на правима индивидуе није ослобођена од замки тоталитаризма и холизма. Токвил, један од првих аутора који је почео да користи реч *индивидуализам*, њоме је означавао својство демократских друштава – давање предности приватном животу и недостатак занимања за друштво у коме живимо. Он је, такође, истицао опасност од десоцијализације и искључиве бриге о личним интересима, те опасност од материјализма као природне последице демократије. Као

¹⁵ Позивајући се на текст Карла Прибрама, немачког идеолога чешког порекла из 1922. године, Димон указује на то да немачки национализам (односно, пруски, по својој суштини) и немачки социјализам (у марксистичком смислу) имају сличне идеолошке поставке, па је стога могуће схватити њихово узајамно прожимање, односно – прелазак марксистичког социјализма у национални социјализам. И национализам и социјализам су утемељени на индивидуалистичким основама, али и један и други теже одређеној заједници – нацији или друштвеној класи, која поседује особину која би била непојмљива ако би се радило о пуком нагомилавању јединки: свака заједница има одређену судбину, могућност развијања, чак и вољу, односно особине које произилазе из холистичког, универзалистичког начина мишљења. Прибрам тај облик мишљења назива *псеудохолизом* или *псеудоуниверзализмом*. У овоме Димон види суштину тоталитаризма, одређеног као болест модерног друштва, која произилази из покушаја да се индивидуализам, у друштву у коме је он дубоко укореван и доминантан, подреди примату друштва које се разуме као органска целина. Прелазак са марксистичког социјализма у национални социјализам, а из овога у национализам, није стога нимало неочекиван ни контрадикторан.

крајњи исход тог процеса јавља се демократска или егалитаристичка деспотија, која је у сагласности са ограничавањем наших интереса на приватни живот. На тај начин, демократија не само што подрива политичке слободе, већ и слободу укуса, подстичући једнообразност и конформизам. Крајњи резултат читавог овог процеса, сматра Тодоров, може бити нестанак појединца: *Уместо независног субјекта постао је неаутентична и отуђена индивидуа, коју покреће мноштво противречних и променљивих сила. И тако, надовезујући се на кретање које је веровао да посматра, појединац је напустио не само своје ближње да би се бавио искључиво собом, већ и самог себе* (TODOROV 2003: 32).

Што се пак тиче тоталитаризма, он суштински представља „трвење” индивидуализма и холизма. Као супротност тоталитаризму намеће се захтев за правима човека, који није у стању да нас заштити од опасности тоталитаризма. У модерном свету је на снази мишљење да и индивидуализму и холизму треба обезбедити легитимно поље њихове надмоћи, с тим да индивидуализам, иако је на снази, у појединим областима прихвати подређену улогу. Међутим, ту лежи кључна опасност за продор тоталитаризма, јер струкутра тоталитаристичких система показује једну заједничку црту – нагли прелаз са индивидуалистичких односа на холистичку (универзалистичку) творевину, било да је реч о држави, нацији, или пак класи.

Иако је појам индивидуализма познат одраније, тек се у идеологијама модерног друштва први пут јавља *Појединац* – људска јединка као вредност. Модерна свест углавном везује вредност за појединца; међутим, филозофија се првенствено бави индивидуалним вредностима, док су за антропологију суштинске вредности биле вредности друштвене природе. Поред тога, за савремену свест је карактеристично и то да она субјекат и објекат посматра као апсолутно различите. У стварању овог светоназора наука је одиграла кључну улогу, а односи између знања и деловања

јављају се на два начина – постоји сагласност између знања и деловања, идеје су у складу с природом и поретком света, а најбоље решење за субјекат јесте да се у тај поредак уклопи. У другом случају – не постоји поредак у свету који би за људе имао одређени смисао, а субјекат је тај који треба да успостави однос између (друштвених) представа и (друштвеног) деловања. Међутим, упркос овој дистинкцији између субјекта и објекта постоји извесна хомологија у начину на који их посматрамо.

Изазов стварности и могући светови

Идеја индивидуалне слободе носила је са собом, поред читавог низа промена друштвене природе, и две велике теме које се рађају паралелно са појмом субјективности, а то су теме извесности сазнања и могућности досезања истине. Наиме, утемељивачки *Dubito* временом постаје разоритељ поузданости и *Cogita* и егзистенције, али и универзалних људских вредности. Постављање питања личног идентитета и субјективности, те индивидуалне слободе на друштвеном, етичком и сазнајном плану, чин је самоодређења који за собом повлачи не само дефинисање система личних вредности, већ и читав систем епистема, односно, суму идеја и појмова којима једно доба располаже. У питању је, дакле, дефинисање не само личне него и заједничке слике света, јер је субјективност увек саодређена оним што представља њену супротност – наиме, оним што она сматра објективитетом. Наше представе о тој објективној датости отвориле су питање дистанце између посматрача и посматраног, али и између језика и сазнања, те говорника и говореног, будући да је слика света суштински постала језичко питање.

Почев од језичко-аналитичке филозофије, па преко антрополошке и когнитивне лингвистике, запитаност о мери и начину на који језик учествује у изградњи нашег виђења онога што је објективно дато захвата постепено и друге

научне дисциплине, укључујући ту и историографију и антропологију. Развој савремене антропологије био је у непосредној вези са кретањима у области лингвистике и теорије сазнања, те са филозофијом постструктурализма. Лингвистика је одиграла значајну иницијалну улогу у постструктуралистичкој релативизацији различитих парова супротности, уочавајући да језик није систем за изражавање, већ систем за обликовање идеја. Сапир-Ворфова хипотеза¹⁶ уноси сумњу у могућност непристрасног, објективног научног описа и уводи принцип релативности. Овде је, заправо, реч о низу сродних и повезаних проблема, који суштински произилазе из филозофије језика, доносећи и кључни појам савремених когнитивних истраживања – појам (*језичке*) *слике света*.

Прва експликација идеје слике света налази се у Лајбницовој монадологији. Полазећи од Лајбница, али и од

¹⁶ Америчка антрополошка лингвистика донела је нове идеје о односу знака, мишљења и предмета мишљења, полазећи од *Сапир-Ворфова хипотезе* да језик одређује наше мишљење, а која у својој *слабијој верзији*, познатој као *лингвистички принцип релативитета*, гласи: корисници различитих граматика имају различите типове доживљавања и вредновања. Разлике између граматичких структура одражавају одговарајуће културне разлике у концептуализацији света. Релативистичка струја у лингвистици следи Ворфову идеју да се мишљење одвија само кроз појединачне језике, док универзалистичка струја, чији је најпознатији савремени представник – Ноам Чомски, пажњу преноси са садржаја на процес, покушавајући да пронађе универзалну основу језика. У Ворфовој теорији, језичка релативност се испољава на равни упоређивања различитих језика, а универзалност постоји у оквиру истог језика или у оквиру истог типа језика. У оба случаја је реч о холистичком приступу, само што универзалисти трагају за категоријама универзалним у свим језицима, док релативисти траже универзалност на равни појединачног језика или групе језика. Могло би се рећи да овај став представља изокренуту миметичку теорију – структура језика није аналогна структури света, већ свет који видимо има структуру аналогну структури језика.

Кантовог критичког учења,¹⁷ Вилхелм фон Хумболт (HUMBOLT 1988) долази до закључка да језик и сазнање не потичу од објекта, већ да наш начин схватања улази у нашу представу о објективном. Одатле произилази да је језик субјективан у односу на оно што је сазнатљиво, док је објективан у односу према човеку као индивидуално-психолошком субјекту. Из тога даље следи да је свака слика света, па и она језичка, заправо слика нас самих.¹⁸ Даља размишљања о овој теми довела су до стварања модалне логике, која – за разлику од класичног модела знања, по коме језички симболи имају унапред дато значење – долази до става да се језик може бирати и да му ми приписујемо значења (*принцип толеранције* Р. Карнапа).¹⁹ То значи да је избор језика – избор света, а разумевање је слеђење логичких консеквенци тог избора. У *Логичким структурама језика*,

¹⁷ У Кантовој филозофији, предмет у појави не стоји насупрот сазнању, као нешто спољашње, него је конституисан категоријама самог сазнања (категоријама квалитета, квантитета, релације и модалитета), те *опажаји* и *појмови* сачињавају елементе свега нашег сазнања, тако да нити могу појмови дати сазнање без *опажаја* који им на неки начин одговара, нити *опажај* без појмова (KANT 1975:73). Кант дефинише појам као општу представу, и то као *repraesentatio per notas communes*. Сам израз *Weltanschauung* потиче из Кантове филозофије, иако се често погрешно приписује Хумболту. Хумболтов термин био је *Weltansicht*.

¹⁸ О Хумболтовој језичкој теорији, која је, полазећи од појмова духа језика и унутрашње језичке форме, битно утицала на савремене когнитивистичке ставове о томе да појмовни и језички системи не одсликавају саму стварност, већ пружају представу о стварности, условљену субјективним и колективним (културним) искуством, в. и БАШИЋ 2010.

¹⁹ *Our attitude to requirements of this kind is given a general formulation in The Principle of Tolerance: It is not our business to set up a prohibition, but to arrive at conventions [...]. In logic, there are no morals. Everyone is at liberty to build up his own logic, i. e. his own form of language, as he wishes. All that is required of him is that, if he wishes to discuss it, he must state his methods clearly, and give syntactical rules instead of philosophical arguments* (CARNAP 2002: 51–52).

Карнап уводи могућност девијантних логика (вероватноће и модалитета), а из става да се значења могу моделирати развила се и *фази логика*, која се бави репрезентацијом знања и разумевања, а не репрезентацијом објеката физичког света, те укида традиционалну разлику између спољашњег (*објеката*) и унутрашњег (*репрезентације*).

Карнап проблем стварности решава тако што тврди да питање реалности физичког света нема смисла, *јер реалност било чега није ништа друго до могућност његовог смјештања у одређени систем, у овом случају у просторно-временски систем физичког свијета* (КАРНАП 1999: 16). Другим речима, природни језици стварају универзум на који реферишу (*универзум говора*), а стварност означена језиком није реални свет; то је свет нашег субјективног доживљаја света, око кога је постигнут одређени степен сагласности.

Након кретања која су се јавила у логици и филозофији језика, те се потом пренела на лингвистику, и теорија књижевности бива захваћена новом парадигмом, што је резултирало разитком наратологије. Класична наратологија, заснована на радовима француских структуралиста, као средиште својих проучавања поставља *приповест*, трагајући за *дубинским структурама* (А. Ж. Гремас), *семантичким структурама* (Барт, Тодоров, Бремон), или *структурама дискурса* (Женет) у њој. Наратолошка истраживања убрзо су прекорачила просторе фикционалних творевина и закорачила у домен за који се чинило да је повлашћено место „објективности”, „стварности” и „фактографије”, наиме – у домен историографије. Ту је кључну улогу одиграо есеј Ролана Барта – *Дискурс историје*, који представља преломну тачку између структурализма и постструктурализма, а који пориче разлику између фикционалне и историографске приповести. Барт писање историје посматра као форму дискурса у којој се користе формални и тематски поступци његовог стварања, закључујући да се форма приповедања у историографији и фикционалној приповести суштински не разликује (BARTHES

1981: 7–20). Историјски дискурс не може да досегне стварност, већ тежи стварању ефекта стварности, а приповедање добија привилеговано место означитеља стварног, док наративна структура постаје знак и доказ „стварности”. Овај постмодернистички изазов појмовима *стварности* и *истине* заснива се на идеји да језик није способан да упућује ни на шта изван себе самог, те стога историјска приповест није различита од фикционалне приповести.

Поред Барта, значајну улогу у формирању нове научне парадигме имао је и историчар Мишел Фуко, који појам дискурса у *Археологији знања* дефинише двојако – као *опште подручје свих исказа* и као *групу исказа која се може индивидуализовати*, док је исказ одређен као елементарна јединица дискурса (ФУКО 1998: 95). Дискурс, као низ структура, регулише групу исказа и, као сложени скуп пракси, држи у оптицају одређене исказе, док друге искључује, те је стога повезан и са релацијама моћи. Дискурс ствара услове за перцепцију реалности, али постоји и као нешто што ограничава нашу перцепцију, доносећи одређена искључења или забране, као што су *табу предмета говора*, *ритуал околности говора*, *привилеговано или искључиво право дискурса који говори* (FUKO 2007: 8). Разликовање истине и неистине такође спада у праксу искључивања; истина се установљава и *држи у оптицају* помоћу читавог низа инстанци моћи. Све ове праксе и поступци искључивања (*аутор, коментар, дисциплине, проређивање говорног субјекта*) доводе до стварања *ауторизованих* и *неауторизованих дискурса*, карактеристичних за одређену културу или епоху, а скуп тих правила која у некој епохи или друштву дефинишу границе и облике изречивости Фуко назива *архивама*. У складу са Фукоовим објашњењем дискурса, који није еквивалентан језику, пре би се могло говорити о *дискурзивној* но о *језичкој слици света*, јер језик омогућава појаву дискурса, али се тек у оквиру дискурса обликује смисао. Ови Фукоови ставови доводе до закључка

да ни наша сазнања, те ни свет каквим га видимо, немају својство објективно датих ствари, већ су неминовно преломљени кроз призму епистема својствених нашој култури и епохи.

Ослањајући се на Барта, историчар Хејден Вајт ствара потом појам *метаисторије*, појам који је такође под утицајем идеје о субјективности и непоузданости сазнања, које не само што зависи од перспективе, већ зависи и од наративних стратегија које историчар корисити. Наиме, Вајт сматра да историјски догађаји представљају елементе распоређене у низу тако да чине хронику, а хроника потом бива трансформисана у причу, чије се значење представља заплетом. Врста заплета одређена је доминантним фигуративним језичким начином, а чин структурирања заплета, којим се догађају приписује одређено значење, изједначен је са стварањем фикције.

Вајт дели историјски дискурс на два нивоа. Први ниво је ниво објашњења догађаја који су утврђени као чињенице, и на њему приповести могу бити сагледане и оцењене на основу верности чињеница и на основу кохерентности аргументације. Други ниво је сачињен од реторичких и поетичких елемената, којима се оно што би било само списак чињеница трансформише у причу. Вајт, одговарајући на „испит Холокауста”,²⁰ истиче да је тип

²⁰ Одговор историографије на овај Вајтов *постмодернистички* изазов одвијао се углавном на етичком плану, односно, постављено је питање на који би се начин теорија утемељена на изједначењу фикције и историје „изборила” са догађајима из прошлости попут Холокауста, будући да Вајтова формалистичка и конструктивистичка теорија заобилази проблем историјске истине и доводи до сазнајног релативизма, који може резултирати и етичким релативизмом. Вајтово разумевање историографије као приповедне структуре почива, као што Долежел с правом запажа, на двоструком изједначењу – *историјска приповест* = *књижевна приповест* = *фикционална приповест*, при чему се ово изједначавање врши искључиво на основу форме приповести, док се занемарује питање референције. Ниједна теорија

заплета од посебне важности за конструисање историјске приче:

Тип заплета је круцијални елемент у стварању оног што Бахтин зове „кронотопом”, друштвено устројеном доменом наративног света који одређује хоризонт могућих догађаја, радњи, чинитеља, учинака, друштвених учинака, друштвених улога и сл. [...] Превладавајући тип заплета детерминира класе свих замјетљивих ствари, модусе њихових односа, периодичности њихова развоја, те могућа значења која она могу откривати (WHITE 2004: 627).

Изједначавање фикције и научног текста, најпре историографског, а потом и етнолошко-антрополошког, суштински је ипак започело Женетовом применом наратологије на својства и структуре чињеничне приповести, а ради испитивања заснованости хипотезе о априорној разлици у приповедном режиму фикције и нефикције. Међутим, закључак до кога је Женет дошао, будући да у испитивање није укључио услов истинитости, мање је потврда непостојања разлике између фикционалног и нефикционалног текста, а знатно више је потврда чињенице да наративност није кључни критеријум за дистинкцију фикција/нефикција. Семантика могућих светова решава ово питање на други начин – она позајмљује Фрегеов модел два

историје не може се ипак ослободити појма историјске чињенице и процене истинитости историјских репрезентација; уколико допустимо да начини структурисања заплета руководе избором историјских догађаја који ће бити уврштени у репрезентацију, отвара се могућност извртања тих догађаја. Из тога следи да свака формалистичка теорија историјског писања лишава историографију било каквог друштвенополитичког или етичког значаја. Из постмодернистичке перспективе, историографија је мрежа мање или више занимљивих прича којима управљају приповедни обрасци и трополошка премештања, уз тек случајну везу са људском прошлошћу и садашњошћу (DOLEŽEL 2004: 67).

језика, али другачије тумачи фикционалну референцију, приписујући је фикционалном тексту.

У складу са теоријом могућих светова, Долежел нуди решење овог проблема тако што фокус истраживања премешта са нивоа дискурса на ниво света, постављајући питање да ли су могући светови фикције и историје хомоморфни, или пак показују јасне макроструктурне разлике, и долази до закључка да разлике постоје. Као прву кључну разлику између њих, Долежел наводи ограниченост историјских светова на физички могуће. Друга кључна разлика јесте та што је распоред чинилаца у историјском свету одређен скупом чинилаца уврштених у прошле догађаје. Ова макроструктурна опозиција између фикционалних и историјских светова најоучљивија је у књижевном жанру у коме се историја и фикција преклапају – у историјској фикцији. Трећа разлика је у томе што ни фикционални ни историјски светови нису настањени стварним људима већ њиховим парњацима; међутим, постоји разлика између фикционалне и историјске обраде транссветовног идентитета.²¹ Иако су и фикционални и историјски светови нужно непотпун, ипак постоји кључна разлика у врсти празнина које стварају, у начину њихове расподеле и у особеностима манипулисања тим празнинама. Писац фикције може да мења број, обим и функцију ових празнина, а његов избор одређен је естетичким, стилистичким и семантичким факторима. Будући да те празнине настају чином стварања фикционалног света, оне су по својој природи онтолошке и представљају ненадокнадиве лакуне, а искази о фикционалним празнинама су недокучиви. Празнине у историјском свету су епистемолошке природе, јер настају због ограничености знања. Други извор празнина

²¹ Ствараоци фикције држе се радикално неесенцијалистичке семантике, могу да измене и најличније особине историјских особа када их премештају у фикционални свет, док личности историјског света морају имати документована својства.

је когнитивна стратегија, која је одређена или практичним разлозима (опсег истраживања) или неком изабраном структуром радње.²²

Кључна разлика између историје и фикције јесте, дакле, у томе што стваралац фикције поседује слободу, док су историчару наметнута одређена ограничења. Дискурс у фикцији представља средство конструисања могућих светова, и отуда главна разлика између историјског и фикционалних дискурса произилази из услова истинитости, илокуционих карактера и циљева. Фикционални дискурс је перформативан, будући да једном могућем свету даје фикционални облик постојања, захваљујући перформативу који има снагу аутентизације. Историјски дискурс је дискурс констатива, он мора да буде истинит да би конструисао могуће светове који представљају моделе прошлости. Наравно, то не значи да граница између света историје и

²² Опозиција потпуно/непотпуно одражава опозицију стварно/фикционално и омогућава разлику између представљачких и конструктивних текстова. Представљачки текстови су представе стварног света, док конструктивни текстови претходе својим световима. Представе стварног света, садржане у представљачким текстовима, подложне су провери, мењању, па и поништавању на основу процедура оповргавања и потврђивања. Фикционални свет се не може мењати или поништавати од тренутка када је његово стварање довршено. Празнине у историографском тексту су стога исход историчарева свесне селекције, коју он мора бити спреман да брани, или су настале због недостатка доказа и имају епистемолошки карактер. Такве празнине могу бити попуњене уколико нови документи постану доступни. Историјски релативизам ту непотпуност историјског света схвата као нужно искривљење прошлости, међутим, Долежел истиче да иако селекција чињеница и празнина често одражава историчарева лична предубеђења, унутар заједнице историчара ова селекција подлеже критичком преиспитивању, а поступак настајања празнина истински је релативистички само унутар тоталитарне историје, где долази до брисања сваког историјског чиниоца који је постао непожељан. Стога тоталитарна историографија није поновно исписивање историје, већ покушај да се поново створи прошлост.

фикције није отворена, али та отвореност ипак не укида фундаменталну разлику између њих.

Суштина постмодернистичког „изазова” састојала се, дакле, у томе што је занемарио семантичке и прагматичке нивое (могући светови и илокуционе карактеристике) и окренуо се искључиво формалном нивоу (приповедним и поетичким поступцима). Ова врста изазова није била упућена само историографији, већ је захватила и антропологију. Једно од кључних питања којима је савремена антропологија већ неко време заокупљена може се дефинисати и као питање постојања разлике између уобичајене употребе језика и употребе језика у фикционалним творевинама, односно, питање референцијалности и значења, истинитости и перформативности, или – још једноставније речено – као испитивање тачности Ничеове тврдње да не постоје чињенице већ само интерпретације. Заокрет ка интерпретативној антропологији суштински је плод ових постмодернистичких струјања, која су, уместо питања истинитости, почела постављати питање перформативности.

Паралелно са питањем статуса „стварног” света и исказа о њему, те статуса фикционалних светова и исказа који их утемељују, у антропологији се поставља и питање функције аутора. Следећи овај правац размишљања, антропологија је пажњу са писања о култури усмерила на *писање културе*. Један од кључних текстова који је утицао на нов начин сагледавања антрополошког текста јесте есеј Мишела Фукоа – *Шта је аутор?*. Фуко појам аутора одређује као *значајан моменат индивидуализације у историји идеја*. Оно што установљава аутора, оно са чиме је он нераскидиво повезан, јесте сам чин писања: *функција аутора је својствена модусу егзистенције циркулисања и функционисања извесних говора унутар једног друштва*. Функција аутора, када је о фиктивним творевинама реч, одвија се у *цепању, одвајању и дистанци*, јер би га било подједнако погрешно тражити у стварном писцу као и у фиктивном лику; наиме, сваки дискурс који *поседује*

функцију аутора садржи плуралитет ега. Стога Фукоов закључак о функцији аутора гласи:

Функција аутора је повезана са правним и институционалним системом који обухвата, одређује, артикулише универзум дискурса: она није једнаког облика, на исти начин, у свим делима, епохама, формама цивилизације; она није дефинисана кроз спонтано приписивање једног дискурса његовом ствараоцу, већ низом сложених и специфичних операција; она једноставно и чисто не упућује на неку стварну индивидуу; она може бити место више ега у исто време, више позиција субјекта које више различитих класа појединаца могу заузети.

Функција аутора се такође може сагледати и као успостављање једног новог типа дискурзивитета или поновно увођење једног говора у домен уопштавања примене или трансформације који је за њега нов. Фуко, полазећи од статуса аутора, долази до питања субјекта, сугеришући преокрет – уместо да се питамо како се слобода једног субјекта може укључити у густоћу ствари и дати им смисао, треба поставити питање о томе како, у којим условима, нешто као субјекат може да се појави у поретку дискурса, сматрајући да субјекту или његовој замени треба одузети улогу изворне основе и да га треба анализирати као сложену и променљиву функцију говора (FUKO S.A. 100–112).

Клифорд Герц, позивајући се на Фукоа, поставља питање *ко је и шта је „аутор” у антропологији?*, стављајући антропологију пре на страну „књижевних” него „научних” дискурса. У *Тумачењу култура*, Герц најпре као предмет етнографије одређује слојевиту хијерархију значењских структура. Ова слојевита хијерахија значењских структура лежи између грубог и подробног описа (GERC 1998: 12–14). Етнографски рад састоји се од властитог тумачења начина на који други људи тумаче оно што они и њихови сународници раде. Анализа је пак *квалификовање структуре значења (установљених кодова, како их назива Рајл; овај израз нас*

помало доводи у заблуду јер се тако чини да је подухват сличнији раду рачуновође, док је заправо много сличнији раду књижевног критичара) и утврђивање њихове друштвене основе и значаја (ibid.: 17). Етнографија је, у суштини, подробан опис.

Герц такође сматра да питање да ли је култура субјективна или објективна бива потпуни неспоразум, будући да је људско понашање већином симболичка радња која нешто означава. Као међусобно испреплетани системи знакова подложних тумачењу, култура представља контекст, нешто унутар чега се системи знакова могу појмљиво, то јест, подробно описати. Антрополошки записи представљају тумачење другог или трећег реда – само домороци дају тумачење првог реда. Стога Герц, позивајући се на значење *фикције* као „нечег створеног, нечег обликованог”, антрополошке записе одређује као фикције, а не као нешто лажно, нечињенично, или напросто као експеримент који подражава неко стање. Герц сматра да није важно то што је прича о мадам Бовари измишљена, а Коенова само забележена, јер, иако су услови њиховог стварања и суштина тог стварања различити, обе приче представљају „творбе” или фикције. Он, следећи постмодернистичке ставове, истиче да се између начина представљања и суштинске садржине не може повући црта ни у антрополошкој анализи, и да та чињеница *угрожава статус објективности научног знања показујући да његов извор није друштвена стварност, већ научничка домишљатост* (ibid.: 26). Прва одлика етнографског описа јесте, дакле, та да је он интерпретативан.

Једно од питања које, према Герцовом мишљењу, мучи етнографију од њеног настанка јесте питање заснивања ауторског присуства у оквиру текста, само што антропологија то питање поставља у прерушеном облику, јер га не поставља као проблем нарације, већ као епистемолошки проблем – како спречити субјективна

схватања да обоје објективне чињенице.²³ Герц сматра да се са овим, „књижевним питањем” суочава свако ко *усвоји „лично сведочење” приступом културних описа*. Леви-Стросов одговор на ово питање била је објективна дистанца, а одговор Малиновског били су својеврсно „удвајање” и измена перспектива: антрополог као личност која саосећа и суделује и антрополог као ригорозно објективан, неострашћен, темељан и прецизан, или – како то Герц назива – осцилирање између *антрополога као ходочасника и антрополога као картографа*. Инсистирање на овом „литерерном” питању донело је различите реакције – од сагледавања антрополошких дела као прикривене идеологије до позива на реторичку самосвест, дословно бележење и наратив у првом лицу.

Старо супротстављање дескриптивног и аналитичког или описа и тумачења доживело је, вођено Герцовим разматрањима, релативизацију у оквиру савремене антропологије, скупа са односом између универзалног и релативног. Процес, започет Сапир-Ворфовом хипотезом и идејом културног релативизма, довео је до сумње у могућност објективног сазнања, будући да се заснива на ставу да вербалне структуре детерминишу било коју презентацију стварности. Овај заокрет значио је *увод у кризу етнографског ауторитета – дефинисањем било које науке као система културно, социјално, политички, религијски и на други начин интересно детерминисаних знања* (MILENKOVIĆ 2010: 52). У вези са тим отворено је питање субјективности/објективности научног исказа, и када је реч о односу антрополога и предмета проучавања и када је реч о

²³ Наиме, говорећи о дневнику Малиновског, Герц у њему препознаје исти онај проблем који „опседа“ и етнографске радове Малиновског: *како из те какофоније [...] створити аутентичан извештај о туђем начину живота. Ако је пракса посматрања нешто толико лично [...] не важи ли исто и за опсервацију? Када се субјект толико шири, зар се објект не скупља* (GERC 2010: 92).

објективном приступу некој теорији. С обзиром на урођеност антропологије (па и сваке друге друштвене и хуманистичке науке) у систем културе коју би требало објективно да опише и/или протумачи, суочавамо се, сматра Миленковић, са још једним наратолошким проблемом, а то је *металепса* или *хетерархија* – односно, прелазак са једног наративног нивоа на други, где се од примарне стварности приповедња силази на све дубље наративне нивое, да би се вратило примарном нивоу или – проблему структуре са више нивоа између којих не постоји јасна хијерархија.²⁴

Антропологија се овде, заправо, среће са питањем наратије и метанаратије, или, уколико и сам проучавани објекат – *културу* – схватимо као наратију, онда је реч о питању метанаратије и метаметанаратије, које су, опет, оптерећене перспективистичким парадоксом. Међутим, између антрополошке интерпретације и књижевне фикције ипак се не може се повући знак једнакости, јер се прве односе на овај свет, док фикције стварају нове, могуће светове. Вишеструки светови или рачvasti наративи у фикцији постоје захваљујући перформативној моћи дискурса фикције, док у антрополошком тексту и објекат на који се

²⁴ Миленковићев предлог да се појам интертемпоралне хетерархије уведе у историју антрополошке методологије видимо као потврду сопственог става да се добар број (методолошких) проблема модерне хуманистике, укључујући и антропологију, може разумети и као наратолошко питање избора „субјективне” или „објективне” естетике, позиције приповедача и конструисања приповедне структуре. Међутим, наратолошко читање антрополошког и етнолошког текста или текста посвећеног историји и методологији антропологије и етнологије не сме изгубити из вида да антрополошки текст није исто што и фиктивни, књижевни текст. Иако је корисно пробудити реторичку самосвест антрополога, односно свест о (сопственом) приповедачком поступку, као и о формалним својствима и наративним стратегијама које се могу примењивати и примењују се и у научном тексту, те ишчитавати значења присутна и на овом, формалном нивоу, не сме се сметнути с ума ова разлика, о којој ће у даљем тексту бити више речи.

реферише (проучавани свет и проучавана култура) и начин тумачења и организовања протумаченог представљају – да се послужимо Герцовим изразом – *ствари од овога света*.

Наиме, за технику рачвастих наратива у фикцији карактеристично је то да светови који се надмећу прелазе сопствене границе, при чему прелазак из једног света у други може бити назначен и може постојати оквирни свет коме они припадају, док у екстремним верзијама рачвастих наратива не постоје никакве назнаке преласка нити неке шире области у коју су могући светови смештени. Ипак, могло би се тврдити да у свим наративима постоје најмање два света, који се усаглашавају на нивоу самог наратива – свет приче у коме бораве јунаци и који представља место догађаја и свет у коме долази до наратије. Овакву структуру, на први поглед, имају и антрополошки текстови. Свет наратије је често невидљив, посебно ако је реч о екстрадијегетичком наратору (антрополошки текст који се заснива на техници „објективног описа” има екстрадијегетичког наратора). У оним текстовима у којима је наратор истовремено присутан у свету приповеданог, у који су укључени и искази хомодијегетичких наратора уоквирених наратива, ова структура се усложњава. Може се, такође, говорити и о трећем свету – свету стварања, који садржи и свет приче и свет наратије. Када се граница било којег од ова два света наруши, када се дође до преласка из једног света у други, тада заправо долази до ситуације наративне металеписе (опширније в. АВОТ 2009).

Ипак, иако можемо уочити иста или слична формална својства, морамо се запитати да ли у антрополошком тексту збиља долази до правих наративних металеписи, онаких какве постоје у фикционалним текстовима. Када говори о искуству „бивања тамо”, у другом свету, Килфорд Герц истиче да читалац приписује антропологу искуство које он заправо није имао, док антрополог замишља да га је имао и да му то даје овлашћење да говори. Међутим, овај приговор се односи на „бивање

тамо”, као на могућност да се приближимо перспективи „других” како бисмо „изнутра” разумели њихов живот, или на могућност да им се приближимо тако што ћемо њихове културне изразе преточити у апстрактне обрасце односа, на основу којих ће бити могуће објективно разумевање друге културе, што није истозначно са „бивањем тамо” у свету фикције, при чему долази не само до преласка са једног наративног и временског нивоа на други, већ и до преласка са једног онтолошког нивоа на други, јер наративност у фикцији конструише свет. Односно, не сме се помешати интерпретирање чињеница физичког, акуталног света са чином стварања новог света, који не постоји пре чина тог стварања и независно од њега. Антрополог у антрополошком тексту не конструише свет – он се може више или мање приближити свету „других” или удаљити од њега, може изабрати приповедне технике који ће бити формални знак тог приближавања или удаљавања, може такође изабрати да се појави у причи или да остане изван ње; интерпретације тих светова могу се до те мере разликовати да се с правом можемо запитати да ли је реч о истом свету, али свет о коме антрополог говори постојао је пре самог чина приповедања. Промена наративних нивоа, укључивање „наратора” (исказ испитаника итд.) такође не значи и промену онтолошких нивоа у антрополошком тексту, што може бити случај у фикцији, будући да и аутор антрополошког текста,²⁵ и свет на који он реферише, и актери тог света, чак и када се појаве као наратори, увек припадају истом свету, а нарација

²⁵ Миленковић говори о металепси и интертемпоралној хетерархији у историји и методологији антропологије, те о могућности да, захваљујући њима, разматрамо, на пример, утицај Герца на Малиновског. Ова врста стварања могућих светова може бити смислена – као испитивање контрачињеничних ситуација у логичком или у историографском тексту, и представља својеврстан мисаони експеримент. Али то још не значи да је могуће говорити о металепси и хетерархији каква постоји у фикцији, будући да у створеном свету нема праве промене временског и онтолошког нивоа.

покушава да задовољи услов истинитости и обавезна је према њему.

Другим речима, различити начини тумачења и описивања постојећег света, чак и када их схватимо као конструисање до тада непостојећих значења феномена тог света, као ни постојање наративних модела који се користе у фикцији, још увек не значе и стварање фикционалних могућих светова, јер тумачење стварног света, било да је дато из „субјективне” или „објективне” перспективе, као „неутрални“ опис или као интерпретација, увек реферише на физички могућ и постојећи свет, а не на неки други могући свет, створен перформативном моћи језика. Нарација истинитих прича – историја, антрополошких извештаја, биографија, новинских репортажа итд. – увек долази касније у односу на догађај и у односу на свет о којима се приповеда, док нарација фикционалних текстова претходи свету о коме приповеда, и у томе је кључна разлика између њих.

Поред ове важне разлике, могло би се поставити и питање да ли се антрополошки текст уопште може посматрати као наратив. Иако у антрополошком тексту увек има приче, то нужно не значи да постоји и наратив, будући да егзистира и мишљење по коме наратив представља репрезентацију приче (догађаја или низа догађаја) за коју је нужно постојање наратора. Наратора пак не треба помешати са аутором и имплицитним аутором – наратор је средство које аутор користи да би испричао причу. Чак и ако прихватимо мишљење неких аутора да и у нефикцијским формама треба правити разлику између аутора и наратора, ипак постоји разлика између наратора фикције и наратора нефикцијског текста: наратор фикције је фикцијско средство које није спутано оним што се стварно догодило и што стварно постоји, док је „наратор” нефикцијског текста обавезан према ономе што је стварно, те стога није и не може постати средство којим аутор у потпуности слободно управља, као што је то случај у фикционалном тексту. У суштини, реч је о томе да не постоји ниједно формално

текстуално својство које би одредило неки текст као нефикцију, али и обрнуто – присуство неких формалних, текстуалних свјостава није довољно да бисмо неки текст изједначили са фикцијом.

Наратолошка питања заправо су се вишеструко укрстила са антрополошким, јер се антрополошки текст све више посматра као „књижевна” творевина, као текст који користи различите стратегије за конструисање посматраног и протумаченог света, али и обрнуто – неспорно књижевни, фикционални текстови почели су се посматрати као антрополошки текст, било да је реч о фикцији која представља „мимезис” стварног света, било да је реч о отворено фикционалним творевинама, попут научнофантастичног жанра, који се посматра као *антрополошки мисаони експеримент* (в. JAKIMOVSKA-JAKIMOVSKI 2010: 66–79).²⁶ Заправо, могу се уочити два основна приступа када је реч о односу антропологије и књижевности – један који истиче текстуални карактер антропологије, сматрајући је књижевним жанром, и други који разликује књижевни текст од антрополошке репрезентације, али прихвата књижевни текст као антрополошки извор и разматра антрополошку функцију књижевних дела.

Први приступ у антрополошком тексту види својеврстан књижевни жанр, најближи делима књижевног реализма, указујући на ограничени број топоса и приповедачких поступака: најчешће је реч о посматрачу-

²⁶ Српска антропологија се све више окреће оваквим истраживањима научне фантастике. Уп. нпр. зборник радова *Наш свет, други светови. Антропологија, научна фантастика и културни идентитети*; Српски генеалогски центар, Београд 2010; Љиљана Гавриловић, *Сви наши светови. О антропологији, научној фантастици и фантазији*, Етнографски институт САНУ 2011; Иван Ђорђевић, *Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности*, Етнографски институт САНУ, Београд 2009.

учеснику, ограниченог знања (овакав приповедач се обично среће у форми дневника), или о свезнајућем приповедачу са неодређеном тачком гледишта, што се среће у научним чланцима (в. Симић 2005: 549–560). Овом приступу могу се упутити исте замерке које је Долежел упутио изједначавању историјске и фикционалне приче: антрополошки текст је, баш као и историјски, ограничен на физички могуће; распоред чинилаца у антрополошком свету одређен је скупом чинилаца уврштених у прошле догађаје (прошле у односу на тренутак говора и описивања), актери и збивања света антрополошког текста морају имати документована својства, а статус празнина у антрополошком тексту такође је епистемолошке а не онтолошке природе, односно, оне су плод непотпуности знања, ауторских стратегија и селекција, које је аутор дужан да брани, а које могу бити употпуњене новим документима, и подложне су критичком преиспитивању у оквиру научне заједнице. Укратко, фикционални текст конструише фикционални свет, а антрополошки текст не конструише свет о коме говори, већ тај свет постоји пре њега. За разлику од фикционалног, антрополошки текст подлеже услову истинитости, а антрополошки дискурс представља дискурс констатива, а не перформатива.

Из свега наведеног следи да се антрополошки текст не може посматрати као фикција, нити се на њега могу у потпуности применити категорије које користимо за анализу фикционалног текста, будући да спада у групу представљачких текстова, те да реферише на стварни свет. Наравно, захваљујући различитим приповедним стратегијама и припадности одређеној (језичкој) слици света, те услед деловања различитих епистема, па и субјективних одлика антрополога као писца, та слика стварног света може добијати различите облике; међутим, различитост тих облика још увек нас не ослобађа чињенице да слика света покушава да се приближи стварности и да је обавезна према њој, те да стога не ствара нови, могући свет, већ да реферише на

постојећи. Антропологија није фикција и није књижевност докле год поседује ове фундаменталне одлике представљачког текста. То не значи да није могуће створити „антрополошки роман”, или фикцију која се поиграва са одликама етнолошког или антрополошког текста, нити да не постоје антрополошки текстови који су по својим формалним својствима блиски уметничким творевинама. Међутим, постојање таквих хибридних форми само потврђује разлику која постоји између антрополошког и уметничког текста.

Истина фикције и антропологија књижевности

Речено је већ да се књижевне фикције²⁷ уобичајено дефинишу као *као да* конструкције, што значи да њихова референција, ма колико била налик стварном свету, не поставља ту реалност као нешто што је унапред дато. Иако фикција може у великој мери показивати сличност са реалношћу, она увек подразумева продор измишљеног, разлаже и мења постојеће организације изван текста, те прекорачује границу датог света. Књижевни текст увек доноси онтолошку новину, будући да ствара нешто што претходно није постојало. У склопу овог односа треба посматрати и питање односа књижевности и истине. У том погледу постоје два основна становишта – једно од њих тврди да су категорије истине и лажи ирелевантне за књижевно дело, и стога уводе категорију фикције, док друго сматра да књижевност успоставља неки однос према истини који може бити сличан другим духовним дисциплинама и науци, или пак различит од њих. Појмом *фикције* неутрализује се проблем истине у уметности, што је добило

²⁷ Под *фикцијом* се подразумева стваралачко обликовање, стварање структуре *као да*. При том треба водити рачуна о двосмислености термина *фикција*. Пол Рикер истиче да се *фикција* употребљава као синоним за приповедне конфигурације, али и као антоним за претензију историјске приче на истинитост (в. RIKER 1993).

свој пуни израз у постструктурализму, посебно у деконструкционизму. Теорија интертекстуалности потом преиспитује и руши логику истине једног система и допушта, посредством појмова *хетероглосије* и *дијалогичности*, непрестану смену алтернативних значења (в. KVAS 2011: 33–35)

Суштина постмодерног разумевања песничког језика јесте у томе што *посматрају битак песништва искључиво као апстрактан знак одвојен од стварности* (ibid.: 37), истичући да је кључна грешка у читању – референцијална заблуда, тј. претпоставка да речи имају значење само када ствари представљају независно од језика, што је одлика референцијалног, а не песничког језика. Поред оваквог разумевања, које одриче сваку везу између стварности и фикције, постоји и одређење фикције утемељено на уверењу да књижевност поседује сазнајну функцију. Ово разумевање има своје корене у теорији мимезиса, с тим што савремени теоретичари, попут Рикера, одређују аристотеловски мимезис као *симбол одвајања од стварности*. Тиме се остварује аутономија песничког дискурса у односу на историјски, али и на сваки други систем сазнања и веровања.

Један од модела посматрања односа између фикције, истине и реалности пружа нам и већ поменута теорија могућих светова,²⁸ која установљава разлику између

²⁸ Семантика могућих светова настала је током шездесетих година XX века, превасходно у раду Сол А. Крипкеа. Корени семантике могућих светова налазе се у Лајбницовој теорији и заснивају се на претпоставци да је наш стварни свет окружен безбројним могућим световима. Универзум дискурса стога није ограничен на стварни свет, већ се шири на безброј могућих, неостварених светова, те је са становишта логике оправдано говорити о могућим посебностима. Модел могућих светова не подразумева онтолошку једнообразност. То доводи до расцепа на актуализам и посибилизам: посибилизам подразумева да стварни свет нема другачији статус унутар скупа могућих светова, док за актуализам стварни свет бива становиште изван система могућих светова, са којег се могу доносити судови о стварности који нису у вези са самим

фикционалног и представљачког текста: фикционални текстови могу имати представљачке дигресије или метаприповести које изражавају ставове о стварном свету, различите од фикционалних коментара који се односе на ентитете фикционалног света. Семантика ових дигресија одређена је чињеницом да оне претендују на важење у стварном свету, због чега су подложне услову истинитости представљачког текста. Једна интерпретација односа актуелног и могућих светова заснива се на њиховом строгом разликовању: актуелни свет је онај који има аутономну, физичку егзистенцију, док су сви други светови продукт менталних активности. Друга интерпретација (став познат као *модални реализам*) гласи: сви су могући светови стварни и постоји могућност да се они реализују, независно од тога да ли неко о њима мисли или не. То би значило да се могући светови разликују од актуелног само по једном критеријуму, а то је тачка гледишта. Актуелни свет је онај у коме сам *Ја* лоциран, а сваки могући свет је реалан са тачке гледишта његових житеља. Актуелност би, у том случају, била индексични појам, чија референција зависи од говорника, односно од деиктика *ја*, *овде*, *сада* и имала би своје утемељење не само у менталној активности него и у језику.

У оквиру овог модела могућих светова, појам *фикције* посматра се у опозицији према појму *стварности* – актуелности, што значи имплицитно прихватање претпоставки реалистичке онтологије, али не подразумева прихватање античке доктрине мимезиса. Миметичко читање, сматра Долежел, своди бескрајно разнолике фикционалне универзуме на модел једног света – света стварног искуства. Семантика могућих светова уочава, пак, постојање двосмерне размене – поетска имагинација приликом конституисања фикционалних светова употребљава грађу

светом. Актуалистичко становиште заступљено је у Крипкеовом моделу, у коме је стварни свет издвојен из скупа свих могућих светова.

коју налази у стварности, али је и наше поимање стварности под великим утицајем фикционалних конструката. Овоме би се могла додати и чињеница да је поетска имагинација важан фактор и за конституисање језичке слике света, тако да је наше поимање стварности двоструко одређено њоме.²⁹

Сам појам фикционалности заснива се на претпоставци да постоји само један легитимни универзум дискурса или један референцијални домен – стварни свет. Раселова торија спада у овај тип теорије онтолошког реализма – фикционалним појмовима недостаје референција, они су празни, и стога су фикционалне реченице неистините. Стога Расел елиминише празне појмове из рационалног и логичног дискурса. Додуше, иако сматра да фикционални појмови немају референцију, Расел допушта да они имају смисао. Овај увид представља прелаз на Фрегеову семантику фикционалности, која се темељи на појмовима референције или значења (*Bedeutung*) и смисла (*Sinn*). Референција или значење је ознака неког ентитета у свету, а смисао је начин представљања референције. Фикционални појмови немају

²⁹ Теорија могућих светова, поред анализе фиктивних светова, може пружити допринос анализи когнитивних модела, односно – начину организације целокупног људског искуства помоћу језика. Јер, фундаменталне операције или наративне стратегије, које користимо да бисмо издвојили причу из текста и дали јој смисао, користимо и да бисмо тумачили свет око нас, осмишљавали сопствени живот и доносили одређене одлуке. И у самом језику, као првостепеном модалитативном систему, постоји имплицитни *денотативни систем*, који одређује шта је обавезно, дозвољено или забрањено за говорнике тог језика, постоји такође *аксиолошки систем*, који одређује добро, лоше или равнодушно, као и *систем епистема*, који разликује оно што је сазнање, веровање, незнање итд. Сви ови системи обликују један шири семантички систем и сви су они одређени не само језиком него и перспективом једне културе и једне епохе. Са тачке гледишта колектива који дели заједничке денотативне, аксиолошке, епистемолошке, естетске, етичке и друге системе, ствара се слика стварног или актуелног света, која би са тачке гледишта неке друге културе представљала само један модел универзума.

референцију, међутим, иако у позадини фикционалних реченица нема светова, они су смислени, јер је њихово значење конституисано и исцрпљено њиховим смислом. Фикционалне реченице стога нису ни истините ни лажне – њима недостаје референција. Оне су језик чистог смисла, ослобођеног референције и истинитосног вредновања. На томе се заснива и разлика између поетског и научног језика, јер циљ научног језика јесте стицање знања, а то се може постићи само ако је у питању референцијални језик, тј. онај који је подложен истинитосном вредновању. Долежел стога одређује Фрегеову доктрину као *семантику једног света са два језика*. Фрегеова концепција имплицитно је присутна увек када се успоставља функционална и семантичка разлика између језика науке и језика фикције.

Међутим, недостатак Фрегове теорије, сматра Долежел, лежи у томе што, уколико смисао дефинишемо на основу референције – као „начин представљања референције”, не можемо говорити о смислу појмова који немају референцију. То значи да појам смисла мора бити дефинисан независно од појма референције. Такво одређивање појма смисла дато је у Де Сосировој теорији значења. Он значење језичког знака не одређује на оси језик–свет, већ на односу означитељ–означено, и на тај начин семантичка структура језика постаје независна од структуре света. Смисао је одређен формалном структуром означитеља. Поетски језик је на тај начин ослобођен екстралингвистичке референције, и он је стога самореференцијалан.

Овим ипак није решен проблем фикционалности, јер она не може функционисати у оквиру семантике лишене референције. Миметичка доктрина решава проблем фикције тако што је одређује као имитацију или представу стварно постојећих ентитета. Миметичка функција може бити темељ за референцијалну семантику фикционалности, јер придружује референте фикционалним појмовима; стога и стичемо утисак да је универзум дискурса – стваран свет. Будући да иза већине фикционалних ентитета није могуће

открити стварне посебности, миметичка критика тврди да фикционалне посебности представљају стварне општости – психолошке типове, друштвене групе, егзистенцијалне или историјске околности. У том смислу би они могли полагати право на парадигматску истину. Миметичка интерпретација тиме, сматра Долежел, уништава оно што књижевност постиже – поништавајући индивидуалност фикционалних посебности њиховим сврставањем у неку од априорних категорија.

Семантика теорије могућих светова утемељена је, дакле, на основној онтолошкој претпоставци да *постојати стварно* значи постојати независно од семиотичког представљања, док *постојати фикционално* значи постојати као семиотичким средствима конституисана могућност. Сваки семиотички систем може доделити могућностима фикционално постојање и сваки од њих поседује своје властите поступке и механизме за то. У семиотичком систему књижевности, фикционални ентитети постоје захваљујући специјалној врсти конструктивног текста. Моћ текста да додељује фикционалну егзистенцију објашњена је поступком аутентизације. Фикционални текстови могу вршити функцију аутентизације управо, као перформативни говорни чинови, ослобођени истинитосног вредновања.

Међутим, уколико су фикционални текстови ослобођени истинитосног вредновања, поставља се питање да ли је и на који начин могућа антропологија књижевности. Антропологија књижевности традиционално представља сагледавање слике о човеку, којом се можемо бавити на више равни – од антрополошког разумевања самог аутора, па до разумевања ликова и света књижевног дела. Антрополошки метод се понекад поистовећује и са онтолошком критиком, која је изведена из онтолошке филозофије, односно – из онтологије уметности Романа Ингардена, Николаја Хартмана

и Мартина Хајдегера.³⁰ Овој линији припада и Гадамерова херменеутика, која уметност види као врсту спознаје која се открива путем дијалога између текста и читаоца. Тумачење исказа (одговора) зависи од проналажења одговарајућег контекста (питања), а сам исказ омогућава откривање одговарајућег контекста, јер су наша питања условљена нашим очекивањем смисла и истине.

Управо се Гадамерова херменеутика опире релативизовању и негирању књижевне истине, књижевне традиције и присуства нејезичке стварности у књижевном делу, истичући да индивидуалност књижевног дела није у супротности са традицијом, јер се оно састоји од елемената целокупне књижевне прошлости, те да је истина књижевности могућа, иако је појам истине у њој другачији.

Гадамер, наиме, указује на то да формална организација песничког дела јесте сигнал стремљења дела ка некој врсти истине и да представља средство откривања суштине језика, света и човека, начин исказивања и откривања вечних људских тема и истина, те да је уметничко дело стога парадигматски истинито, а да организованост форме представља водећи критеријум истинитости књижевног дела. Истина до које долази књижевност јесте

³⁰ Онтолошка критика у суштини почива на филозофској позицији раног Хајдегера, који је увео тзв. *онтолошку разлику* између битка (*Sein*) и постојећег (*Seindes*), тврдећи да се збивање битка може докучити још само у изворном мишљењу и у правој уметности као оглашавању битка. Уметност је у Хајдегеровој филозофији одређена као истина која саму себе ставља у дело, али тако да сâм појам истине у својој свеобухватности постаје неодређен. Из Хајдегеровог учења изведена је онтолошка критика која најпре изучава проблем песничких родова и уметничке истине, те се песнички родови (лирско, драмско, епско) посматрају као изражавање опште могућности људског постојања. Ова филозофска антропологија или филозофска критика књижевности заокупљена је, заправо, мисаоним принципима који су на делу у књижевној творевини (в. ŽIVKOVIĆ 1992).

особена уметничка истина о човеку и свету, јер она нуди начин разумевања света, друштва, културне и историјске традиције, и могућност јединственог саморазумевања. У том смислу, поезија има сличности са филозофијом, јер и филозофија, за разлику од науке, када нешто каже, *не указује на нешто друго што негде егзистира, као покриће које има новац у банци*. Филозоф не може ниједан текст или реченицу напросто прихватити као истиниту, већ може само да је узме као напредовање *мисаоног разговора душе са самом собом*, јер је то суштина мишљења:

Тако се може рећи да филозофија има исту врсту недокучиве даљине и дејства на даљину и истовремено апсолутне садашњости која за све нас припада пантеону уметности. Напредак не постоји ни у филозофији ни у уметности. У обема и према обема ствар је у нечем другачијем: задобити учешће (GADAMER 2002: 60).

Оно у чему уметност *задобија учешће*, једнако као и филозофија, заправо је непосредни увид у оно што је повлашћено антрополошко својство – сама људска мисао и јединство те мисли са формом изражавања, која представља друго кључно антрополошко својство – специфичну људску потребу да на *одређени начин* изрази себе и остави трага о себи, којој се прикључује треће – потреба да чујемо и разумемо другог.

Овим трећим својством, када је о књижевности реч, бави се и естетика рецепције. Под утицајем феноменолошке школе Романа Ингардена и херменеутике Ханс-Георга Гадамера, Волфганг Изер је развио своју теорију естетичке рецепције, као вид креативног односа на линији аутор–дело–читалац.³¹ Изерове идеје блиске су теорији могућих светова,

³¹ Изерово дело *Имплицитни читалац* заснива се на идеји да уметничка дела нуде имплицитне структуре, односно – празна места или места неодређености, која морају бити опажена и попуњена. Управо та неодређеност постаје услов деловања уметности – аутор прави избор

будући да књижевност види као *панораму могућег*. Изер сматра да фикција, иако смо свесни њене илузорности, на значајан начин утиче на наше поимање света, док је за њега говорни чин увек перформативан, те је стога у стању да производи стварност, а то је оно што фикција очигледно чини. Фикција нема своју улогу само у уметничким творевинама; Изер, слично Долежелу, истиче да се она јавља и у епистемологији као пресупозиција, у науци – хипотеза, док су претпоставке које усмеравају наше деловање такође фикције. Фикције, повратно, имају и утицај на стварање наше слике света. Међутим, у сваком од тих случајева фикције имају различите циљеве: у епистемологији оне имају улогу премиса; као хипотезе, оне имају улогу теста; у слици света могу бити догма чија се фикционална основа мора сакрити, док у нашим деловањима имају улогу предвиђања. У уметничком свету, пак, оне имају функцију стварања новог света (в. ISER 1997).

С друге стране, Изер, баш као и Гадамер, полази од става да се на основу фиктивних творевина може доћи до значајних сазнања о људској природи. Да би одговорио на питање шта је то антропологија књижевности, он најпре поставља питање шта је суштински задатак и циљ антропологије. Позивајући се на Герцов став да у етнографији људска култура постаје саморефлексивна, Изер антропологију одређује као двоструки подухват: с једне стране, антропологија проучава културу, она је њен примарни фокус, док, с друге стране, у антропологији започиње и самопроверавање свих операција које су укључене у проучавање културе. Култура је, дакле,

празнина које читалац допуњује и, захваљујући томе, књижевно дело не само што делује на нас, већ отвара могућност да испитамо стварност посредством естетичког опажања. Текст поседује апелативну структуру, и стога се смисао књижевног текста конституише тек актом читања и настаје као резултат интеракције текста и читаоца. Изер се потом окреће студијама књижевне антропологије, а његове идеје свој потпунији израз налазе у делу *О фиктивном и имагинарном*.

повлашћено место проучавања човека, јер – сагласно Герцу – без човека нема културе, али исто тако нема ни човека без културе. Човек би се, сматра Изер, могао дефинисати као културни артефакт, јер је култура истовремено производ и сведочанство онога што људи јесу. Уметност, међутим, у разноврсним теоријама културе има повлашћено место, јер чак и када се не схвати као оваплоћење културе, уметнички елементи представљају важне пратеће функције у проучавању човечанства од његових почетака. Било да уметност посматрамо као врхунац културе, било да сматрамо да је естетска функција неопходна за испољавање људских могућности, она отеловљује неизбежну компоненту културе. Међутим, овај однос уметности и антропологије је повратан.

Иако је култура релативно недавно постала централна брига антропологије, књижевност је, као интегрални део културе, одувек имала антрополошку димензију. Почев од Герца, који анализу културе одређује не као експерименталну науку у потрази за законима, већ као интерпретативну науку у потрази за значењима, антропологија све више прихвата семиотички приступ, одређујући културу као мрежу значења, а њена појединачна значења – као симболе.

Изер се осврће управо на Герцово становиште да је етнографија специфичан начин записивања културе, која спроводи посебну врсту густог писања, покушавајући да дође до сржи онога што описује. Антрополошки списи су тумачења, те се, дакле, могу посматрати и као фикција, али не у смислу да су нешто створено, нешто лажно, или да су само *као да* мисаони експеримент. Наиме, иако је густо опис присутан и у антропологији и у књижевности, он је у антропологији намењен истраживању (суштине) ствари и није независан од стварности. Док антрополошки опис реферише на стварну појаву, књижевна фикција то не чини, истиче Изер. Густо опис је развијање импликација одређене манифестације и успостављање семиотичке мреже и интеракције карактеристика, те стога није *као да* мисаони

експеримент, јер се успостављене семиотичке мреже односе на неспорну реалност.

Фиктивни конструкт читања културе има, дакле, специфичну примену – он прекорачује епистемолошке границе и приближава нам непознато. Функција уметности и антропологије састоји се у покушају да се попуне епистемолошке празнине. Попуњавање тих епистемолошких празнина ствара знак који открива тај објекат у имагинацији, иако сâм објекат није присутан у знаку. Иако се разлика између знака и његовог референта никада не може премостити, људска бића увек жуде да превазиђу ту празнину, сматра Изер. Стога литература пружа имажинирани модел људске жеље, производећи оно чега нема у реалности и, истовремено, приказујући оно што је одсутно, те тако чини деловање људске културе транспарентним. У том смислу, књижевност пружа неопходну надокнаду за тај недостатак, омогућавајући оно што би иначе било немогуће – *читање културе*.

Може се поставити и питање да ли књижевност служи као фикционално објашњење неопходно за разумевање људске културе, или је она сама већ вид антропологије. С једне стране, естетски чин јесте неопходан услов људског самостварања, међутим, оно што разликује књижевну фикцију од „фикција” које се користе у антрополошком истраживању јесте чињеница да фикција у књижевности представља средство истраживања. Или, као што то Изер каже – оно што разликује књижевну фикцију од фикције коришћене у антрополошком истраживању јесте чињеница да се не намерава обухватити ништа конкретнo; уместо инструментализације објашњавајуће могућности фикције, фикционалност у књижевности има истраживачку функцију.³²

³² *What distinguishes the literary fiction from fictions used in anthropological research is the fact that it is not meant to grasp anything*

Књижевне фикције су, пак, *као да* конструкције – шта год да је њихова референција, књижевна фикција ставља реалност у заграду и не замишља је као нешто унапред дато. Дакле, када се фикција користи у сврху објашњења, као што је то случај у антрополошком тексту, она функционише као средство обједињавања података. С друге стране, фикције које намерно откривају своју фикционалност, представљајући се као *као да* конструкције, функционишу као средство „расипања” које ремети своје поље референције. Фикције у функцији објашњења стога бивају интегративне функције, док су књижевне фикције неинтегративне. То „расипање” у књижевности настаје као продор измишљеног у референтну област на коју се односи, што је врста „поремећаја” у готово потпуној супротности са интегративном функцијом коју врши објашњавалачка фикција. У књижевном, отворено фикционалном тексту окупљени су дислоцирани фрагменти, који бивају међусобно повезани и тако постају композиција „распаднутих” структура и неповезаних значења, која немају еквивалент ван самог текста, без обзира на то колико сличности поседују са вантекстуалном реалношћу. Књижевне фикције разлажу постојеће организације изван текста и прекомпоују их како би се прекорачиле дате границе. Оне стога нису створене за разумевање нечег датог, напротив – оне разбијају оно што се може посматрати као дата стварност, дискурс, или социјални и културни систем.

Међусобна повезаност тих фрагмената најупадљивија је у ономе што називамо интертекстуалношћу. Игра плуралности књижевног текста не представља ништа што се налази изван текста, већ производи нешто што проистиче из свих фикција, играјући се са њима и супротстављајући их једну другој, а то континуирано

given; instead of instrumentalizing the explanatory capabilities of fictions, fictionality in literature functions basically as a means of exploration. (ISER 2000: 170).

погиравање ствара немир и сукоб укључених фикција, које генеришу сложеност текста. То чини књижевни текст аутономним, у том смислу да представља систем који нема ниједан „спољни” пројекат иза себе. Сама та игра производи нове феномене, који се могу одредити и као онтолошке новине – утолико што настаје нешто што претходно није постојало и што обезбеђују приступ ономе што је било непознато. Интертекстуалност формира основни образац културне меморије, при чему је сваки сегмент текста двоструко кодиран – он се односи на други текст, али трансформише ову референцу тако што супротставља елементе који се налазе у текстуалној игри. Интертекстуалност такође обухвата лакуне, празнине између референтног текста и манифестног текста. Интертекстуалност није само представљање људске културе, већ она доноси и скривени рад меморије, омогућавајући живу перцепцију функције сећања. Културно памћење, које настаје од структуре интертекстуалности, представља се као нови поредак, настао интеракцијом разних фрагмената прошле литературе.

Ово виртуелно присуство културне прошлости пркоси деконструкцији и нуди потенцијалном примаоцу могућност два различита присуства истовремено, јер укључује прошлост у сопствену садашњост, што доприноси стабилизацији наше људскости. Књижевност омогућава људима да виде себе у огледалу, али тако да то не изазива непосредне последице, јер то самоперципирање није аутентично. Ова неаутентичност ипак не поништава смисао самоиспитивања. Књижевност, дакле, истиче Изер, представља нешто попут Аријаднине нити, помоћу које људи прате сопствено самоистраживање, увек на ивици да се изгубе међу алтернативама.

Истраживачка фикција, као што је већ речено, даје прилику да се буде са собом и истовремено изван себе, да се буде *Ја* и *Други*, чиме чини видљивим парадокс идентитета о коме је на почетку било речи. Она не објашњава то искуство

бивања са собом и бивања изван себе, оно *шетање између себе и других* о коме говори Тодоров. Она га непосредно омогућава, и то на више равни: у међусобним односима аутора, текста и читаоца, у односу аутора, наратора и ликова, али и у могућности виртуелног присуства прошлости у садашњости, као живог присуства традиције, које се манифестује као интертекстуалност. Фикција, дакле, на више начина проблематизује идентитет аутора, наратора, читаоца и самог текста, отварајући га за оно *друго* и за непознато.

Да би се та особеност фикције истражила, за предмет овога истраживања узета су управо два дела која репрезентују сложеност свих тих односа, и на формалном и на тематском нивоу, и која – захваљујући особеној, *месечевој граматичи* – нарушавају временске и телесне границе људског *Ја*, омогућавајући проговарање његове универзалне суштине.

У традиционално оријентисаној антропологији књижевности, уколико се антрополошки метод у књижевности бави формалним одликама дела, оне се разумеју као средство представљања етичко-психолошке људске димензије. Међутим, антропологија књижевности се може заснивати и на анализама формалних одлика дела, не посматрајући их само као средство и начин исказивања идеја, већ и као вид непосредног „изражавања” антрополошких ставова. Ова могућност садржана је у интензионалности књижевног текста.³³ Према Долежеловој теорији могућих

³³ Наиме, када је реч о проблематици актуелног и фикционалног света, поставља се и питање екстензије и интензије, што одговара Фрегеовој разлици између референције и смисла. Изрази који имају један те исти информациони садржај посматрају се, уобичајено, као интензионално еквивалентни, те стога и као узајамно заменљиви. Међутим, књижевни текстови почивају на експлоатацији семантички различитих израза, који имају истоветан информациони садржај и тиме откривају бесмисленост појма интензионалне еквивалентности (синонимије). Они показују да је интензија нужно повезана са текстуром, са формом

светова, интензионалне функције нас опскрбљују посредним али функционалним приступом смислу и његовој најсложенијој манифестацији – структурирању фикционалних светова. Фикционална макросемантика обухвата три сукцесивне аналитичке процедуре – уочавање правилности у текстури, закључивање о интензионалној структури фикционалног света на основу ње, и – коначно – реконструисање екстензионалне структуре света применом екстензионалног метајезика.

Управо то ће бити наш задатак – да на основу интензионалне структуре *Др Фаустуса* и *Проклете авлије*, превасходно посредством наратолошке анализе, доспемо до потпуније реконструкције екстензионалне структуре приповеданог света и до њој својствене антропологије, посебно када је реч о питању (личног) идентитета и субјективности.

(начином структурирања израза). Улога интензионалног значења у књижевности објашњава се естетичким факторима: екстензионално значење естетски је неутрално, а естетски делотворно значење постиже се само на нивоу интензије. Према интензионалној семантици, сврха књижевности опречна је циљу науке. То је комуникативни систем који активира и експлоатише интензионални потенцијал језика. Поетске фигуре и поступци, риме и звучни обрасци, начини приповедања, представљени дискурс – све су то интензионални феномени. Стога се поставља питање на који начин интензионално значење може бити представљено. Будући да је оно детерминисано својом текстуром, на њега утиче свака текстуална измена, оно се не може парафразирати, оно се увек *измигољи из мреже „интерпретаната”, губи се у препричавању* (DOLEŽEL 2008: 148). Ипак, интензионално значење, зависно од текстуре, не осуђује нас на *јерес парафразе*, оно отвара пут ка посредном проучавању интензије, посредством текстуре која се може сагледати и анализирати. Интензионална функција редифинише се као глобална правилност у текстури, која утиче на структурирање фикционалног света. Текстуралне правилности, сматра Долежел, интегришу интензионално структурирање фикционалних светова, које је подједнако значајно и комплементарно са њиховим екстензионалним структурирањем.

ПРЕПОЗНАВАЊЕ ПРИПОВЕДАЧА

Мимезис и дијегезис

Овим разликама придружује се и трећа, а то је начин на који се поједини предмети могу подражавати. Јер, поред истих средстава и поред истих предмета има различитих подражавања. То бива када песник, с једне стране, приповеда, и то или, као што то Хомер чини, на уста неке друге личности или сам, без претварања, а с друге стране када сва лица која подражавају приказује као да врше неку радњу [...].

Подражавање неке радње јесте прича [...].

Песник, наиме, веома мало сме сам да говори, јер не подражава онде где тако поступа [...].

Аристотел, О песничкој уметности

Разлику између начина на који се говори (*lexis*) и значења онога што се каже (*logos*) успоставио је Платон у трећој глави *Државе*. Логос (значење или суштина) је једно, али се може појављивати у различитим формама, те се тако *lexis* дели на *mimesis*, или – на дословно навођење речи ликова о којима се прича, и на *diegesis*, или – на причање у своје, песниково име. Аристотел у *Поетици* прихвата ову

разлику, с тим да дијегезу дефинише као вид мимезе,³⁴ као наративни начин подражавања. Дијегеза је, према Аристотелу, само мање подражавалачки начин – *песник, наиме, веома мало сме сам да говори, јер не подражава онде где тако поступа* (ARIST. POET. XXIV, 84).

У Аристотеловој *Поетици* заправо су установљена три начина:

- директно подражавање (*када сва лица која подражавају приказује као да врше неку радњу*);
- индиректно подражавање (*када песник [...] приповеда [...] на уста неке друге личности*);
- оно што уопште није подражавање (*када песник говори сам, без претварања*).

Ова наизглед неутрална класификација начина код Аристотела резултирала је доцније оштрим поделама, захтевима за уметничком чистотом, осудама пишевог мешања, избацивањем сваког наговештаја пишеве реторике и реалистичким императивом за потпуном објективношћу. Питање начина постало је питање исправног/погрешног писања, са тенденцијом да се одбаци све што је налик Аристотеловом *сам, без претварања*.³⁵ Преокрећући

³⁴ Својеврсна мистика појмова већ је овде на делу. Могућа значења загонетне речи *mimesis* – вишезначне још код самог Аристотела, од четврте главе *Поетике*, где се може схватити као имитација (*јер подражавање је човеку урођено још од детињства*), па до десете главе, где се може тумачити као измишљање, стварање (*и у таквом случају кад пева о ономе што се истински догодило он није мање песник*), преко низа коментара и тумачења – постају све бројнија. Несигурност у погледу значења постаје утолико већа када се у тумачење укључује и Аристотелова напомена из *Политике*, где се каже да музика (која се уобичајено сврстава у непредстављачку уметност) превазилази све друге уметности по моћи мимезиса.

³⁵ Платон и Аристотел изједначавају поезију са мимезисом и тиме из књижевности искључују све оно што нема карактер представљачког.

Аристотелову констатацију да је дијегеза само вид мимезе, Жерар Женет у *Границама приповедања* долази до закључка да говор може савршено представљати само говор и да дискурс може подражавати једино себе сама, тј. да је мимеза – дијегеза (ЖЕНЕТ 1985: 92). Женет, суштински, само понавља тврдњу Валтера Скота (која је изгледа прошла непримећено у свеопштој буци „ућуткивања” аутора) да се у роману све мора казати, пошто се ништа не може показати.

Дакле, једини начин подражавања, мимезе у књижевности јесте приповедање, дијегеза, а оно што је директно подражавање, то више није мимеза, већ цитат (дословно навођење речи ликова – код Платона), или више није говор (приказивање лица као да врше неку радњу – код Аристотела). Могло би се рећи и да је мимеза вид дијегезе, односно – начин приповедања којим се дочарава постојање неке ствари или вршење неке радње. Чинило се да је појам мимезе постао сувишан у тексту који говори о књижевном стварању и да би се опозиција дијегезе³⁶ и мимезе дала свести на вербално представљање говора и вербално представљање лица, догађаја, или ствари. Но, ова једноставност „укидања” мимезе била је привидна.

Наиме, Женет потом указује на значајну границу приповедања, на опозицију приповедања и дискурса. Дискурс је обележен извесним граматичким облицима – заменицом *Ја*, понеким показним заменицама, прилошким

Подела на приповедање и дискурс води порекло из тог разликовања мимезиса – представљачке функције књижевности, и дијегезе – непредстављачког говора.

³⁶ Женет у оквиру дијегезе разликује приповедање од описивања, односно – представљање радњи и догађаја и представљање предмета и лица, али то би пре била унутрашња граница, која не нарушава наративно-дескриптивно јединство онога што се назива приповедање: *Треба најзад запазити да су све разлике које раздвајају описивање од приповедања разлике у садржини, које у правом смислу семиолошки не постоје* (ЖЕНЕТ 1985: 95).

индикаторима, извесним глаголским временима, док је приповедање условљено употребом трећег лица и облицима попут аориста и прошлог времена. Ове разлике се свode на опозицију објективности приповедања и субјективности дискурса, где је дискурс, у коме постоји имплицитно или експлицитно упућивање на *Ја*, – субјективан, док се објективност приповедања дефинише одсуством било каквог упућивања на приповедача. Дискурс, овако дефинисан (у *вербалним деловима састоји се од дискурса што га песник или приповедач приписује једном од својих ликова*), није ништа друго до Аристотелово подражавање, мимеза, дијалог или монолог лица, где се песник потпуно повлачи (*када песник приповеда на уста неке друге личности*), или Женетов *цитат*.

Женет сматра да се доласком цитата укида представљачка функција: *савршено подражавање више није подражавање, то је сама ствар*. Позивајући се на Бенвениста,³⁷ он изједначава дискурс са Аристотеловим мимезисом (директним подражавањем) и истиче његову субјективност, док приповедање одређује као објективно. Иако Женет напомиње да је реч о објективности и субјективности које су дефинисане уз помоћ критеријума чисто лингвистичке природе, он прихвата ово разликовање, додајући само да се тако дефинисане суштине приповедања и дискурса нигде не срећу у чистом облику. Објективност приповедања дефинише се одсуством било каквог упућивања на приповедача. Приповедање или дијегеза јесте наративни начин подражавања, док је дискурс изједначен са директним

³⁷ Бенвенист сматра да је заменица *ја* нешто врло особено и искључиво језичко: *ја* се односи на чин индивидуалне беседе у којој је изговорен, и он означава говорника те беседе. Тај термин може бити идентификован само у оном што смо другде назвали инстанцама беседе, и он нема друге референце осим актуелне. Стварност на коју он упућује јесте стварност беседе (BENVENIST 1975: 201).

подражавањем, мимезом, где постоји упућивање на личност која говори.

Међутим, не сме се заборавити да *Ја* у књижевном дискурсу бива само граматичко, али не и егзистенцијално, што значи да је у питању само разлика у предмету приповедања. У приповедању, о коме Женет каже да је једини начин књижевног представљања, ипак се јавља упућивање на личност, иако граматички индикатори не морају бити присутни. Женет као да поново успоставља претходно укинуту разлику између мимезе и дијегезе, замењујући је опозицијом дискурса и приповедања. Јер, ако је мимеза директно подражавање, које се у свом вербалном делу састоји од дијалога и монолога лица, што Женет назива *цитатом* и искључује из подражавања, будући да је то ствар сама, а потом успоставља нову границу приповедања – *приповедање/дискурс*, прихватајући Бенвенистово одређење дискурса, онда дискурс није ништа друго до Аристотелово директно подражавање у својим вербалним деловима. Ако је, као што то Женет каже, мимеза – дијегеза, односно, ако нема ничег изван приповедања, то значи да дискурс излази из оквира приповедања, а тиме и из оквира књижевног представљања, јер овај аутор истиче да се менталне операције представљања невербалне материје вербалним средствима и представљања вербалне материје која саму себе представља, и која се самоцитира, значајно разликују: *Рећи те поступке и рећи те речи то су две различите вербалне операције* (ЖЕНЕТ 1985: 95).

Будући да за Женета *мимезис* античких теоретичара није *приповедање плус дискурс*, већ је то *приповедање и само приповедање* (*мимезис је дијегезис*), остаје нејасно његово разликовање дискурса и приповедања. Наиме, у дискурсу или директном подражавању (како га Женет дефинише), односно *цитату*, постоји неко граматичко *Ја*, али то није

егзистенцијално *Ја*,³⁸ већ *Ја* фиктивне личности, те је реч о мимезису говорења, а не о говорењу самом. Такође, нејасно је шта Женет подразумева под тиме да *песник или историчар само преносе дискурс*. У књижевности нема пуког преношења, цитирања већ изговореног дискурса (сем ако није реч о цитатности као о књижевном поступку), већ је реч о стварању дискурса који се приписује одређеном лицу, што, ипак, подразумева *истинску операцију*. *Рећи те поступке и рећи те речи* нису стога две различите вербалне операције; оне само имају различит предмет, те је и овде реч једино о разлици у садржини. Уосталом, ако је у књижевном тексту све приповедање, може се говорити о *субјективности* и *објективности* начина приповедања, а не о априорној објективности приповедања и субјективности дискурса.

Наше схватање мимезиса најближе је ономе које заступа Пол Рикер.³⁹ Мимезис, према Рикеру, има само једно поље примене, и то је уметност састављања, те се појмови *mimesis*-а и *mythos*-а изједначавају, будући да се *mythos*, односно распоред догађаја, конституише као *шта* мимезе. Под *дијегезом* се пак подразумева приповедање, с тим што овде није очувана супротност наративног и драмског подражавања, будући да се она ни код Аристотела не односи на предмет подражавања – што је увек радња, грађење

³⁸ Егзистенцијално *Ја* постоји када се *говорник* исказује као „субјекат” у инстанци *беседе где га ја* означава (BENVENIST 1975: 201).

³⁹ Нема сумње да је преовладавајуће значење мимезиса управо оно које је установљено њеним приближавањем *mythos*-у: ако наставимо да преводимо мимезис као 'подражавање', ту реч треба да разумемо као супротност пуком прецртавању и да говоримо о креативном подражавању. Ако, пак, *mimesis* преведемо као 'приказивање', та реч не треба да значи неко удвајање постојећег, како би се још могла схватити платоновска *mimesis*, већ рез који отвара простор фикције. Уметник речи не производи ствари, већ само тобожње ствари, он изумева 'као да'. У том смислу аристотеловски *mimesis* јесте симбол тог одвајања од стварности, које, да се послужимо данашњим речником, установљује литерарност књижевног дела (RIKER 1993: 64).

заплета, него на начин подржавања. У том смислу, дијегеза је изједначена са мимезом, јер је приказивање у књижевности увек приповедање.

Заправо, овде је реч о недовољно јасном разграничавању дискурса фикције, као говора ликова, од дискурса који се јавља код приповедања у првом лицу, или од дискурса који се у виду пишевог коментара може јавити и у оквиру приповедања у трећем лицу – од онога што Бенвенист назива *беседом*, говорећи о заменицама *Ја* и *Ти*, које се разликују од свих других ознака које језик артикулише по томе што *оне не упућују ни на неки појам ни на неку индивидуу* (BENVENIST 1975: 201).

У књижевном приповедању увек је присутно неко упућивање на личност (в. BUT 1976), чак и ако граматички индикатор *Ја* није присутан. Отуда је опозиција субјективности дискурса и објективности приповедања – лажна. О субјективности дискурса може се говорити уколико је дискурс аутора уклопљен у приповедање, или пак приповедање има облик дискурса аутора. Дискурс, у значењу директног подражавања, дијалога или монолога лица која се појављују на сцени (драмској или романескној), само је део наративног ткања – он није ни субјективан ни објективан по себи. Дискурс⁴⁰ може бити субјективан као испољавање субјективности лика коме се приписује, али непосредно преношење, цитирање речи ликова о којима се приповеда, ствара утисак повећане објективности аутора или наратора. Драматизовање, дијалог или монолог лица, директно преношење речи ликова јесте оно на чему инсистирају присталице објективности, јер се тиме смањује улога

⁴⁰ Термини *дискурс* и *дискурзивно* овде се користе у суженом значењу које претпоставља Рикерову критику Бенвенистове анализе личних заменица, односно – критику покушаја да се установи лингвистичка основа субјективности. Међутим, то не значи да је потпуно прихваћено и Рикерово установљивање субјективности *с оне стране говора*, где се лична заменица види као „празан знак” (уп. КОЗОМАРА 1998, 32–39).

приповедача, те дакле и субјективност, коју прати постојање позиције са које се догађај преноси.⁴¹

О приповедању као о посебно обележеном начину говора пише и Ролан Барт у *Уметности романа*:

'Он' је једна типска конвенција романа, као и приповедно време, 'он' означава и врши романескни чин; без трећег лица немогућно је доћи до романа или се јавља жеља да се он уништи. Он јасно указује на мит, но бар на Западу нема уметности која своју образину не показује прстом. Уметност романа то постиже захваљујући трећем лицу и аористу, који њеним потрошачима обезбеђује спокојство веродостојних исповести које су ипак означене као неистините (BART 1979: 24).

И Женет и Ролан Барт се истицањем приповедања у трећем лицу – као јединог правог, артифицијелног приповедања, које се чак изједначава са романескним чином, и искључивањем приповедања у првом лицу, као и дискурса који се јавља у приповедању у трећем лицу, заправо приближавају теоретичарима попут Кете Хамбургер, који повлаче оштру границу између дискурзивне, нефикционалне књижевности и фикционализирајућег приповедања у трећем лицу. Додуше, Женет истиче да се дискурс и приповедање у књижевности никада не срећу у чистом облику, али запажа нарушавање наративне чистоте када се дискурс умеша у „чисто” приповедање. Иако се и Женет и Барт задржавају на напоменама о дискурсу као природном начину говора и о приповедању (у трећем лицу) као артифицијелном начину, могућа консеквенца оваквог става јесте та да је свако указивање на *Ја* приповедача увек природан говор, који се може користити у уметничком тексту, али по својој природи не спада тамо. Овакав став отвара проблем односа природног говора и књижевности, односно – говора и писма.

⁴¹ Опширније о овоме в. Башић 2007: 601–624.

Говор и писмо

Осећати нарушавање наративне чистоте услед продора дискурса у приповедање јесте последица схватања да је писана реч документ изговорене речи, или – *метафизике присуства*. Дерида истиче *писмо*⁴² као предуслов сваког језика и, истовремено, као извор свеколике културне делатности, које истовремено доноси сазнање о устројству саме културе. У култури која почива на метафизици присуства и порекла, писмо неминовно добија субверзивни карактер понижене, маргинализоване и прогнане теме, јер брише присуство суштог у говору. Дерида ово илуструје Русоовим идејама из *Есеја о пореклу језика*, у којем се предност даје вокалном мелодијском стилу, у односу на хармонијску или контрапунктну музику, а ова предност потиче од сродности вокалног мелодијског стила са песмом која се највише приближава страственим коренима самог говора, док хармонија у музику уводи „дегенеративни” процес допуњавања, исти онај који разграничава писмо од говора. Заборављање порекла је за Русоа лукавство помоћу којег хармонија и писмо успевају да пониште примордијалну топлину чистог јединства са природом.⁴³ Дерида указује на то да Русо заправо не описује стање музике у фази историјског пропадања, већ сваку музику која настоји да

⁴² *Писмо* овде има шире значење слободне игре или елемента несталности у сваком систему комуникације, јер његове манифестације измичу самосвести говора и варљивом осећају надмоћи појма над језиком. Писмо подразумева стално померање смисла које управља језиком, остављајући га ван домашаја постојаног, самопотврђујућег значења.

⁴³ *Ето како је певање постепено постало вештина потпуно одвојена од говора из кога вуче порекло, како су хармоници звукова довели до тога да се забораве инфлексije гласа и, најзад, како се музика [...] нашла лишена моралних ефекта које је производила када је била опонашање гласа природе* (RUSO 2001: 120)

буде нешто више од исконског, неразговорног крика,⁴⁴ и у томе уочава недоследност, јер сама Русоова потрага за пореклом претпоставља већ артикулисани творбени покрет, чија се веза са зачетним присуством мора пресећи на самом извору. Језик, чим превазиђе фазу примитивног крика, сматра Дерида, увек у себи већ садржи писмо или све знаке артикулисане структуре, које је Русо сматрао декадентним. Деридина критика протеже се и на структуралистичку антропологију Леви Строса, у којој налази исте проблеме, покренуте успостављањем супротности природа–култура. Дерида види Леви Строса као наследника Сосирове склоности ка фоноцентризму и Русоове жудње за пореклом и присуством, истичући да супротност природа–култура саму себе деконструише у тренутку када Леви Строс подлеже русоовском сну о невином језику и племенској заједници коју нису захватила зла цивилизације. Насупрот њима, Деридино становиште је да не постоји ништа попут чисте изворности коју је уништила појава писма, односно – да *насиље писма* постоји од почетка сваког друштвеног дискурса (в. DERRIDA 1976 и NORIS 1990). Видећемо, међутим, како сами деконструкционисти пуким изокретањем вредности упадају у ову замку односа говор–писмо, дајући примат писму и протерујући говор из литерарне творевине.

У *природном* говору, рекло би се, говорник нужно, самим својим присуством, стоји иза изговорене речи и утиче на пријем информације која се даје слушаоцу. При том је свеједно да ли он говори о себи или приповеда о нечему, да ли се у говору јављају граматички индикатори који упућују на личност говорника, или пак они не постоје. Само присуство је већ упућивање. Писмо је феномен који је у

⁴⁴ У Русоовој филозофији, *глас као присуство* подразумева првенство говора, који је изједначен са врлинама невиног, непомућеног самоспознавања. Напредак подразумева постепено удаљавање од порекла и укидање свих оних елемената говора (акценат, мелодија, трагови страсти) који су појединца и заједницу везивали за говорника.

знатној мери обележен одсуством говорника, и то је један од Платонових аргумената против писма. Платон је за *живу и душату реч*, а не за писану реч која нема *родитеља као помоћника* и саму себе *не може одбрани*ти ни помоћи. Одсуство говорника изазива сумњу онога коме је реч упућена: писана реч не одговара на питање, она је *нема*, и значи учитани смисао. Но, већ Сократ као да уноси дозу аутоироније, или прикривени аргумент против сопствене речи:

А људи, пријатељу мој, у светињи Дива додонског рекоше да је прве пророчке речи изрекао храст. Како, дакле, тадашњи људи нису били толико мудри као ви млади, њима је у њиховој безазлености било довољно да слушају храст и камен, кад би само истину говорили. Али теби ваљда није свеједно ко је онај ко говори и одакле. Јер не гледаш само на то да ли ствар стоји овако или другачије (PLAT. PHAEDR.: 176).

Није свеједно ко говори, јер реч је само одраз суштине, а носилац суштине је онај ко је изговара. Реч је сенка мисли, а писана је реч лишена и суштине мисли тиме што је лишена суштине онога ко је изговара; она је двоструко удаљена од ње, она је сенка живе речи. Будући да је уметност мимеза, само је она писана реч која је двоструко удаљена од суштине – не само лишавањем присуства говорника, већ и лишавањем сваког упућивања на то присуство – истински мимезис; она је једино артифицијелна, нестварна. Писана реч која носи обележје говорника ближа је живој речи, те она није мимеза. Из оваквог начина размишљања следе, заправо, ставови попут Женетовог или Бартовог – да се дискурс који носи обележја говорника осећа као придодат приповести која *се прича сама*.

Склоност да се књижевност посматра као говор дубоко је укореењена, на шта упућује и терминологија науке о књижевности: *discursus* – „разговор, излагање, беседа”, *diegesis* – „приповедање, причање”; *narratio* – „причање”.

Међутим, књижевност се пише. А суштина писма лежи у феномену *као да* присуства. Оно ствара утисак постојања говора, иако нема говорника. Стога је књижевност, укључујући и поезију и приповедање у првом лицу, увек артифицијелна. То што у већој или мањој мери ствара утисак непосредности, субјективности, присуства говорника, не спасава је чињенице његовог одсуства, његовог непостојања. Књижевност може бити само *опонашање* говора, *живе и душе* речи, никако она сама. Упорно се понашајући као заточеници Платонове пећине, сенке личности доживљавамо као личности, граматичке индикаторе – као егзистенцијално *Ја*, прикривање одсуства – као присуство. А суштина писања јесте, према речима самог Ролана Барта, *спречити да се икада одговори на питање: ко говори?* (BART 1979: 146).

У уметничком дискурсу, дакле, једнако као и у приповедању у трећем лицу, нико не говори, односно – јавља се феномен говора независно од стварне личности говорника или аутора. Писац никада не говори *сам*, *без претварања*. Он постаје *дух говорења*, он је без својстава и индивидуалности, навлачи маску, прихватајући по потреби неку *као да* личност.⁴⁵ У писму иза *Ја* облика, једнако као и иза *Он* облика, не стоји говорник, а *Ја* у књижевности не упућује на већ постојећу личност, већ на личност створену самим чином

⁴⁵ *А тко је онда тај приповједач романа, било да ставља на лице маску особнога приповједача или остаје сјена? Аналогију с приповједачем свагдашњег живота морали смо разбити. Али нам се зато надала друга: с богом или с боговима, који све знају и свагдје су присутни. Приповедач романа, то није аутор, али то није ни измишљени лик, који нам се често чини тако познатим. Иза те маске стоји роман, који се приповиједа сам, стоји дух тога романа, дух тога свијета, који све зна, свуда је присутан и свуда ствара. Нов јединствен свијет настаје тако да се он заодијева ликом и почиње говорити, да га он сам диже из ништавила својом стваралачком ријечи. Он га ствара сам, и у њему може све знати и бити свагде присутан. Приповједач романа, ако бисмо то хтјели објаснити аналогијом, митски је творац свијета* (КАЈЗЕР 1973: 519).

писања. Сам чин писања у књижевности јесте чин одвајања од „стварности”, јер је он посвећен стварању другог света, који може бити само налик стварном, и то *налик* омогућава комуникацију са читаоцем, коме је потребна одређена количина познатог. Комуникативност писаног текста није усмерена на пружање одређене информације, већ на пружање информације коју читалац може да препозна. Отуда *писмо увек стиже на своје одредиште* (в. ŽIŽEK 1992: 37), а наратор је само верзија замишљеног читаоца: *Како слика наратора почиње да се уобличује, помаља се и слика замишљеног читаоца. Нарација указује на то шта је потребно да он сазна, даље, како би он на то могао да реагује, какве закључке или односе се претпоставља да ће усвојити* (KALER 1990:292). У књижевности говори оно што Барт назива особеним гласом читања, а то је *нечији свргнути глас који читалац додељује [...]*, подстакнут извесним деиктикама, *неком говорнику*.

У основи, писани текст не припада никоме, чак ни самом аутору. Аутор не говори у своје име, већ ствара извесне знаке који упућују на фиктивног говорника. Иако прозни уметнички текст јесте сличнији говорном језику од текста песме, он се никако, ма који се приповедни облик користио, не може поистоветити са стварношћу говорног језика. *Штавише, чињеница да развијамо такву стратегију ради превазилажења безличности песничког дискурса најснажнија је потврда те безличности* (КАЛЕР 1990:247).

Фикција и исказ стварности

Избор облика приповедања није тек формално питање, већ је пресудно за процес уобличавања уметничког света, а разликовање приповедачких облика од значаја је за откривање смисла уметничког дела и има оперативну вредност. Међутим, проблем настаје када се питање избора облика апсолутизује, те се на основу типа приповедања одређује припадност текста фикционалној или

нефикционалној врсти, као што то чини Кете Хамбургер у *Логици књижевности*. Као симптоме фикционалног приповедања, Кете Хамбургер, као и Бенвенист, наводи претерит који губи своју функцију означавања прошлости, јер се приповедање не односи на реални *Ја-Ориго*, већ на фиктивне *Ја-Оригинес*, затим, на глаголе унутрашњих збивања и на доживљени говор. У фиктивном приповедању долази до ишчезавања *Ја-Ориго* приповедача, дакле – и исказаног субјекта. Фиктивност епске фикције значи да она не егзистира независно од приповедања. Што се приповедања у првом лицу тиче, појам *Ја* у приповеци у првом лицу нема другачији облик од било ког исказа у првом граматичког лицу: *Јер у суштини сваке приповијетке у првом лицу спада то да она саму себе поставља као не-фикцију, као историјски документ. А она то чини на основу свог својства као приповијетке у првом лицу* (HAMBURGER 1976: 295).

Кете Хамбургер сматра да приповетка у првом лицу остаје мимезис исказа стварности, што је различито од мимезиса стварности, који настаје у фикционалном роду. Исказ стварности се доказује реалним исказним субјектом, а критеријум који доказује стварност исказног субјекта је то што се може поставити питање о његовом времену и месту, чак и онда када се због карактера дотичног исказа не може дати одређен одговор, или је пак питање ирелевантно. Структура субјекат–објекат исказа стварности значи да субјекат исказује нешто о објекту, те је објекат независан од своје исказивости, што није једнозначно са његовом стварношћу. Исказни субјекат који лаже свестан је тога да је стање ствари измишљено, али он фингира да је истинито, значи – структурално независно од своје исказивости. Али, када Кете Хамбургер каже да је сваки исказ – један исказ стварности, онда „стварност” не означава стварност исказног објекта него субјекта, тако да нестварни објекат не умањује карактер исказа стварности. Језик се, према томе, односи према стварности на следеће начине:

- Исказ стварности где је исказни субјекат реалан, али је то и исказни објекат;
- Исказ стварности где је исказни субјекат стваран, али је објекат нестваран, односно фингиран;
- Исказ стварности где се фингира реалност исказног субјекта, али се он односи према свом објекту као стварни исказни субјекат, те исказ задржава структуру исказа стварности;
- Фиктивни исказ одређен фиктивним субјектом који ствара фиктивни објекат, те се према њему односи као функција приповедања.

Теорије попут ове коју доноси *Логика књижевности* изгледају као извесно поједностављење, у коме је језик мимезис (адекват) мишљења које одсликава стварност, а уметнички текст је мимезис (адекват) језика, те оне свODE овај однос на степеновање. Међутим, ни сам природни језик није мимезис стварности, већ је изграђивање језичког модела стварности, који се налази у одређеном односу према стварности, али не у односу непосредног одсликавања. Језик доживљеној и промишљеној стварности придодaje свој смисао, указује на одређене релације, изграђује особену структуру, чија особеност произилази из особености језичког система. Он не омогућује непосредан приступ стварности, већ ствара модел стварности или језичку слику света, и управо стога *границе мога језика значе границе мога света* (WITTGENSTEIN 1960: 147).

Иако природни језик претходи књижевној уметности као првостепени моделативни систем, она поседује сопствени код и књижевна значења рађају се *укриштањем* два кода, два система – система природног језика и система књижевног језика. *Дакле, уметност се може описати као изванредан другостепени језик, а уметничка дела као текст на том језику* (LOTMAN 1976: 41). Стога уметнички текст такође изграђује нови, особени модел стварности: *Језик*

уметничког текста је у својој суштини извештан уметнички модел света (LOTMAN 1976: 60). Књижевни знак, сматра Лотман, увек намеће сопствену иконичност језичком знаку, и то је почетни моменат укрштања језичког и књижевног система: *У језичком уметничком тексту не само што су границе знакова другачије, него је другачији и сам појам знака* (ibid.: 54). Уметнички текст доноси, дакле, самосврховитост и самореференцијалност језичког знака, те је за њега од превасходног значаја утврђивање *јединствености догађања дискурса*, односно, на план уметности пренето питање – *зашто он није могао бити другачији него што је био, по чему он искључује сваки други, како међу другима и у односу на њих заузима место које не би могао ни један други* (ФУКО 1998: 33–34).

Ја сам болестан човек [...] Зао човек. Несимпатичан човек. Мислим да ме боли јетра. Истина, ја немам појма о својој болести, и не знам тачно шта ме боли. Не лечим се и никада се нисам леčio, иако поштујем медицину и лекаре. Поред тога, ја сам још и сујевѣран до крајности, или бар толико да поштујем медицину. (Довољно сам образован да не будем сујевѣран, али сам ипак сујевѣран.) Не, господо, нећу да се лечим за инат. Ви то сигурно не можете разумети. А ја, видите, разумем. Наравно, не могу вам објаснити коме ћу заправо у овом случају запаприти својим инатом. Знам врло добро да лекарима не могу напакостити тиме што се не лечим код њих. Знам боље него ико да ћу тиме једино себи нанети штету и ником више. Па ипак, не лечим се само из ината. Јетра ме боли, нека је, нека ме још јаче боли (ДОСТОЈЕВСКИ 1983: 57).

Ово би био пример приповедања у првом лицу. За Кете Хамбургер – сачувана је структура исказа стварности, јер *Ја-Ориго* приповедача не ишчезава пред *Ја-Ориго* лика, те стога не спада у фикционалну прозу. За Женета – ово није чин дикције у платоновском значењу, јер писац само преноси дискурс, те је реч о *нарушавању наративне чистоте дела*. Међутим, напомена Ф. М. Достојевског уз *Записе из*

подземља (чији је почетак цитиран) оповргава ове тврдње: *И аутор 'Записа' и сами 'Записи' су, природно, измишљени. Па ипак, таква лица као што је писац ових белешки не само да могу већ и морају постојати у нашем друштву [...]. У овом одломку, названом 'Подземље' та личност се представља читаоцима, излаже своја схватања [...]* (ДОСТОЈЕВСКИ 1983: 57).

Аутор се у *Записима из подземља* потпуно повлачи и пушта јунака да се сâм прикаже. Личност се представља читаоцима и приповедање има облик дискурса у првом лицу. Овде, дакле, не постоји фингирани исказни субјекат, већ је обликован фиктивни субјективни приповедач. Није реч о *симулирању* приповедања, што је суштина фингираности, већ о стварању једног фиктивног лика који приповеда *себе*, што је једнако функција приповедања као и приповедање *другог*. Логичка структура исказа у роману у првом лицу није *Ја приповедам о*, већ је *аутор ствара приповедача који приповеда себе*. Писац бележака је измишљен, он је створен, и сопственим приповедањем *представља се* читаоцу. У том смислу, суштинска разлика између приповедања у првом лицу и приповедања у трећем лицу не постоји. Приповедач романа у првом лицу само је функција приповедања. Он једнако припада свету фиктивног као и било који лик романа у трећем лицу.

Кете Хамбургер пореди приповедачку функцију у трећем лицу са функцијом камере у филму, која описује простор одвијања приче, ствара оквир за наступање ликова и бележи то наступање. Камера, дакле, чини оно што и приповедање у трећем лицу. Међутим, у филмској нарацији постоји и могућност такозваног *субјективног кадра*, забележеног из перспективе неког од ликова. У филму *Лисабонска прича*, Вима Вендерса (Wim Wenders, *Lisabon Story*, 1994), један од ликова, сматрајући да поглед убија стварност слике, снима држећи камеру иза леђа. Овај „кинематографски” проблем визуелно је подржан сменом субјективних и објективних кадрова у филму, као и техником

чудних петљи, филма у филму. Приповедање у првом лицу било би, дакле, једнако субјективном кадру у филму, с том разликом што субјективни кадар у филму мора бити уклопљен у објективне кадрове како би се доживео као субјективан. Приповедач у првом лицу јесте функција приповедања, којој је аутор дао слободу да изговара *Ја*, једнако као што камера бележи слику из визуре онога ко ствара филм, дајући томе привид „објективног” виђења или виђења из перспективе лика. Стога се захтев за потпуно објективним приповедањем, потпуно лишеним сваког наговештаја аутора, чак и фиктивног субјективитета, своди на бесмислени покушај снимања „иза леђа” саме себи. У крајњој линији, овај се захтев да извести прикривањем аутора, сугестијом да се лик до те мере одвојио од њега да се чак и не познају, што и покушава техника романа тока свести.

Међутим, упркос свим покушајима стварања романа без писца, писац је увек присутан. *Не смемо заборавити да писац, иако у извесној мери може да одабере своје прерухе, никада не може одабрати да ишчезне* – упозорава Вејн Бут. Али се, исто тако, не сме заборавити да у чину писања ишчезава конкретна индивидуа писца, *реална* личност аутора, како би уступила место својеврсном *духу приповести*, који је протејско биће и који може мењати своја својства.

Приповедање у првом лицу само је *преруха* писца, као што је то и приповедање у трећем лицу. Ни у једном ни у другом облику не јавља се реални исказни субјекат, већ се може јавити само *Ја* облик. Доследним придржавањем ставова које заступају теоретичари који на основу (граматичке) форме одређују субјективност или објективност приповедања, те припадност текста фикцији или исказу стварности, могло би се доћи до закључка да ниједан исказ није фикционалан, јер би се, уз мало труда, као реални исказни субјекат увек могао одредити и аутор романа у трећем лицу. Онда би се фикција заиста морала стварати

некако *иза леђа* аутора, како би се он могао одбранити од тврђења да је његов роман – исказ стварности.

Начини појављивања приповедача

Традиционални облици приповедања – приповедање у трећем лицу и приповедање у првом лицу – крију небројено мноштво обликотворних могућности. Стога се типологија заснована на примени двеју основних форми приповедања показује немоћном у сусрету са делом које нарушава традиционалне облике, поигравајући се са тумачем који упорно поставља питање: *ко говори*. Једино што се може учинити са обиљем облика јесте покушај проналажења неког „регулативног принципа”, у оквиру кога се никако не сме изгубити из вида да је у питању жива и неухватљива материја, подложна мењању.

Франц Штанцл, сматрајући да типологија романа треба да пође од целокупне приповедачке ситуације у једном роману, дакле – и од појаве приповедача у одређеној ситуацији и од доминације једне од форми приповедања, разликује аукторијалну приповедачку ситуацију, приповедачку ситуацију у првом лицу и персоналну приповедачку ситуацију.⁴⁶ Иако разликује три основна типа

⁴⁶ За аукторијалну приповедачку ситуацију типично је присуство једног личног приповедача, који је посредник у причи и који стоји *на прагу* између фиктивног света романа и ауторове и читаоачеве стварности. То је приповедање-извештај, где догађај лежи у прошлости, а приповедач се може мешати у приповедање и коментарисати га, али при том остаје самосталан лик и није идентичан са аутором. Приповедачка ситуација у првом лицу подразумева приповедача који припада свету романа, који је учесник или посматрач догађаја о којима се говори, или о њима зна од учесника збивања. Персонална ситуација пружа илузију непосредности повлачењем приповедача иза ликова. Читалац приказани свет посматра очима једног од ликова који не приповеда, већ се збивања огледају у његовој свести – *лик романа постаје персона, маска коју сам читалац ставља на своје лице* (Штанцл 1987: 31).

приповедачке ситуације, он их не види као супротстављене, већ ствара модел „типског круга”, у коме се свака од типичних приповедачких ситуација може извести из друге постепеним појачавањем или потискивањем одређених карактеристика. Тако се од аукторијалног приповедања може доћи до приповедања у првом лицу, кроз постепено приближавање приповедача приказаном свету, док сасвим не уђе у њега и не јави се као *доживљајно Ја*, а даљим приближавањем приповедање у првом лицу прелази у унутрашњи монолог. Повлачењем аукторијалног приповедача из процеса приповедања долази се до персоналне приповедачке ситуације, а даљим повлачењем долази се до екстремног покушаја приказивања свести у трећем лицу, који се у типском кругу „среће” са експериментом остваривања приповедачке ситуације у првом лицу. У окуру типичних приповедачких ситуација, Штанцл разликује низ улога које приповедач може да преузме. Аукторијални приповедач, чија је главна карактеристика да стоји изван приказаног света, може да преузме улогу хроничара који инсистира на историјској истини, објективног приређивача неког списка, свезнајућег приповедача, или приповедача који делимично познаје збивања. Штанцл истиче значај *уплитања* приповедача, односно коментара који откривају *духовну физиономију* и могу прерасти у есејистичке дискурсе. Интервенције приповедача утичу на читаоца који је изложен *аукторијалним сугестијама* или *реторици писца*, како то Вејн Бут назива, у већој мери него што је, по правилу, тога свестан. Између приповедача и приповедног текста могући су различити ступњевии напетости, све до њиховог потпуног подударања (варијације одстојања у *Реторици прозе*).

Вејн Бут такође предлаже једну *богатију табелу облика које нишчев глас може да поприми*, будући да подела на прво и треће лице не говори ништа битно. Одбацујући разлику између романа у првом и трећем лицу, он се залаже

за разликовање начинâ појављивања приповедача који су заједнички и једном и другом типу приповедања.⁴⁷

Разликовање типичних приповедачких ситуација у суштини почива на појму *посредности*, односно – на посредовању између приче и читаоца. То посредовање врши се путем различитих начина преношења и носилаца преношења приче. Штанцл, као и Вејн Бут, сматра да није пресудно појављивање заменица *Ја* или *Он*, већ присуство или одсуство приповедача у свету приче. Тако се у начину испољавања посредности разликује видљиво присуство приповедача и замењивање приповедача рефлектором, односно – тематизована или прерушена посредност. У оквиру тематизоване посредности јавља се разлика између егзистенцијалног присуства, односно – одсуства приповедача у приповедном свету, што условљава и разлику у мотивацији приповедања. Идентичност егзистенцијалних подручја приповедача и ликова типична је за приповедачку ситуацију у првом лицу. Трећи вид посредности јесте *перспектива*, тј. приповедачко становиште које може бити спољашње или унутрашње. Угао гледања може бити у самој причи, или пак изван ње. Унутар приче налази се становиште приповедача у првом лицу или рефлектора, а изван приче – становиште аукторијалног приповедача.

⁴⁷ Бут разликује подразумеваног писца, који је стварање *једне надмоћније верзије самог себе*; недраматизованог приповедача, који је у причи, али му нису дата лична својства, те се збивања приказују као да пролазе кроз свест приповедача; драматизованог приповедача, који се може јавити као фиктивни лик или као прерушени приповедач (*центри свести* или *рефлектори* у трећем лицу). Као подврста драматизованог приповедача може се јавити и прерушени приповедач, који се користи да публици каже *оно што треба да зна, а да при том изгледа као да само глуми своју улогу* (BUT 1976 :169). О варијацијама одстојања и поузданости приповедача в. опширније BUT 1976 и Башић 2007.

Типологија приповедања коју даје Вејн Бут у *Реторици прозе* почива на претпоставци да пишчев глас никада не може ишчезнути, већ само може да бира који ће облик попримити. Зато је кључни појам Бутове табеле облика – *одстојање*. Одстојање се манифестује на различите начине у следећим односима: подразумевани писац⁴⁸ –

⁴⁸ Мике Бал (BAL 2000) прави разлику између Бутовог појма *implied autor*, Шмитовог *апстрактни аутор* и појма *приповедне инстанце*, истичући да појам *подразумеваног писца* припада теорији књижевности, али не и наратологији, јер она почиње тамо где почиње резултат активности аутора, те њој припада појам *приповедне инстанце*, односно *лингвистичке инстанце која се изражава језичким знаковним системом, која утемељује причу*. Употреба појма *подразумевани писац*, поред значења одвајања моралних и идеолошких полазишта наративног текста од биографског аутора, овде има значење инстанце која приповеда, изражава се језичким знацима (који заједно са причом утемељују и моралну и идеолошку норму), а која се разликује од *видљивог приповедача*. Овај термин укључује и значење термина *приповедне инстанце* и не садржи интенције које нас могу приближити биографском аутору. Бал сматра да се под појмовима *апстрактни аутор* или *подразумевани писац* заправо подразумева тотална значењска структура дела, те се тим концептом може указати на резултат истраживања текста, а не може се послужити њиме као инструментом анализе. Међутим, значењска структура дела свакако јесте под превасходним утицајем подразумеваног писца, јер од избора знаковног, и то не само језичког знаковног система зависи тоталитет значења дела, али у тај тоталитет, свакако, улази мноштво елемената инхерентних самом делу, али, не мање, – и сам инструмент анализе који тумач примењује. Лингвистичка инстанца може „изабрати” језички знаковни систем који ће обезбедити моралну и идеолошку неутралност, или може „направити избор” који ће указивати на одређену интенцију, која може али не мора бити једнака идеолошким оквирима биографског аутора. Свакако, и тумач или читалац прилази делу са одређеним инструментом анализе, који је у извесној мери примерен делу, али неминовно носи трагове себи својствених значењских структура. Да би укинули овај ниво, били бисмо принуђени да, зарад прецизне анализе, уведемо појам *читалачке инстанце*, која нема додирних тачака са реалним читаоцем или тумачем, већ представља неку врсту *узорног читаоца*. Међутим, свака употреба и

приповедач, подразумевани писац – читалац, подразумевани писац – прича; затим и у односима приповедач–прича, приповедач–читалац. Тако се и драматизовани и недраматизовани приповедач налазе у причи, с тим да недраматизованом приповедачу нису дата лична својства. Одстојање драматизованог приповедача од приче може бити веће или мање, те се он може јавити као посматрач или делатни приповедач. У односима између приповедача и личности приче такође се јавља веће или мање одстојање, те се приповедач може потпуно драматизовати и постојати на истој равни као и личности приче, или се јавити као *прерушени приповедач*, или постојати на вишој равни у односу на личности приче.

Штанцлов појам *посредованости* и Бутов појам *одстојања* имају слично значење. Међутим, одстојање постоји и на онтолошкој, а не само на интелектуалној, моралној, естетској, физичкој, или временској равни. Приповедач⁴⁹ може бити на истој онтолошкој равни са подразумеваним писцем, са читаоцима или личностима приче, или се може постављати изнад или испод њих. Управо

разумевање знака налази се између „општег” и „приватног” значења, и тешко је утврдити праву меру тог *између*. Тоталитет значења стога у једнакој мери зависи од природе текста, општих оквира и културног контекста, као и од компетенције читаоца. Тумачење настаје у интеракцији тумача и текста – у *начелу оно нема никакве везе са интенцијама говорника* (в. Еко 2001). Стога није неопходно уводити читав низ нових појмова, већ је довољно постојеће појмове користити у њиховом суженом или проширеном значењу, на које се овде указује.

⁴⁹ Термин *приповедач* изједначен је са термином *видљиви приповедач* и односи се на сваку функцију приповедања, односно – на *специфичну форму коју приповедна инстанца, поред осталих могућих форми, може прихватити* (в. BAL 2000), без обзира на то, дакле, да ли је реч о приповедању у првом или у трећем лицу, да ли је приповедач добио лична својства или је само имплицитно присутан као *дух приповести*, да ли је драматизован или не.

ово питање одстојања на онтолошкој равни доводи до проблема *чудесних петљи* или *Епименидовог парадокса приповедача*.

Епименидов парадокс приповедача

Епименидов парадокс или *парадокс лажљивца* јесте став који крши дихотомију ставова на истините и лажне. Епименид, Крићанин, изрекао је став: *Сви Крићани лажу*. Оног тренутка када се помисли да је став истинит, долази се до закључка да је лажан; када се, међутим, став одреди као лажан, долази се да схватања да је истинит. Епименидово тврђење није ни истинито ни погрешно, већ оно заправо ствара парадокс. Наиме, реч је о самоодређујућем исказу, ономе који ствара *чудну петљу*: *Кривицу за Чудну петљу не сноси једна реченица, већ начин на који су упућене једна на другу* (HOFSTADTER 1989: 25).

Да би се парадокс укинуо, потребна је хијерархизација језика, на чијем би дну био језик објеката, изнад њега би био метајезик, а изнад овога би, ради његовог објашњавања, постојао метаметајезик, што би захтевало да свака реченица припада одређеном нивоу хијерархизације. Међутим, строга хијерархизација језика не постоји.

У *Хиљаду и једној ноћи*, Шехерезада прича причу, чији ликови причају следећу причу, чији ликови причају причу – да би одложила сопствену смрт. Овде постоји одређена хијерархизација. Шехерезада припада примарном свету приче. Унутар тога света јавља се хиподијегетички свет, један ступањ ниже од Шехерезадиног, а потом се наративни степени умножавају са сваком новом причом. Ова прича има структуру *кинеске кутије* или *приче у причи*. Брајан Мекхејл сматра да *свака промена наративног степена у повратној структури* (која настаје када се стално понавља исти поступак, обрађивањем претходног поступка) *такође повлачи промену онтолошког степена* (MCNALE 1989: 142). Тај уклопљени свет може бити више или мање у складу са

светом примарне дијегезе, или се може од њега разликовати у већој или мањој мери: *Иако постоји онтолошки дисконтинуитет између примарне дијегезе и хиподијегетичких светова, овај дисконтинуитет не мора бити у првом плану* (MCNALE 1989: 143).

Постоји, дакле, онтолошка разлика између аутора, приповедача који припада примарном свету дијегезе и приповедача који припадају хиподијегетичким световима.

Ко бије у звона? Не звонари. Они су зачувши ову страховиту звоњаву истрчали на улицу као и сав народ. Уверите се: звоници су празни. Млитаво виси ужас, ипак се љуљају звона, о њих са тутњем ударају брџа. Да се неће рећи да нико у њих не бије? Не, само нека неграматичка глава лишена логике била би способна да срони тако нешто. 'Звона звоне', то значи: у њих неко бије, па не знам како празне биле звонаре – ко бије дакле у звона римска? Дух приповести. – Може ли се он свуда налазити, hic et ibique, на пример у исто доба на торњу Светог Ђорђа у Велбару и горе у Санта Сабини, која чува стубове језовитог Дијаниног храма? На стотину посвећених места одједном? Свакако, он је то кадар? Он је ваздушаст, бестелесан, свеприсутан, непотчињен разлици између блиског и далеког. Он то говори: 'Сва звона су звонила', па он дакле и удара у њих. Тако је духован овај дух и тако апстрактан да о њему граматички само у трећем лицу може бити речи, и једино се може казати 'Он је то'. А ипак се он може сажети и у лице, и то у прво и теловити се у некоме ко у овоме лицу збори и збори: 'Ја сам то'. Ја сам сад дух приповести који седећи на свом садашњем месту, на име у књијжници манастира Светога Гала у земљи аламанској, где је некад Нотер Муцавац седео, забаве ради и чрезвичајне поуке ради приповедам ову повест, и то тако што од њенога премилоснога конца почињем и у звона римска ударам, id est: извештавам да су на онај дан уласка сва она сама од себе почела да звоне (МАН 1958: 182).

У *Изабранику* Томаса Мана нарушена је онтолошка граница између аутора и приповедача примарне дијегезе. Аутор, тј. специфични *дух приповести* отеловљује се у некоме ко говори *Ја* и ко приповеда повест. То што *дух приповести* говори *Ја* још увек не одређује његову припадност свету приче, али он се појављује и у исприповеданом, седећи *на своме садашњем месту*, и улази истовремено у свет своје приче тако што *почиње и у звона римска да удара* и извештава о томе. Приповедач не припада приповеданом свету у правом смислу те речи, он задржава своју повлашћену позицију творца који се налази изван створеног, али, у исти мах, појављује се и као аутор, и као приповедач у првом лицу, и као делатни приповедач који утиче на збивања. Он тако нарушава онтолошку границу која постоји између аутора, света примарне дијегезе у коме се налази приповедач, при чему он може бити представљен као приповедач у првом или трећем лицу, и хиподијегетичког света у коме се налазе ликови романа.

Цветан Тодоров у *Поетици* истиче да нема приповедања без приповедача, иако степени присуства приповедача могу бити разноврсни. Приповедач се не мора умешати у измишљени свет, већ се може представити као писац који пише књигу. Приповедач у виду писца који пише књигу налази се ипак на нивоу примарне дијегезе, мада се труди да то представи као онтолошки ниво аутора. Тодоров уочава непрелазну границу између приповедања у коме приповедач види све оно што види и његов лик, али се не појављује на сцени, и приповедања у коме лик-приповедач каже *Ја*. У *Изабранику* је ова граница нарушена. Приповедач се појављује на сцени, иако то није *сцена* на којој наступају ликови његове приче, и види све оно што и његови ликови, и јавља се као лик-приповедач који каже *Ја*, и улази на сцену приповеданог. Он је свеприсутни *дух* приповедања, али се јавља и на једном одређеном месту и, по потреби, може ући у свет своје приче.

Овај одломак из *Изабраника* покреће проблем парадоксалног односа приповедача према приповедном тексту. Приповедач се у исти мах налази на више онтолошких нивоа, рушећи хијерархизацију приповедања, што упућује на проблем самореференцијалног исказа.

Догађаји се никада не могу 'сами испричати'; чин вербализације се не да сузити. Јер бисмо тада поистовећивали 'ја' са правим субјектом исказивања, који прича књигу. Чим субјекат исказивања постане предмет исказа, више није субјекат који исказује. Говорити о самом себи значи не бити 'ја сам'. Писац је неименљив: ако му желимо наденути име, он нам своје име оставља, али га под њим нема. Исто је тако неухватљив као и било који предмет исказивања, који, по дефиницији, не може бити представљен. У 'Он трчи' постоји 'он', предмет исказа, и 'ја' предмет исказивања. У 'Ја трчим' исказни предмет исказивања умеће се између њих, свакоме узимајући део претходног садржаја а да га не потре сасвим: само га заклања. Јер 'он' и 'ја' увек постоје: тај 'ја' који трчи није онај исти који исказује. 'Ја' не своди двојицу на једног него од двојице прави тројицу (ТОДОРОВ 1998: 37).

Када је реч о *самоисказу*, субјекат и објекат говорења представљају се као да су идентични; међутим, реч је о повратној референцијалној функцији – субјекат исказом успоставља објекат исказа. Принцип идентитета каже да је А једнако А. Али, у исказу *Ја сам ја*, *Ја* које говори поставља се на виши ниво у односу на предмет исказивања, на *Ја* о коме се говори. У уметничком тексту имамо још сложенију структуру: *прави* исказни субјекат био би *аутор*, док је *приповедач* – предмет исказивања који се *самоисказује*. Аутор обликује исказ у коме се јавља *Ја* приповедача који говори *Ја*. Ово *Ја* које се јавља у уметничком тексту није *Ја* аутора, али ни *Ја* приповедача, будући да је приповедач истовремено и субјекат и објекат сопственог говора: *Прави приповедач, субјекат исказивања текста у коме лик каже 'ја' само је још више прерушен. Приповедање у првом лицу не*

објашњава слику свог приповедача, него је, напротив, још више крије. И сваки покушај разјашњавања може водити само у још потпуније прикривање предмета исказивања; дискурс који признаје да је дискурс само срамежљиво крије своје својство дискурса (ТОДОРОВ 1998: 37).

Стога би, сматра Тодоров, било потпуно погрешно одвајати приповедача од посредног писца и посматрати га као лик међу осталим ликовима; приповедач, самим тим што му је додељена функција приповедања, поставља се *изнад* приповеданог света и ликова приче, чак и када им припада: *Лик-приповедач постоји само у свом сопственом говору. Тачније, приповедач не говори, као што то чине протагонисти приповедања, он прича. И тако, далеко од тога да сједињује у себи јунака и приповедача, онај који књигу 'прича' има сасвим посебно обележје: различит од лика који би био када би га назвали 'он', као и од приповедача (посредног писца) који је једино могуће 'ја'* (ТОДОРОВ 1998: 38).

Овде је реч о приповедању у првом лицу, које непосредно покреће проблем *Епименидовог парадокса*, односно – самореференцијалних исказа. Приповедање у трећем лицу привидно решава овај проблем, будући да постоји одређена хијерархизација. Подразумевани приповедач приповеда причу и њени ликови су на нижем нивоу од приповедача, који се не појављује као *Ја* и који остаје изван приче. Када приповедач у трећем лицу „улази” у лик и приповеда из његове позиције, он само приповеда *као да се налази на месту лика* и види одређено збивање из његове позиције. Овде и даље постоји разграничење између подразумеваног приповедача и лика; они нису сливени – приповедач остаје изван приче, конституишући је својим говором, док је лик у причи, бивајући конституисан приповедачевим говором. Приповедање у трећем лицу не покреће питање разлике онтолошког нивоа на коме се налазе приповедач и подразумевани писац, већ се претпоставља да се приповедач у трећем лицу, будући да се не појављује као

Ја, налази на истом нивоу са аутором. Међутим, и код приповедања у трећем лицу постоји проблем вишеслојног приповедања, што је и проблем вишеслојне онтологије.

Привидно, за *аутора* који се налази *изван приче*, лик који је на nižем ступњу, тј. у *причи*, бива објекат приповедања, једно *он* о коме се говори. Међутим, Михаил Бахтин у *Проблемима поетике Достојевског* открива сложеност односа *аутора* и *јунака*, односно – суштинску полифониичност самог чина приповедања: *Јунак за аутора није 'он' нити 'ја', он је пуновредно 'ти', то јест друго туђе пуноправно 'ја' ('ти јеси')*. Јунак је субјекат дубоко озбиљног, правог, а не реторски разиграног или књижевно-условног дијалошког обраћања. *И тај дијалог – 'велики дијалог' романа у његовој интегралности – не догађа се у прошлости, то јест у садашњости стваралачког процеса* (ВАНТИН 1967: 120).

Ни у приповедању у трећем лицу не постоји строга хијерархизација језика, *јер аутор читавом конструкцијом свога романа не говори о јунаку већ са јунаком*, те се говор аутора не односи према свету јунака као метајезик, већ он ступа у дијалог са речју јунака, нарушавајући строгу хијерархизацију језика. То не значи да аутор напушта своју позицију и улази у свет јунака; дистанца *светова* је сачувана, али је нарушена дистанца приповедања са приповеданим, нарушен је *монолошки видокруг* аутора: *Само се при унутрашњој дијалошкој усмерености моја реч налази у најтешњој вези са туђом речи, али се истовремено не спаја са њом, не гута је и не разводњава у себи њено значење, то јест у потпуности чува њену самосталност као речи* (ibid.: 123).

Јунака романа ствара аутор, али тиме јунак не постаје објекат, већ он чува своје својство субјективности, те ни приповедање у трећем лицу није исказ аутора о свету, но се оно налази између два света – реалног света аутора и света приповеданог, чувајући самосвојност исприповеданог: *Реч*

јунака јесте створио аутор, али је створио тако да она докраја може развити своју унутрашњу логику и самосталност као туђа реч, као реч самог јунака (ibid.: 123).

Приповедање је увек одређено дијалошким односом, који може бити дијалошки однос према себи, што – према Бахтиновом мишљењу – одређује жанр солилоквија, па и приповедања у првом лицу, али једнако одређује и приповедање у трећем лицу, у коме се такође јавља феномен *туђег говора*: *Туђи говор је говор у говору, исказ у исказу, али истовремено и говор о говору, исказ о исказу* (ВАНТИН 1980: 198). Говор о говору подразумева постојање метајезика, које се према првостепеном језику односи као према објекту. Говор у говору нарушава ову хијерархизацију и подразумева *реаговање речи на реч*, што може добити разне модификације. Један правац узајамне говорне оријентације ауторског и туђег говора Бахтин назива *линеарним стилем*, који подразумева *изграђивање одсечних спољашњих контура туђег говора, уз слабљење његове унутрашње индивидуације*. Други правац узајамне говорне оријентације ауторског и туђег говора подразумева начине да се *ауторско реплицирање и коментарисање тананије и еластичније укључи у туђи говор*. Овде се тежи брисању оштрих спољашњих контура туђег говора, при чему се не перципира само предметни смисао, већ и сва обележја његовог *вербалног оваплоћења*. У границама другог правца могући су разнородни типови, па слабљење граница исказа може потицати од ауторског контекста који туђи говор прожима својим интонацијама, при чему се јавља извесни релативизам. Слабљење граница се може јавити тако што се *говорна доминанта преноси у туђи говор, који постаје јачи и активнији од околног ауторског контекста: Ауторски контекст губи већу објективност која му је иначе у поређењу са туђим говором својствена и почиње да се перципира и осећа као 'туђи говор'* (ВАНТИН 1980: 135).

Губљење објективности ауторског контекста може се испољити као појава приповедача, који *замењује аутора, у*

првом лицу. Говор приповедача је индивидуализован и губи ауторитативност, његова позиција је несигурна и не може да позицијама јунака супротстави *ауторитативнији* и *објективнији* свет. За овај правац карактеристична је појава *мешовитих шаблона* преношења туђег говора, као што су неправи индиректни говор, неправи директни говор, као и модификације директног и индиректног говора – разбијени индиректни говор, вербално-аналитичке форме индиректног говора, и др.

Изгледа да не може свако ко уђе у лабирнит полифонијског романа пронаћи у њему пут и чути иза појединачних гласова целину. Често се не наслућују чак ни нејасни обриси целине; стваралачки принципи спајања гласова уопште се не хватају ухом. [...] Јединство полифонијског романа, које је изнад речи, изнад гласа, изнад акцента – остаје неоткривено (ВАНТИН 1967: 101).

Појава говора у говору приближава се принципу грађења музичког контрапункта, где се јављају различити гласови који различито певају на одређену тему, односно – феномену полифоније, многогласја, која у приповедању може добити и привид монофоније, а заправо је хармонија различитих гласова. Питања *Како је могућа хармонија која ствара привид полифоније?* (МАН 1989:145–146) и *Како је могућа полифонија која ствара привид хармоније?* – која доносе полифонијски организована приповедања романа *Др Фаустус* и *Проклета авлија* – јесу заправо питања нарушавања хијерархизације језика и нарушавања граница личности, али и могућности заснивања (уметничке и егзистенцијалне) субјективности и идентитета.

ЛАВИРИНТИ ПОЛИФОНИЈСКОГ РОМАНА

Како је могућа полифонија која ствара привид хармоније?

На први поглед, једноставно је одредити облике приповедања. У роману *Доктор Фаустус* јавља се приповедање у првом лицу, учесник-извештач, драматизовани, самосвесни и непоуздани приповедач. Према типологији Франца Штанцла, реч је о приповедачкој ситуацији у првом лицу, будући да приповедач припада свету ликова романа, да *своју егзистенцију заснива у истом времену и простору као ликови који учествују у радњи* (ШТАНЦЛ 1987: 49). Међутим, Штанцл указује на могућност преплитања ауторијалне приповедачке ситуације и приповедачке ситуације у првом лицу у романима у којима приповедачко лице нема ничег или готово ничег заједничког са радњом романа и њеним актерима, већ се задовољава улогом посматрача, сведока, или дистанцираног извештача. У случају када лик приповедача у првом лицу не стоји у средишту збивања, већ на његовој маргини, прецизније просторно-временско фиксирање приповедача, индивидуалност или типичност личности приповедача, *баца особену светлост на посматрану сцену* и погодује *оштрој перспективизацији* онога што је испричано. У квазиаутобиографском роману у првом лицу, у коме приповедач представља средиште приче, њен смисаони склоп одређен је тензијом између *доживљајног Ја* и

приповедачког Ја, чувањем двеју сасвим различито оријентисаних фаза у животу, па је тензија, која иначе постоји између аукторијалног приповедача и приказаног света, овде егзистенцијално изоштрана, будући да су два пола смештена у једном *Ја*, у сећању и свести приповедача у првом лицу, а време које се простира између доживљене садашњице и чина приповедања мотивише ту тензију. Овде је присутна паралелна игра двоструког *Ја* – оног које се сећа и оног које је предмет сећања.

У роману *Доктор Фаустус* истакнута је самоидентификација приповедачког првог лица, иако у питању није аутобиографија приповедача, већ „покушај” биографије Адријана Леверкина:

Моје име је dr phil. Серенус Цајтблом. И сам мислим да необично одлагање предаје ове посетнице није у реду, али – како то већ бива – књижевни пут мојих саопштења све до овог часа није ми дозволио да то учиним. Стар сам шездесет година, будући да сам рођен лета Господњег 1883, као најстарији међу четворо браће и сестара у Кајзерсашерну на Зали, срез Мерзербург, у истом оном граду у којем је и Леверкин провео целокупно своје време школовања, због чега могу да одложим давање његових ближих одлика док не дођем дотле да опишем то време. Пошто се уопште мој лични животни пут вишеструко укрита с мајсторовим, биће добро да се о оба извештава повезано како се не би запало у грешку истрчавања унапред, чему је човек иначе склон кад му је срце пуно (MAN 1989: 50).

Потом Цајтблом извештава о свом оцу, апотеци *Код блажених гласника*, католичком пореклу своје породице, о родном Кајзерсашерну, школовању, не могавши да се при том уздржи од *истрчавања унапред*, те још на првим страницама покреће тему сумњиве границе *племенито-педагошког света духа* и *демонског*. Цајтблмова *предаја посетнице* мотивише се повезаношћу његовог живота са Леверкиновим, као и потребом да се читалац обавести о

личности биографа и његовој способности и позваности да исприча Леверкинов живот, при чему ниједног тренутка не сме да сметне са ума да је реч о биографији:

Устврђујем са свом сигурношћу да ми ни у ком случају није жеља да истакнем своју личност у први план, када овим саопштењима о животу почившег Адријана Леверкина, овој првој и без сумње сасвим привременој биографији тог особитог човека и генијалног музичара, који је допао тако ужасне судбине, што га је издигла и сурвала – као претходну напомену стављам неколико речи о себи и својим приликама (ibid.: 45).

Међутим, неколико малих бележака о својој сопственој индивидуи, које имају за циљ само да побуде сумње код читалаца, нарашће током приповедања у исцрпни портрет приповедача, извештај о његовим приликама, како оним које се подударају са временом приповедања тако и оним које спадају у време приповеданог, о његовим ставовима, сумњама, бригама.

Серенус Цајтблом фиксира почетак приповедања на 23. мај 1943. године и током приповедања непрестано одржава свест читаоца о феномену двоструког рачунања времена:

Не знам зашто ово двоструко рачунање времена прикива моју пажњу и шта ме нагони да укажем на њега: на лично и објективно време, оно у којем се креће приповедач и оно у којем се ствар о којој се приповеда одиграва. То је сасвим особено укрштање временских токова, којима је, уосталом, суђено да се повежу са још једним, трећим: с временом, наиме, које ће читалац једног дана посветити благонаклоној рецепцији онога што је саопштено, тако да ће имати посла с троструким временским поретком: својим сопственим, хроничаревим и историјским (ibid.: 388).

Ово особено укрштање временских токова представља скривени композициони и смисаони принцип

романа *Доктор Фаустус*. Наиме, иако у *Доктору Фаустусу* постоји приповедачка ситуација у првом лицу, која аутора везује за становиште и доживљајну перспективу лика у првом лицу, *блажени гласник* Цајтблом понекад се приближава ситуацији свезнајућег приповедача својим познавањем онога што би му, по природи ствари, морало остати непознато, правдајући, додуше, своје свезнање као претпоставку. Међутим, Цајтблом повремено напушта мотивисање свог познавања ствари и са сигурношћу говори о ситуацијама којима није присуствовао, нити је о њима сазнао из причања другог:

Сигуран сам у то да се Швертфегер, колико је сам знао, упутио к Мари Годо с најбољим, најкоректнијим намерама. Али, исто је тако сигурно да његове намере од самог почетка нису стајале на најчвршћим ногама, него су биле изнутра угрожене, спремне на попуштање, спремне да се расплину, да добију други облик (ibid.: 658).

Серенусово приповедање овде добија другачији вид – као да се приповедачка ситуација у првом лицу „расплинула” у аукторијално свезнајуће приповедање, што он, нешто даље у самом тексту, иронично потврђује:

Сумња ли ико у то да бих ја оно што се одиграло између Рудолфа и Мари Годо могао да прикажем исто онако дословно као и разговор у Пфајферингу? Сумња ли ико да сам тамо 'био присутан'? Мислим да нема таквог. Али мислим такође да нико више и не захтева да се све то нашироко распреда у танчине, нити то уопште жели (ibid.: 659).

У овом тренутку као да иза приповедача „провирује” подразумевани писац или, боље речено, Манов дух *приповести*, који се налази *hic et ubique*, непотчињен разлици између блиског и далеког, а који се *дâ сажети у прво лице и теловити се у некоме*. Франц Штанцл допушта могућност преплитања аукторијалне приповедачке ситуације са ситуацијом у првом лицу, али само у романима где

приповедачко лице нема ничег заједничког са радњом романа и ликовима, када се налази на маргини приповеданог света. Међутим, Серенус Цајтблом није на маргини него је у средишту збивања, па ипак себи допушта становиште свезнајућег приповедача, и то се не дешава као груба омашка, већ као свесно истицање тог становишта. Као да је духу приповести досадило поигравање са читаоцем, па узима слободу да директно проговори, не скривајући се иза маске, и тиме приповедању даје ироничну димензију.

С друге стране, иако није реч о аутобиографији него о биографији, смисаони склоп приче обележен је тензијом између доживљајног *Ја* приповедача и приповедачког *Ја*.

Приповедачко *Ја* у *Доктору Фаустусу* прецизно је просторно-временски фиксирано. Цајтблом започиње своје приповедање 23. маја 1943. године, у својој *дугогодишњој маленој радној соби у Фрајзингу на Изару*, и извештава о протицању времена у коме се приповедачко *Ја* креће и о збивањима у њему, одвајајући време приповедања од времена исприповеданог. У исприповеданом времену прати се развитак *доживљајног Ја* од његовог детињства до тренутка када започиње приповедање романа, паралелно са развитком лика главног јунака биографије – Адријана Леверкина. Доживљајно *Ја* показује се као предмет приповедања приповедачког *Ја*. Приповедачко *Ја* у тренутку приповедања стоји на маргини збивања; оно је одвојено од приказаног света временском дистанцом, али је у исти мах у средишту збивања као доживљајно *Ја*. То што приповедачко *Ја* не стоји у средишту збивања погодује оштрој перспективизацији и посредованости, али будући да приповедање добија обресе квазиаутобиографског, приповедач и даље стоји у средишту приче. Тако се у *Доктору Фаустусу* у исти мах јавља тензија између приповедачког и доживљајног *Ја*. Сам Цајтблом је свестан разлике између оног *Ја* које се сећа и оног које је предмет сећања, и то одстојање осећа не само као временско него и као интелектуално и морално одстојање:

Нисам уопште дозволио да ми души и осећај за оно што је била неодложна потреба за Немачку, за њено морално осамљивање и јавну изопштеност, која је – тако ми се чинило – била само израз општег страха од њене снаге и њеног преимућства [...] нисам, велим, уопште дозволио да ми хумористички прилаз карактеристичним хумористичким појединостима помути моје патриотско узбуђење [...] (ibid.: 465–466).

Приповедачко *Ја* посматра са дистанце ситуацију доживљајног *Ја*, свесно своје некадашње заблуде и чињенице да није било изопштено из опште узбуђености. С друге стране, јавља се недостатак дистанце између приповедача и приповеданог света (иако би се временским и егзистенцијалним одстојањем приповедачког *Ја* од приповеданог света морала обезбедити дистанца), а услед емоционалне ангажованости приповедачког *Ја*:

Мој предмет ми је сувише близак. Уопште, биће да је овде и одвише јасно недостајало супротности између грађе и оног ко је обликује. Зар нисам више него једном рекао да ми је живот којим се бавим био ближи, драгоценији, узбудљивији неголи мој сопствени? Оно што је најближе, најузбудљивије, највластитије, то није 'грађа'; то је личност – не баш погодна да се од ње добије уметнички уређен склоп. Далеко сам од тога да бих уметности порекао озбиљност; али када ствар постане озбиљна, уметност бива изложена презиру и човек за њу није способан (ibid.: 281).

Приповедач није у стању да посматра личност као грађу и стога не може да организује монолошки уметнички склоп, мада роман користи приповедање у првом лицу као основну форму. Иако се чува дистанца приповедачког и доживљајног *Ја*, та дистанца није очувана између приповедача и ликова романа, будући да су ликови обликовани као личности, као *самосвести*, а не као предмет посматрања:

Самосвест као уметничка доминанта у грађењу лика јунака већ је сама по себи довољна да дезорганизује монолошко јединство уметничког система, али под условом да се јунак као самосвест стварно приказује а не изражава, то јест да се не идентификује са аутором, не постаје гласноговорник његовог гласа, под условом, према томе, да су акценти јунакове самосвести стварно објективизирани и да је у самом делу дата дистанца између јунака и аутора. Ако пупчана врпца која спаја јунака са његовим творцем није пресечена, онда пред нама није дело већ лични документ (ВАНТИН 1967: 107).

Пред читаоцем, свакако, није лични документ. *Пупчана врпца* пресечена је и између аутора, подразумеваног писца и приповедача у првом лицу, који је обликован као самосвест и далеко је од тога да буде гласноговорник аутора, али и између приповедача и ликова приповеданог света. Отуда се у говору приповедача, који је обликован као туђи говор у односу на подразумеваног писца, стално јављају продори *туђе речи*, било да су обликовани као индиректни говор, неправи директни говор, разбијени или директни говор, односно – сачувана је дистанца између приповедачког *Ја* и света јунака, али је приповедачки контекст изгубио већу објективност у односу на туђи говор, па се такав говор осећа као субјективан, ликови су обликовани као личности, и приповедач ступа у дијалошки однос са њима.

У лингвистици се под термином *индиректни говор* подразумева преношење говора као употребе граматичке конструкције у којој су говорникове речи подређене глаголу из главне реченице – *рекао је*, док би директни говор био употреба стварног исказа, без граматичке модификације. Бахтин у анализи индиректне конструкције разликује, међутим, перципирање туђег говора као одређене смисаоне позиције онога који говори, при чему се преноси тачан предметни став исказа. С друге стране, *туђи исказ може да се перципира и аналитички пренесе као израз који карактерише не само предмет говора [...] већ и самог*

говорника: његов говорни манир, индивидуални или типски (или и један и други), његово душевно стање, изражено не у садржини, већ у формама говора (ВАНТИН 1980: 145). Прву модификацију шаблона Бахтин назива предметно-аналитичком, а другу – вербално-аналитичком. Предметно-аналитичка модификација перципира туђи исказ на тематском плану и користи се за реплицирање и коментарисање, чувајући одсечну и строгу дистанцу између ауторске и туђе речи. Вербално-аналитичка модификација уводи у индиректну конструкцију речи и обрте туђег говора, који карактеришу *субјективну и стилистичку физиономију туђег исказа као израза*. Вербално-аналитичка модификација доводи туђи исказ до високог степена индивидуације и *онеобичује* туђе речи и исказе у правцу у коме је то аутору потребно, тако да на туђи исказ *падају сенке ауторовог става – ироније, хумора и др.* У шаблону директног говора Бахтин разликује *припремљени директни говор* – случај настајања директног говора од индиректног, као и настајање директног говора из *неправог директног*, који је *полутуђи* говор. У другом случају се основне теме будућег директног говора антиципирају контекстом и боје ауторским интонацијама, те се на тај начин ослабљују границе туђег исказа. Друга модификација директног говора назива се *постварени директни говор*, у коме се ауторски контекст гради тако да објектна обележја јунака (са становишта аутора) *бацају густе сенке на његов директни говор*, те се смисаона тежина туђе речи смањује, а појачава се карактеролошки значај, односно – преносе се оцене и емоције којима је прожет јунаков објектни лик. Туђи говор може до те мере субјективирати ауторски контекст да он сâм почне да звучи као туђи говор. Готово свака реч приче улази истовремено у два говора који се пресецају, и Бахтин ту истовремену припадност различито усмереним говорима назива *говорном интерференцијом*.

У Доктору Фаустусу је функција приповедања дата Серенусу Цајтблому и обликована је као директни говор

приповедача. Његов говор је туђи говор у односу на подразумеваног писца и обојен је ауторском иронијом, видљивом читаоцу, која је усмерена на Џајтбломов хуманистичко-педантни стил и назор. Џајтблом својим приповедањем обликује свет ликова приче, али и свет свог доживљајног *Ја*, односећи се према ликовима као према личностима којима је дата могућност самоисказивања. Тако се ликови најпре изводе на сцену из позиције приповедача, спољне у односу на лик, а потом се даје делимични историјат њиховог живота, спољашњи портрет, као у случају Адријановог учитеља Вендела Кречмара:

Вендел Кречмар, тада још млад, највише ако се ближио тридесетој, био је рођен од немачко-америчких родитеља у држави Пенсилванији, и своје музичко образовање добио је у земљи свог порекла. [...]

Неугледне спољашњости, дежемкаст човек са округлом лобањом, поткресаним брчићима и смеђим на смех спремним очима, чији је поглед био час замишљен, час луталачки [...] (ibid.: 107).

Приповедачка ситуација у првом лицу добија овде вид аукторијалног приповедања, у коме се личност третира као *он*, а приповедач је изван приповеданог, да би се потом јавило приповедачко *Ја* које се обликује као доживљајно *Ја*, те се догађај приповеда из позиције дечака-Серенуса:

Па ипак, послеподневни концерти у цркви [...] привлачили су приличну масу људи, и Адријан и ја смо им редовно присуствовали (ibid.: 107).

Потом у приповедање улази индиректни говор, који добија модификацију вербално-аналитичког говора, чувајући субјективну и стилистичку физиономију туђег исказа:

Довде је све у реду, рекао је Кречмар. А и то да је у реду важи, опет, само условно и недовољно. Јер, са идејом чисто личног повезује се идеја безграничне субјективности и радикалне хармонијске воље за изражавањем, насупрот

полифонијској објективности (он је желео да у памћење урежемо разлику: хармонијска субјективност, полифонијска објективност) – а ова једначина, ово супротстављање овде, као ни иначе у касном мајсторовом делу, нису се слагали, нису хтели да се сложе (ibid.: 112).

Затим се из индиректног говора прелази у неправи директни говор:

Потребно је само, рекао је, да чујемо тај комад, па да сами узмогнемо одговорити на ово питање. Трећи став? Ново започињање – после овог опроштаја? Повратак – после овог расанка? Немогуће! Догодило се да је соната у другом, овом енормном другом ставу себе довела до краја са којег нема повратка [...] (ibid.: 116).

Неправи директни говор припрема појаву директног говора:

Али, настава клавира не би требало да буде настава у некој посебној веџтини, или не суштински и не пре и после свега, већ би требао да буде настава – 'Музике!' узвикнуо је један глас из мајушине публике [...] 'Свакако!' рекао је он ослобођен, попио гутљај воде и отишао (ibid.: 121).

Границе туђег исказа су ослабљене и приповедање Серенуса Цајтблома лако склизне у вербално-аналитичку модификацију индиректног говора, а из ње – у неправи директни говор, чувајући све особености израза Вендела Кречмара, ослобађајући читаоца једино његове муцавости – која до изражаја долази у директном говору.

Исти поступак јавља се и у представљању приватног доцента Еберхарда Шлепфуса, чија се предавања преносе у облику индиректног говора, који задобија облике неправог директног говора и осамостаљује се од говора приповедача Серенуса Цајтблома. У приповедање ликова, које се осећа као туђи говор у односу на приповедача, често се укључују приче које су дате у облику приповедања у трећем лицу, у које се, с времена на време, укључује глас приповедача, али

не приповедача Џајтблома, већ приповедача-лика. Тако је у неправи директни говор Шлепфусовог приповедања укључена прича о Хајнцу Клепфгајселу и Бербел, или Кречмарово приповедање прича о Јохану Конраду Бејселу и предавање о настанку Бетовенове *Misse solennis*.

Овај поступак употребе индиректног говора, који прелази у неправи директни да би припремио појаву правог директног говора, јавља се и у уобличавању лика Адријановог оца, Јонатана Леверкина, и његове склоности да *спекулише о елементима*, као и у расправама братства *Винфрид*, које прелазе у прави директни говор, у преношење дијалога лица. Дијалог ликова јавља се сразмерно често у приповедању, што је само до крајности доведена тенденција, заступљена и у индиректном говору, да се личност сама уобличи и да се њен глас у потпуности осамостали у односу на глас приповедача. Тако су у приповедању заступљена сучељавања мишљења доживљајног *Ја* Серенуса Џајтблома и главног јунака приповеданог света – Адријана Леверкина:

'У једном дару живота' одвратио сам, 'да не кажем дару Божијем, као што је музика, не треба здурадо истицати антиномије, које само сведоче о богатству њеног бића. Њу треба волети.'

'Мислиш ли да је љубав најснажнији афекат?' , упитао је.

'Знаш ли неки снажнији?'

'Да, интерес.'

'Под тим подразумеваш јамачно љубав којој је одузета њена анимална топлина.'

'Сложимо се око тог одређења!', насмејао се он. *'Лаку ноћ.'*

Били смо поново стигли до Леверкинове куће и он отвори капију пред собом (ibid.: 135).

Директни говор ликова јавља се и у виду уношења докумената у текст, у виду писама, и ту се приповедач јавља

само као *scriptor*, који од речи до речи, без икаквих измена, наводи писмо, свдећи своју улогу, након што је читаоцу предао неизмењени документ, на улогу коментатора текста.

У роману се у неколико наврата јављају *писма*. Адријаново писмо Џајтблomu, на пример, у коме се говори о сусрету Адријана и Хетере Есмералде, дато је као пародија старинског стила Еренфрида Кумпфа, тако да се дијалогизација уводи, са пародичним цртама, у говор самог јунака, те се и ту јавља говор у говору, иначе својствен целом тексту. О томе сведочи и приповедач, Серенус Џајтблом, у напомени која претходи преношењу писма:

Напоменућу, пре него што изнесем његов одговор, само још и то да је старински начин изражавања у њему био, наравно, замишљен као пародијски и да је представљао алузију на скурилна искуства из Халеа, на оно што је Еренфрид Кумпф радио с језиком, да је, међутим, у исти мах представљао и израз његове личности и самостилизацију, испољавање сопствене унутарње форме и склоности да се на начин у највећој мери карактеристичан прибегава пародији, да се иза ње скрива и налази искупљење (ibid.: 299).

Овом напоменом сугерисано је још једно битно својство уношења туђег говора у сопствени – пародијске стилизације сопственог говора. Говор у говору не значи само дијалогско супротстављање нити пуко омогућавање осамостаљивања туђег гласа, већ разоткрива постојање другог у нама, испољавање сопствене скривене *унутарње форме и склоности*, и омогућава појаву двојника – Серенус Џајтблом је детронизовани двојник Адријана Леверкина. Џајтбломово одређење сопствене личности као човека коме је све демонско потпуно страно нарушено је појавом изокренутог двојника Леверкина, који је носилац демонског у роману, и отуда се у Серенусовом приповедању јављају облици туђег говора, који губе обележје дијалога са другим и постају *расправа са самим собом*, са другом, потиснутом природом, која у личности Адријана Леверкина налази своје

испуњење. Серенус, сходно својој доминантној личности, непрекидно прави отклон према сфери демонског, па ипак бива увучен у њу, макар и на начин пријатеља и сведока.

Прави предмет писма Адријана Леверкина је, према уверавању самог Цајтблома, доживљај у јавној кући. Ова *срамотна керефека и страобавна лудорија* заправо је епизода из Ничеовог живота, о којој Томас Ман говори у есеју *Ничеова филозофија у светлости нашег искуства* (MAN II 1980: 153). Тиме се у Леверкинов говор и личност уноси још једна димензија туђег говора – *чудновата прича* коју је Ниче испричао свом другу са студија Паулу Дојсену. Коришћење туђих идеја и судбина и њихово укрштање са идејама ликова, директни или скривени цитати и парафразе, јављају се у целом делу, како у говору Адријана Леверкина, који је *уопште имао изразити смисао за цитат, за алузију речима, која подсећа на било шта и било кога* (MAN 1989: 227), тако и у говору самог Цајтблома и других ликова. Будући да то заслужује подробније тумачење и доноси нову димензију разумевања, о *алузивним спектрима* (в. СТОЈАНОВИЋ 1997: 36–61) у *Доктору Фаустусу* овде ће доцније бити речи, али само у оној мери која доприноси објашњењу феномена полифоније.

Серенус Цајтблом такође преноси и преписку између Адријана Леверкина и његовог ментора Вендела Кречмара, делимично дату у индиректном и неправом директном говору, а делимично *цитирајући* писма, истичући притом да *наводи и тамо где нису сасвим дословни готово да су такви*. Документ од највеће важности – Адријанова *тајна забелешка* о сусрету са Ђаволом, није препуштен Серенусовом поузданом памћењу, већ је дат изравно, преписан *дрхтавом руком пријатеља*. Пре но што приступи преписивању забележака, Цајтблом проблематизује појам дијалога, откривајући његову дубоку амбивалентност:

Да ли су стварно биле само његове (речи – И. Б.). Оно што преда мном лежи у ствари је дијалог. Неко други,

на ужасавајући начин други, води штавише главну реч, а онај што пише само спушта на хартију оно што је од њега чуо. Дијалог? Је ли уистину посреди тако нешто? А зато не могу да верујем ни у то да је он у дубини душе држао за стварно оно што је видео и чуо [...] Али, ако њега, посетиоца, није било – [...] – онда се јавља грозовита мисао да су и они цинизми, поруге и привидно спорење потекли од оног коме је неко тако стравичан дошао у походе, из његове сопствене душе [...] (MAN 1989: 344–345).

У забелешци Адријана Леверкина више није у питању само дијалошки однос аутора према јунаку, нити пак однос приповедача према личностима приповеданог света, већ је у питању дијалошки однос лика према самој себи, *микродијалог*, односно – непклапање са самим собом:

Човек се никада не подудара са самим собом. На њега се не може применити формула једнакости: А јесте А. [...] Прави живот личности управо као да се збива у тој тачки непклапања човека са самим собом, у тачки његовог излажења изван граница свега што он јесте [...] (ВАНТИН 1967: 116).

Други, који се јавља у забелешкама, понавља Леверкинове мисли и речи, враћа му их подругљивим, туђим гласом, који добија форму самосталног постојања. Тај ужасавајући други уноси у свој говор не само Адријанове сопствене мисли, већ мајмунски подражава Кумпфа, користећи његове старонемачке обрте и фразе. Маскарада и игра скривалица наставља се и језичком и физичком мимикријом, те тако ђаво, прешавши на говор о теолошкој природи ђаволове егзистенције, поприма не само начин излагања него и изглед професора Шлепфуса, или – док говори о проблемима савремене музике – добија изглед теоретичара и критичара који сам компонује. Заједно са идејама, Ман ђаволу даје и Адорнов изглед (СТОЈАНОВИЋ 1997: 51).

Мимикрије приповедачевог говора, алузивност, цитатност, суштинска дијалогичност и непоклапање личности са самом собом, што се манифестује у говору, овде су доведене до крајности и задобиле су видљиву форму. Иако је приповедање дато као приповедање у првом лицу, у роману је доследно спроведена полифониичност. Реч је увек усмерена ка туђој речи, која је индивидуализована средствима стилизације, пародије и дијалога. С једне стране, постоји непосредни говор јунака, који не лежи на истој равни са говором приповедача, већ је један степен ниже, и у њему се такође могу јавити нарушавања јединства говора, као и прикривена туђа реч, односно – усмереност ка туђем говору. С друге стране, приповедач Џајтблом укључује у своје приповедање разне утицаје туђе речи, мање или више подређене приповедачком контексту, или пак потпуно осамостаљене.

Сам говор приповедача Џајтблома подвргнут је стилизацији од стране подразумеваног писца, који не користи приповедача као свог гласноговорника, мада се у Џајтбломовим излагањима могу наћи и неке од идеја Томаса Мана, изложене у есејима. То, међутим, не указује на истоветност приповедача и аутора, нити пак на директну заступљеност гласа аутора у роману. Између подразумеваног писца и приповедача постоји одстојање, будући да је приповедач конципиран као личност која поседује одређени стил и назоре и није сливен са гласом аутора. У питању је стилизација не само у сврху осамостаљивања него и у сврху пародирања речи приповедача. Пародирање је извршено на плану вербалних одлика, али и на плану идеја. Џајтблом не само да није у стању да влада собом и композицијом своје биографије, већ он не може да у потпуности овлада ни идејом демонског, која његову једноставну хуманистичку природу плаши и ужасава, те тако његово приповедање добија примесе комичног, што је и била намера Томаса Мана:

Идеја да се демонско преломи кроз призму егземпларно недемонског, да се терет приказивања свали на једну хуманистички побожну и једноставну душу, која воли и измиче ужаснута, та идеја била је по себи комична, а у извесној мери је и олакшавала сав посао, будући да ми је остављала одрешене руке да сва она узбуђења што прате директан, лични и исповедни тон, који је заправо лежао у основи ове језовите замисли, померим на један индиректни план, где ће се, као травестија себе самих, одржавати у пометњи, у подрхтавању пера у руци оне застрашене душе (МАН 1975: 101).

Оштра хијерархизација језика нарушена је разноликим појављивањима говора у говору, чиме се нарушава и онтолошка граница света примарне дијегезе, у коме се налази приповедачко *Ја* Серенуса Цајтблома, и хиподијегетичког света ликова Серенусове приче (укључујући и доживљајно *Ја* Цајтбломова), и хипохиподијегетичких светова ликова који се јављају у *причи у причи*. Наративни степени вишеструко су укрштени: ступањ ђаволовог излагања, на пример, осећа се као реалан у дијалогу који он води са Леверкином, али као померен за један ступањ ниже у односу на наративни степен Адријанових забелешки, које су, опет, један ступањ испод Цајтбломовог приповедања. Међутим, сви наративни степени су укрштени, јављају се истовремено, и део су наративног ткања романа, а њихова хијерархизација добија се тек накнадним напором читаоца.

Цајтбломово коментарисање властитог писања, самоодређење књиге коју управо пише, и његово изравно представљање и помињање себе као писца те књиге у самој књизи, такође су примери нарушавања хијерархизације језика. Помињање *писца* и *књиге* била би могућа само у *метакњизи* – књизи о књизи (*метакњига*, додуше, и постоји – реч је о *Како је настао Доктор Фаустус*, Томаса Мана).

Искази као што је следећи: Прекидам овде, с осећањем стида због уметничке промашености и због невладања собом. По свој прилици сам Адријан тешко да би допустио да се, рецимо у некој симфонији, овако пре времена појави нека тема [...] (МАН 1989: 47), или искази попут овога: Утешно је што могу самом себи рећи да читалац неће смети да припише мени у кривицу изванредну опсежност претходног одељка, који још изузетно премашује и онај узнемирујуће велики број страна поглавља о Кречмеровим предавањима (ibid.: 387) – самоодређујући су и уопште се не би могли јавити у систему који почива на строгој хијерархизацији језика. Јер, да би говорила о другој, прва реченица мора да буде на вишем нивоу од ње. Цајтбломове реченице говоре о претходним поглављима, иако се налазе на истом језичком нивоу као претходне реченице. Таква укрштања се јављају и у свим скретањима у садашње време приповедања, у описивању садашњих збивања приповедачког Ја. Приповедач излази из приповеданог света и улази у свет приповедања, а да читалац тај скок из једне онтолошке равни у другу не осећа као нарушавање композиционог принципа романа, већ управо као његову потврду.

Али оно најглавније што сам увођењем наратора хтео да постигнем била је, пре свега, могућност да се моја приповест одвија истовремено на два временска плана, да се догађаји који потресају приповедачеву душу у часу док исписује своју приповест полифоно преплићу са оним збивањима о којима говори сама приповест, дакле да се подрхтавање приповедачеве руке мотивише подрхтавањем тла под њим услед далеких експлозија граната, а истовремено и оном унутрашњом потресеношћу, двозначно, па ипак једнозначно и јединствено (МАН 1975: 101–102).

Ови двозначни, па ипак једнозначни и јединствени односи приповедача и приповедног текста у Доктору Фаустусу показују да би одредити приповедачку ситуацију само као приповедање у првом лицу, са свим импликацијама

које из тога проистичу, било недовољно. Одредити приповедање Серенуса Цајтблома као приповедачку ситуацију у првом лицу, која се преплиће са аукторијалном приповедачком ситуацијом, није довољно прецизно одређење, јер се у приповедању јављају и тензије између приповедачког и доживљајног *Ја*, које су својствене (квази)аутобиографији, а овде имамо посла са *биографијом* Адријана Леверкина. Уобичајене форме приповедања укрштају се и стваралачки превазилазе у роману, добијајући пародијске и парадоксалне облике.

Самосвесни приповедач Цајтблом донекле је свестан прекорачења својих овлашћења као сведока и учесника збивања, те стога препоручује читаоцу да уопште не пита о његовом свезнању:

Када је реч о мом приказу, мом извештају, читалац не би требало да ме пита откуд тако тачно познајем појединости, будући да, свакако, нисам био присутан, нисам увек био крај почившег јунака ове биографије (MAN 1989: 242).

Иако није могао да присуствује појединим збивањима, Цајтблом о њима говори не само као да их је видео него и као да их је доживео, као, на пример, о Леверкиновом сусрету са Есмералдом. Он, додуше, наговештава да је о том сусрету сазнао од Адријана, али то не може потпуно да оправда улажење у Адријанова унутрашња доживљавања и осећања, нарочито ако се има у виду Адријанова затворена и поверавању несклона природа.

Несрећница је њега, који је жудео, упозорила да се 'ње' клони, то је представљало чин слободног душевног уздизања над њеном сажалења достојном физичком егзистенцијом, чин људског одустајања од таквог живота, чин ганутости, чин – нека ми буде допуштена та реч – љубави. А то што је опоменути опомену презрео и од жеље да добије ту плот у посед није одустајао, милостиво небо, зар и то није била љубав, или је то било нешто друго, нека

опседнутост, нека воља за пресмели подухват, којим се куша Бог, неки нагон да се у грех укључи и казна, коначно: нека дубоко тајанствена жудња за демонским зачећем, за смртоносно разбукутавајућом променом његове природе, што га је навела да поступи тако. Никада нисам могао да се сетим овог загрљаја, у којем је један жртвовао своје спасење, а други га нашао, без неке религиозне језе (ibid.: 251).

Улажења у унутрашњи свет јунака конципирана су као претпоставке, али су те претпоставке изразито сугестивне и делују као да је приповедач заиста могао да осећа и доживи оно што су актери ове епизоде осетили и доживели. Исказ *никада нисам могао да се сетим овог загрљаја [...]* без неке религиозне језе још више приближава позицију приповедача унутрашњем доживљавању самог јунака, умањујући дистанцу до те мере да се приповедач осећа као поистовећен са јунаком. Оваква напуштања спољашње тачке гледишта, уза све ограде које се Цајтблом потрудио да обезбеди, својствена су, у традиционалним облицима приповедања, само свезнајућем приповедачу.

Увођење пародичних црта у Цајтбломово приповедање омогућава појаву вишегласности, а одстојање подразумеваног писца од приповедача показује до које би мере било погрешно одредити роман *Доктор Фаустус* као исказ стварности стога што је као основни облик приповедања узето приповедање у првом лицу. *Доктор Фаустус* не само да припада фикцији, већ својим самоодређењем као историјског документа, „праве биографије” – *Des Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, прикривајући се, дакле, још више истиче своју фикционалност и отвара питање односа фикције у фикцији, која покушава да изврши мимикију у документарно.

Полифониичност романа *Доктор Фаустус* није заснована само на истовременом одвијању приповедања на два временска плана, укрштањем времена приповедања и

приповеданог времена, нити се прича разлаже само укључивањем различитих гласова у основно приповедање, већ се полифоничност постиже и различитим временским појављивањима одређене теме, која се наговештава да би потом била напуштена враћањем на претходно започету тему, која се може напустити да би се ишло унапред или уназад у односу на *сада и овде* приповедача и *сада и овде* збивања и ликова. Јединство перспективе приповедача разбијено је приповедањем из различитих позиција *себе*, распоређених у времену и укључивањем туђег гласа у сопствено приповедање. Нарушавањем непокретне тачке посматрања, померањем у простору и времену, као и разбијањем јединственог центра свести, добијена је специфична врста полифонијског романа, грађеног на временском принципу, налик на музичку форму канона, какву описује Цајтблом на почетку свог излагања, сећајући се свог и Адријановог детињства:

Тако смо се ми, дакле, увек разилазили у времену, док се мелодијско сада сваког од нас ипак на угодан начин односило према томе сада код других, и оно што смо производили чинило је љупко ткање, звучно тело, какво 'истовремена' песма није била; склоп чија усклађеност нам се допадала а да нисмо даље питали за њену природу и узроке (ibid.: 80).

Да би се открила не само природа но и разлози полифонијске структуре романа *Доктор Фаустус*, неопходно је позабавити се најпре апоријом времена, као и питањима *игре несасгласја унутар сасгласја*, будући да између делатности приповедања приче и временског карактера људског искуства постоји корелација која није плод пуког случаја, већ један облик *транскултуралне нужности*. Или, другим речима: *да време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин и да прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања* (RIKER 1993: 73).

Испричано време: наративност и темпоралност

У XI књизи Исповести, Свети Августин говори о апорији бића и небића времена: Време нема биће, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче. А ипак, о времену говоримо као о нечем што поседује биће [...] (AUGUST. CONFESIONES: 15–16). Скептичком аргументу о небићу времена супротстављен је говор, али то како говоримо доводи у питање сâм језик. На почетни онтолошки парадокс наставља се парадокс мерења времена, јер – Како можемо мерити оно што не постоји? (ibid.: 21). Из овога произилази тема протежности, након чега Свети Августин долази до закључка да садашњост нема трајања, да она представља пунктуелни тренутак. Прошлост и будућност не постоје по себи, већ као временска својства у садашњости: Три су времена, садашње у прошлости, садашње у садашњости, садашње у будућности. Отуда је садашњост прошлости памћење, а садашњост садашњости гледање, садашњост будућности је очекивање (ibid.: 21).

Теза о трострукој садашњости решава апорију *бића лишеног бића*, бића времена. Апорија мерења времена укида се виђењем времена као растезања, и то растезања душе – *distentio animi*. При томе, не мери се време, нити је мерење времена у вези са мерењем спољашњег кретања, него *мјерим нешто у свом памћењу што остаје утиснуто* (ibid.: 29). Садашњост мења значење и више није тачка у пролажењу, већ је садашња пажња. Растегнутост или протезање састоји се од контраста између трију усредсређености: *Није више реч о слици-трагу, нити о слици која нешто антиципира, већ о делатности која скраћује очекивање и продужује сећање* (ibid.: 31). Дух се растеже онолико колико се усредсређује, односно, *што више дух постаје intentio, то више трпи он distentio* (ibid.: 32).

Међутим, Пол Рикер истиче да Августиново решење загонетке и само представља загонетку:

Непроценљив проналазак, до којег је свети Августин дошао свводећи протежност времена на растезање душе, јесте повезивање тог растезања са раздором који се непрестано увлачи у срце троструке садашњости, с раздором између садашњости будућности, садашњости прошлости и садашњости садашњости. Видимо, дакле, како се несагласје увек изнова рађа из самог сагласја смерова очекивања, пажње и памћења (RIKER 1993: 33).

Потом се цела Августинова спекулација о времену поставља у перспективу једне граничне идеје, идеје вечности, односно – питања како вечност постоји. Свети Августин уводи вечност *Божје Речи* из које је све створено и наговештава да је реч о стварању *ex nihil*, што времену даје печат онтолошког недостатка. Време је негативно обележено разликом између стваралачке *Речи* и људског гласа – *Verbum остаје, verba нестaje*. У вечности је све садашње и, за разлику од троструке садашњости, вечност је вечност садашњости, која нема ни прошлости ни будућности. Искуство вечности обележено је, дакле, *ознаком мањка или одсуства бића* на онтолошком плану. Августин повлачи радикалну онтолошку разлику, која дели створено од Творца тако да *distentio animi* не означава више само 'решење' апорије мерења времена; она надаље изражава и *растрзаност душе којој је одузета постојаност вечите садашњости* (ibid.: 41). *Distentio* тако постаје синоним за *распршеност у мноштву*, док се *intentio* поистовећује са *сабраношћу унутрашњег човека*. Дијалектика времена и вечности ствара хијерархију нивоа темпорализације – удаљавање или приближавање неког искуства полу вечности. Књига XI Августинових *Исповести*, сматра Пол Рикер, потврђује да временско искуство није толико привучено вечношћу речи да би у *контемплацији ослобођеној окова времена* укинуло *приповедање које је још временско*:

Путовање и приповедање темеље се на приближавању вечности помоћу времена, приближавању

које разлику међу њима нипошто не укида, већ је продубљује (ibid.: 43).

Захтев за редом који поставља *mythos* (распоред догађаја) јавља се као поетско решење парадокса времена, будући да увођење замишљеног реда искључује свако временско обележје, сматра Рикер. *Mythos* најпре истиче сагласје, али то сагласје укључује у себе и несагласје. При томе, задатак је уметности да то *несагласје прикаже као сагласно*. Поступак грађења заплета у исти мах одржава парадокс времена, тако што спаја две временске димензије – хронолошку, која чини епизодијску димензију приче, и нехронолошку, која преображава догађаје у повест. Поред тога, казивање повести ствара другачију представу о времену:

Ту оно не тече од прошлости ка будућности, у складу са општепознатом метафором 'стрела времена'. Пре би се рекло да ту сећање преокреће природни ток времена. Учитавајући крај у почетак и почетак у крај, учимо да само време читамо наопачке, као сагледавање почетних околности једне радње у њеним крајњим последицама (ibid.: 91).

Посредовање између времена и приче успоставља се повезивањем три ступња мимезиса. Однос између наративности и темпоралности показује карактер несагласног сагласја, с тим да се искуство темпоралности не може свести на несагласје, нити је грађење заплета победа реда, већ и оно може да носи обележја несагласја. Постоје разне могућности несагласног сагласја и сагласног несагласја и на равни приче, као и на равни времена. Испричано време је преобликовано време. Време и прича се истовремено и узајамно хијерархизују. При том је граница хијерархизације времена за Августина и хришћанску традицију – вечност, у којој су све ствари дате истовремено, а приближавање вечности кроз време могуће је у *постојаности спокојне душе*, док је за Хајдегера граница времена – коначност

бивстовања ка смрти. У игри фикције са временом, уметничко дело супротставља вечност пролазности управо приближавањем вечности помоћу времена приповедања:

Оно што нас занима, то није бројкама одредљиво време. Нас, штавише, занима његово укидање у тајни замењивања предања и пророчанства које речи 'једном' даје двојаки смисао прошлости и будућности, а тиме и његов садржај потенцијалне садашњости (MAN 1990: 31).

Ово једном предања, приповести, и његова потенцијална садашњост приближавају нас вечности стваралачке Речи, оном Августиновом *Verbum* у коме је све садашње. Приповедање носи у себи идеју поновног отеловљења приче која је испричана стотину пута и прошла кроз стотину средстава приповедања:

Пре него што је могла да буде испричана, она се већ збила; она је потекла из истог оног врела из којег извире свеколико збивање и збивајући се испричала је саму себе. Отада она постоји у свету (ibid.: 188).

Намера Томаса Мана, према његовом сопственом признању, била је полифоно преплитање два временска плана – времена самог чина приповедања и приповеданог времена. У *Доктору Фаустусу* се, поред преплитања ова два временска плана, јављају разноврсна временска укрштања у самој приповести. Читалац је најпре суочен са *сада и овде* приповедача Серенуса Цајтблома. То *сада и овде* приповедача ишчезава пред *сада и овде* збивања из прошлости којих се Цајтблом сећа. Приповедач се, полазећи из једне тачке у садашњости, сећа прошлих догађаја. Упркос његовом труду да приповедање добије хронолошки вид, почев од Адријановог детињства па надаље, непрекидно се јављају временска одступања *превременим најављивањем неке теме*, односно – фрагменти збивања различито распоређених у прошлости. Тако се у истом поглављу читалац враћа у детињство Адријана Леверкина, затим се наговештавају будућа збивања, будућа у односу на

временску тачку детињства главног јунака, а прошла у односу на тренутак приповедања, да би се потом јавили коментари који се односе на садашњост приповедача.

Оваквим поступком нарушава се битност временске оријентације, што утиче на осећање приповедног времена као покретног, на осећање природе збивања као суштински атемпоралне. Заправо, наглашена је трострука природа садашњости, Августиново поимање да *три су времена: садашње у прошлости, садашње у садашњости, садашње у будућности*. Приповедач одржава свест читаоца о непрекидном измицању сопствене садашњости, садашњости приповедања. Цајтблом подсећа на тренутак када је започео писање биографије, обавештава о збивањима која прате писање, размишља о будућем следу догађаја. Самом приповедном времену одузет је хронолошки карактер приповедањем збивања која су распоређена у различитим, временски удаљеним тачкама *прошлости*, појављивањима *будућег* или *садашњег* прошлости у прошлости приповеданог света.

У трећој глави, говорећи о Адријановој породици и његовом детињству, Цајтблом најпре посеже за дубоком прошлошћу:

Леверкинови су били род истакнутих занатлија и пољопривредника, који је цвetaо делом у шамлкадијској области, делом у провинцији Саској, покрај реке Зале. Адријанова ужа породица пребивала је више генерација уназад на имању Бухел [...] (MAN 1989: 55).

У овом пасусу, прошло време оног *били су* још увек чува свој карактер прошлости, јер је реч о Адријановим прецима, подсећајући на бајковито *био једном један*, са кога се прелази на живо представљање збивања, на *сада и овде* ликова приповести. Прелазак на време Адријановог рођења и детињства утолико више губи вид прошлог и делује као садашње у односу на давно време рода Леверкинових:

Колико ли је пута та липа за рана детињства надвила хладом дневна дремукања и игре малог Адријана, који се, када је године 1885. било доба цветања, родио на горњем спрату куће у Бухелу [...] (ibid.: 56).

Када Џајтблом потом пређе на описивање Адријановог оца, са наступањем доживљајног Ја приповедача, читалац потпуно заборавља приповедачко Ја које се сећа прошлости и спреман је да то време, којем је посвећено највише простора, доживи као садашњост:

Када би увече Адријанов отац отворио своје у боји илустроване књиге о егзотичним лептирима и морским животињама, ми бисмо се такође, његови синови и ја, а и госпођа Леверкин, често загледали у њих преко кожом пресвученог наслоњача његове столице, а он би нам кажипрстом показивао оне красоте и ексцентричности што су тамо биле насликане [...] (ibid.: 59).

Употреба итеративног облика глагола, који означава радњу која се збила више пута, утиче на наше осећање оживљеног збивања, на непрекидно понављање пунктуелног сада. Прелазак на директан говор потом још више утиче на губљење прошлог карактера прошлог времена и појачава утисак садашњости збивања:

'Види', још чујем како каже госпођа Леверкин, 'дакле то је обмана?'

'Небеско плаветнило ти називаш обманом?' одвратио би јој муж, погледајући назад ка њој. 'Материјал од којег оно потиче такође ми не можеш навести.' (ibid.: 60).

Време казивања Јонатана Леверкина о утварним работама природе осећа се као садашње у односу на време рода Леверкинових и тренутак Адријановог рођења. Потоње убацивање Џајтбломовог приповедачког Ја у опис Адријановог детињства и његово запажање о извесном паралелизму између имања Леверкинових и

Швајгештилових, на коме ће Адријан касније живети, осећа се као продор будућег времена у садашњост испричаних збивања, иако је у њему коришћен облик прошлог времена:

Овде сам, међутим, принуђен да приметим следеће. Предео и кућа који су чинили оквир у којем је Адријан живео касније, као зрео човек, онда, наиме када је трајно станиште имао у Пфајферингу у Горњој Баварској, у кући Швајгештилових, били су са онима из његовог детињства у чудном односу сличности и понављања [...] (ibid.: 76).

Ово прерано појављивање теме, њено започињање да би потом била напуштена, наговештај је будућности – *будућности прошлости* у односу на *садашњост прошлости* Адријановог детињства. После овог упада *будућности* приповеданог појављује се *садашњост* Цајтбломовог приповедачког *Ја*, садашњост приповедачког тренутка:

Ја сада радим на овим листовима, ево већ више дана, али то што настојим да у својим реченицама одржим равнотежу, а својим мислима дам доличан израз, нек читаоца не заваљава, ја се налазим у стању трајне узбуђености [...] (ibid.: 78).

Презент који је овде употребљен не доноси јачи осећај садашњости од претходног прошлог времена саме приповести. Овај коментар приповедача, упад садашњости приповедања у садашњост прошлости приповеданог света, истовремено је и упад једног исказа који се „труди” да створи илузију исказа стварности. Међутим, он не разбија илузију *садашњости* и *стварности* света приче. Читалац лако прелази преко Цајтбломовог коментарисања властитог писања и извињавања због грешке *истрчавања унапред* и враћа се у свет приповеданог, у *сада* и *овде* Адријановог детињства:

Заборадио сам да поменем да је на имању Швајгештилових, у Адријановом каснијем боравишту постојала – то свакако не изненађује – и девојка која ради

око итали [...] тако слична Хани из Бухела [...] која се у овом поновљеном случају звала Валтургис. Али овде није реч о њој, него о праслици Хани, са којом је мали Адријан био у пријатељству зато што је она волела да пева [...] (ibid.: 78–79).

Време приповедања, као и наговештаји будућности прошлости приповеданог, опет уступају место садашњости приче, а Џајтбломово приповедачко Ја замењено је доживљајним Ја дечака Серенуса, који, заједно са Адријаном, вежба певање канона. И као што се у канону јавља презентност различито распоређених саставних делова мелодије – где се певање другог певача који је отпевао прву фразу за оним који је почео, на врло угодан начин уклапало у наставак који је певао први певач (ibid.: 80) – у Џајтбломовом приповедању јавља се презентност прошлости из временског укрштања садашњости прошлости, садашњости садашњости и садашњости будућности приповеданог времена, као и низ временских укрштања садашњости, прошлости и будућности времена приповедања и приповеданог времена. Разлика између *Erzählzeit* и *erzählte Zeit* очигледна је, а ње је свестан и сâм приповедач.

Појављивања и укрштања различито распоређених временских тачака у прошлости приповеданог јављају се, према тврдњи самог приповедача, случајно, услед Џајтбломове неспособности да одржи јасан хронолошки низ. Међутим, то премештање са једне тачке времена на другу, излети у будућност Адријановог живота, као и кратко, превремено појављивање неке теме, која је тек издалека сродна са оном започетом, да би се опет, после низа тонова који привидно нису ни у каквој вези са њом, поново појавила, јесу скривени композициони принцип романа.

Наиме, уколико би тачка приповедања приповедачког Ја била фиксирана у времену као једно сада и овде, и ако би се он из те непокретне временске тачке

садашњости сећао догађаја изnoseћи их по хронолошком реду – онако како су се збили у прошлости, вративши се на *сада* приповедања у једном тренутку, када је прича испричана, била би створена крута структура у којој би се осећао прошли карактер прошлости, који би био појачан свешћу о садашњости приповедача. Ово гипко кретање, померање временске перспективе са једне на другу тачку прошлости збивања, као и померање *сада и овде* времена приповедања, ствара осећај атемпоралности и приближава временски карактер приповедања *вечности садашњости*, у којој су све ствари дате истовремено. То је оно *приближавање вечности помоћу времена* о коме говори Пол Рикер, које је својствено приповедању, а које не укида разлику између времена и вечности, већ је само продубљује.

Цајтбломово скретање пажње на невештину свог излагања појединости из Леверкиновог живота појачава свест о дехронологизовању приповедања, а његови коментари о властитом времену – времену писања биографије – још више истичу временски карактер приповедања. Упркос томе, у свести читаоца уобличава се садашњост сећања, која нас приближава вечности у којој је све садашње. *Distentio animi* приповедача Цајтблома, *растрзаност душе којој је одузета постојаност вечите садашњости*, распршеност његовог гласа у мноштву гласова који се, као уношења *туђег* говора, јављају у његовом приповедању, воде ка *intentio animi*, ка сабирању гласова и времена, а полифониичност говора добија привид хармоније.

Приповедање у *Доктору Фаустусу* носи обележја временског, оно одржава парадокс времена видљивим и присутним, али истовремено појављивање различитих гласова и тема, увођење извесног реда, чак и ако је тај ред представљен као својеврсно самонарушавање и преокретање природног тока времена, утиче на слабење временског обележја приповедања.

У Доктору Фаустусу не само да је бесконачном следу догађаја дат смисао завршетка, који се помаља из целине приповести, већ је он унет и у сâм ток приповедања. Тако се мотиву Адријановог смеха, који се најпре јавља у епизоди о његовом оцу Јонатану Леверкину, а потом понавља у епизоди певања са италском Ханом и провлачи кроз читаво дело, још на самом почетку, Цајтбломовим накнадним увиђањем, даје смисао завршетка:

Ако се, међутим, у мислима поново вратим оном Адријановом смеху, накнадно увиђам да је у њему било нечег од познавања и подсмешљиве упућености. Тај смех је код њега заувек остао, када сам касније седео покрај њега на каквом концерту или у позоришту, често бих га чуо, када би га фрапирала нека уметничка смицалица, нека духовитост унутар музичке структуре, коју маса није схватила, нека танана психолошка алузија у драмском дијалогу. Онда то још није пристајало његовим годинама, али је већ у потпуности било исто оно што и код одраслог (ibid.: 81).

Тај смех је наговештај ироније којом ће бити прожето цело биће Адријана Леверкина, као и његов музички опус, ироније која се јавља као зналачко-подругљиво одобравање и поигравање са традицијом, иронични конзервативизам који *потајно садржи црте пародије и интелектуалног иронизирања*, налазећи свој врхунац у у пандемонијуму смеха на крају првог дела Адријанове *Апокалипсе*:

Ја тај крај мрзим, волим и бојим га се; јер – буди ми опроштено ово одвећ лично 'јер' – увек сам се плашио Адријанове склоности према смеху [...] а исти тај страх, исту ту бојажљиву и брижну неумешност осећам при овом сардоничком гaudiуму гехене, који прелеће кроз педесет тактова, почињући церекањем соло гласа, да онда нагло стане да се шири, обухватајући хор и оркестар, и уз ритмичке покрете и укритања набуја у страховити tutti-fortissimo, који све преплављује као салва подругљивог и

тријумфалног смеха пакла у којој се језовито мешају вриштање, сиктање, крештање, вречање, рикање, завијање и њиштање (ibid.: 564–566).

И као што је наговештају Адријановог дечачког смеха дат потпуни смисао у демонском смеху Адријановог дела, тако се и сама тема демонског у *Доктору Фаустусу* најпре наговештава Цајтбломовим *нехотичним* истрчавањима, да би – у разним околишањима и најављивањима, у која се укључују и гласови предавача Адријанових теолошких студија, Кумпфа и Шлепфуса, при чему *демонско* добија конкретнији вид и шири се – преплвила Цајтбломово приповедање на крају првог дела и добила своје потпуно отеловљење у ђаволу Адријанових забелешки.

Тема демонског тријумфује и при крају другог дела, у Адријановој исповести, признању ближњима, учињеном у *крајњој душевној муци и невољи*. Демонско, којим су у великој мери обележене и судбине Адријанових познаника, сестара Роде, као и Рудија Швертфегера, али и оних мање важних ликова, попут Баптиста Шпенглера, јавља се и у времену приповедања. *Чудновато спајање два времена*, времена које чини простор ове *биографије* и времена приповедања Серенуса Цајтблома, остварено је појављивањем теме демонског. Преплитање судбина Адријана Леверкина и злосрећне Немачке не јавља се као истовремено појављивање. Оне су обједињене *обузетостију ђаволом*, а истоветност судбина одржава се тематским, а не временским паралелизмом. Тренутак Адријанове смрти јесте тренутак када је Немачка *тетурала на врхунцу својих пустахијских тријумфа*, а завршетак Цајтбломовог приповедања поклапа се са временом када се Немачка коначно нашла у *загрљају демона*, приморана да плати успех постигнут уз *помоћ једног уговора којег је намеравала да се придржава и који је била потписала својом крвљу (ibid.: 753).*

Чудновато спајање времена уводи се и својеврсним понављањем и пародирањем полемике између Еразма и Лутера, Џајтбломовом еразмовском критиком и увиђањем оних одлика које су, према Томасу Ману, тако карактеристичне за немачко биће, а које ће своје потпуно оваплоћење имати у Лутеру (в. МАН 1999). Ове одлике поново постају видљиве у времену које претходи појави нацизма, у коме ће се немачка склоност ка *Inerlichkeit* изметнути у *хистерични варваризам, у један грч и занос од надмености и злочина* (МАН 1989: 37). Њихов наговештај појавиће се и у композицијама Адријана Леверкина.

Тема демонског лежи у основи целог романа *Доктор Фаустус*, а њене варијације јављају се у различитим гласовима који продиру у Серенусово приповедање, на различите начине, вршећи мимикрију и стидљиво се прикривајући, да би коначно узела маха. Као што речи *Умирем к'о рђав и добар хришћанин* из Адријанове симфонијске кантате *Нарицање др Фаустуса* чине генералну тему дела, тако се и тема демонског налази у основи романа *Доктор Фаустус*. Поступак који Томас Ман користи у приповедању може се најбоље описати речима Џајтбломове анализе *Нарицаљке др Фаустуса*. Наиме, и у роману, као и у делу Адријана Леверкина, не постоји *соло* глас:

Пре него што на одговарајућем месту хорска скупина која заступа соло – соло не постоји у 'Фаустусу' – текстуално изложи ову тему, с растућим замахом од средине, а онда опадајући, у духу Монтевердијевог 'Ламента', она је као музичка тема већ одавно присутна и делотворна. Свему што звучи она је у темељу – или боље: она, готово као тоналитет, стоји иза свега и обезбеђује идентитет највећем мноштву облика, онај идентитет који влада између кристалних анђеоских хорова и пакленске дреке у 'Апокалипси', и који је сада постао свеобухватан: крајње ригорозна формална творевина, која више не допушта ништа нетематско, у којој је срећеност материјала постала тотална и унутар кога идеја фуге, рецимо, губи

сваки смисао, управо зато што више нема ниједне слободне ноте. Идентитет сада, међутим, служи вишој сврси, јер, о чуда, о дубоке ли демонске досетке! – захваљујући свеобухватности форме музика се ослобађа као језик (ibid.: 721).

У Доктору Фаустусу Томаса Мана такође нема ниједне слободне ноте. И када Цајтблом каже *ово без везе са темом*, читалац може бити сигуран да је речено у органској вези са темом романа. Невештина Цајтбломовог приповедања, његово скретање у *небитно*, служи само као изговор, као прикривање *демонске досетке* аутора, који – управо посредством приповедача коме узбуђеност не дозвољава да овлада грађом и створи уметнички успелу целину – остварује строгу формалну сређеност материјала, у којој нема ничег нетематског.

Идентитет који се помаља из мноштва *невезаних* Цајтблових разматрања – из мноштва гласова који су сливени у Цајтбломово излагање, као хорска скупина која заступа соло који се јавља као варијација исте теме, почев од спекулација Јонатана Леверкина, преко Кречмерових предавања и расправа које воде Адријан Леверкин и Цајтблом о музици, која је, као и сâм роман, *двосмисленост као систем* – тај идентитет, дакле, који је наговештен и у Адријановом питању *Како је могућа хармонија са привидом полифоније?*, јавља се као изокренути одговор у самој композицији Доктора Фаустуса, у приповедачком поступку који је полифонија са привидом хармоније.

Захваљујући тој свеобухватности појављивања мноштва и разноликости у једном, роман Доктор Фаустус омогућава појаву језика као музике, односно, он приповедању даје форму музичког дела, не само укључивањем различитих гласова у примарни глас приповедача Цајтблома, већ и размештањем различитих временских секвенци у једном периодичном следу.

Полифоничност или многогласје настаје у музици као последица контрапункталне композиције, у којој се истовремено јављају самостална мелодијска кретања у другим гласовима на задату тему. У књижевности се полифонија јавља као последица асоцијативности књижевног језика, његове слојевитости, која може бити спроведена на различитим плановима: као тематска слојевитост која се спроводи вишеструко – на плановима структуре и композиције, на тај начин што се пишчево становиште помера од једног лика до другог, или контрапункталном композицијом противречних тема и идеја, оркестрацијом гласова у садашњости и прошлости. У *Доктору Фаустусу* се полифонија јавља и на тематском и на композиционом плану: с једне стране, реч је о контрапункталном појављивању супротстављених тема – теме демонског и теме *племенито-хуманог*, које је усмерено ка *побожно-сређујућем одобровавању оног ноћно-чудовишног*.

Тема хуманог представљена је Џајтбломовим гласом, коме се као ехо, али као изокренути одјек, придружују гласови који су носиоци демонског. На композиционом плану јављају се временска укрштања, као и оркестрација гласова у садашњости и прошлости. Међутим, полифоничност се јавља у хоризонталном следу, док се у вертикалном пресеку врши хармонизација, усаглашавање разнородних делова у једну целину.

Сви гласови, иако добијају самосталне акценте, привидно су обухваћени Џајтбломовим приповедањем, док сва временска и тематска укрштања хитају, као и Џајтблмова прича, *своме свршетку*, где се, као и у *Нарицању др Фаустуса*, јавља крајње очајање и *из тоталне конструкције рађа израз* – израз јадиковке у коме *макар као и најтише питање клија нада* (MAN 1989: 726). Та Џајтблмова јадиковка над судбинама свог пријатеља и своје отаџбине, као израз крајњег очајања, завршава се молитвом:

Један усамљени човек склапа руке и говори: Бог нека се смиљује вашим јадним душама, пријатељу мој, отаџино моја (ibid.: 753).

Ова молитва, баш као и последњи тон на завршетку Леверкинове *Нарицаљке*, постаје наговештај наде, слутња милости, која, иако неизречена, остаје у читаочевој свести:

Онда нема више ничег – ћутање и ноћ. Али, онај тон који се, као да још трепери, задржао у ћутању, којег више нема, него га само још душа ослушкује, и који је био последњи глас туге, није више то, но мења смисао и стоји као светло у ноћи (ibid.: 726).

Хармонизација, спајање разнородних тонова у складну целину, не врши се само на формалном плану, већ и на смисаоном: живот Адријана Леверкина искупљује се у његовом делу, које ће *одређивати корак будућности*. Џајтблмова молитва на завршетку *Доктора Фаустуса* као да призива у сећање читаоца хор анђела из другог дела Гетеовог *Фауста*:

*Ко сам се прокле од стида,
истина нека га вида;
од зла свакога да је
спасен, да оснажен
у Свесавезу траје
благословено-блажен*

(ГЕТЕ 1985: 298).

И Леверкинова горда скрушеност, сазнање да је проклет јер унапред сваку милост уништава спекулацијом, добија потпунији смисао у светлости Џајтблмовог питања: Када ће из крајњег безнађа сванути чудо које превазилази веру, гранути светло наде? (MAN 1989: 753), које, као могући одговор, дозива завршне стихове Фауста:

*Дубље се знамење скрива
за свим што пролазно ходи;
овде пун догађај бива*

*што непотпуно се роди:
приповест неизречена
овде се згоди;
женственост вечна
увис нас к себи води*

(ГЕТЕ 1985: 309).

Манова полазна идеја о укрштању два временска плана, као и идеја да се демонско преломи кроз призму егземпларно недемонског увођењем хуманистички једноставног приповедача Цајтблома, подсећа на форму канона, у коме се једноставна тема свира насупрот себи самој. То се у канону, као и у *Доктору Фаустусу*, постиже умножавањем теме и истовременим појављивањем мноштва гласова. Једноставан пример канона, какав даје и Цајтблом у епизоди са *италском Ханом*, био би следећи: тема улази са првим гласом, а после одређеног времена, у потпуно истом кључу, улази њена копија. После истог интервала у другом гласу, исту тему уноси и трећи глас. Да би тема била канонска, свака од њених нота мора имати вишеструку улогу – мора бити саставни део мелодије и мора чинити део хармонизације те мелодије. Поред тога, свака нота носи више музичких значења. Код компликованијих врста канона копије се не распоређују само у времену, већ и по висини. Следећи степен сложености добија се када брзине различитих гласова нису исте, те се може јавити диминуција – када други глас пева два пута брже, и аугментација – када се пева два пута спорије, те се стиче утисак да се тема „скупља” или „шири”.

Следећи стадијум сложености јесте инверзија теме, што значи да се мелодија „спушта”, иако се оригинална тема „пење”, и то у истом броју полутонова. Када се оригинал и инверзија певају заједно, са октавом размака, добија се канонски ефекат. Раков канон, или *ретроградна копија*, добија се када се тема свира уназад. За канон је важно да су све копије дословно садржане у оригиналној теми, и то очување сталности у променљивости, тај изоморфизам,

заправо је очување идентитета у мноштву облика. Поједини канони могу поседовати и *слободне гласове* – оне који не граде канонску тему, него се хармонијски слажу са деловима који чине канон.

Међутим, у *Доктору Фаустусу* одржан је принцип строгог става у коме нема ничег нетематског. Идеја фуге губи смисао унутар потпуне сређености материјала, као и у Леверкиновој *Нарицаљки*, јер је fuga мање строга од канона, будући да се може јављати контратема која доноси ритмичке, мелодијске и хармонијске контрасте на дату тему. У *Доктору Фаустусу* су контрасти оригиналној теми дати као њено прерушавање, као мимикрија коју тема „врши” у својим копијама, те се тако мноштво и разноврсност јављају као уклопљени у идентитет, не нарушавајући но потврђујући га.

Идеја Томаса Мана да лични и исповедни тон, који лежи у основи *ове језовите замисли*, помери на један индиректни план, где се као травестија оригиналне фаустовске теме и гласа јавља глас хуманистичке *застрашене душе* Серенуса Цајтблома, заправо је канонска инверзија теме, у којој се оригинална тема јавља најпре као копија у којој су дословно садржане све „ноте” главне теме, да би се потом укључивале нове „копије”, које су дословно садржане у оригиналу. Оригинал и инверзије „певају” се заједно, односно – гласови копија и оригинала обухваћени су Цајтбломовим гласом, који је заправо „хор”, али се јавља као „соло” захваљујући уношењима елемената „туђег говора” у примарни глас приповедача. Док се „копије” спуштају, оригинална тема – тема „демонског” се пење, тј. појављује се самостално, праћена својим „изокренутим одјецима”.

Поред тога, у *Доктору Фаустусу* се јавља и својеврсни приповедачки „раков канон”, чија је основна идеја да се тема свира уназад, тако да долази до изокретања временског тока. „Оригинална” фаустовска тема започиње својом инверзијом, Цајтбломовим гласом, и полази од свог завршетка, односно – започиње после смрти Фауста-

Леверкина. У светлу тог завршетка, који је наговештен као *одлазак из дубоке ноћи у ону најдубљу*, приповедање се враћа на почетак, на Адријаново рођење и детињство, али стално нарушавајући хронолошки развој теме разним преокретањима и честим наговештајима завршетка. Ова нарушавања природног тока праћена су још једном копијом оригиналне теме – развијањем теме „фаустовске” судбине Немачке, која се прати од почетка, да би са завршетком приповедања о Адријановој судбини била доведена до свог врхунца, који је истовремено и потпуни слом, а који се усаглашава са сломом Адријанове судбине.

Оригинална фаустовска тема јавља се и као понављање и изокретање теме Гетеовог *Фауста*, као својеврсни опозив и одбацивање спасења и смисла тако устројеног света, у коме влада идеја *оне силе што вечно жели зло а чини добро*, као што и *Нарицаљка др Фаустуса* представља опозив, *конгенијални негатив* Бетовенове *Оде радости*. Завршно питање Серенуса Џајтблома у исти мах је и сумња у велико финале Гетеовог *Фауста* и клијање наде која превазилази веру. Презир према *позитивности света за који би могао бити спашен*, као и *лажности блаженства* што га доноси вера, преокреће се у веру *с оне стране вере*. Тиме се добија структура бескрајно растућег канона, где завршетак поново склизне на почетак, после чега се процес наставља. Преокретање смисла Адријановог презира, који не допушта *све до последњег часа никакву утеху, никакво помирење, озарење*, као и његово *безочно надметање са Добротом*, које сваку милост уништава *спекулацијом* (MAN 1989: 726), а која, утолико више, добија подстрек да *докаже своју бескрајност*, наставља се – *ad infinitum* – у ћутању, у замирању последњег тона Џајтбломовог питања и молитве. Тим ћутањем о ономе о чему се не може говорити, читав смисао *Доктора Фаустуса* враћен је на почетак бесконачне спекулације о времену и вечности, крајњег греха и крајње милости, а опозив се парадоксално преокреће у одобравање, не престајући да буде опозив.

У томе и јесте смисао Манове ироније која није усмерена на негацију, већ се јавља као доброхотно поигравање, као изокретање и понављање смисла, као поновно рађање. Тиме на формалном плану долази до преплитања принципа који се узајамно негирају, укрштају и хармонизују. Онтолошка разлика која створено дели од творца – увођењем многоструких односа између аутора, приповедача и ликова – истовремено је потврђена и укинута. Творац се налази у приповеданом и једно је са њим, остајући ипак изван њега, неименљив и непознат, управо захваљујући канонској структури дела.

Структура канона подржана је и својеврсним „скупљањем” и „ширењем” теме. То што читалац може оптужити Цајтблома да за разним одуговлачењима и околишањима управо и трага, нема свој узрок само у страху приповедачевом од онога што долази. Цајтбломова одлагања, исцрпно приповедање о ономе што наизглед није у вези са темом, заправо су „ширења” главне теме. Привидно неважне епизоде о судбини Кларисе Роде, на пример, или причање мајке Швајгештил о претходним станарима на имању у Пфајферингу, анегдота о превари барона Глајхен-Русвурма,⁵⁰ опсежна „преношења” предавања којима је Адријан присуствовао на студијама, а у која су укључене и „приче у причи”, као и спекулације Адријановог оца, које нису у директној вези са фаустовском судбином самог Адријана – представљају припрему за појављивање главне теме, посредством скривених или наговештених мотива, који ће касније бити поновљени у њеном развијању. Судбине

⁵⁰ Анегдота о превари, ма како узгредна била, може се посматрати и као знак примарне фабуле, односно – као још једна потврда *строгог става* у коме нема ничег нетематског. Она, такође, функционише и као *знак за читаоца* (в. Вaл 2000: 45), као метафора заточености индивидуе, која се на више нивоа јавља у тексту, остварена посредством типично мановске ироније – сликом миша у кутији, који, супротно претпоставци, успева да *прогризе* излаз.

уобичајених и сношљивих грешника представљају појаву аугментације, односно „ширење” теме која се наговештава и одлаже, да би потом наступила у фуриозном темпу.

Разоткривање фаустовске природе и судбине Адријана Леверкина, после низа „ненамерних” наговештаја, одвија се у сразмерно кратком интервалу. Потпуно развијање теме „одважног” грешника Леверкина, њено довођење до потпуне видљивости и разрешења, датог у Адријановом „разговору са ђаволом” и у „признању” учињеном ближњима при крају другог дела, припремљено је низом наговештаја и изокретања теме, да би се она јавила у убрзаном излагању, убрзаном у односу на претходна излагања „мање важних” тема, што је својеврсна приповедачка диминуција.

Цајтбломово оклевање није, дакле, плод невештине приповедача него вештине аутора, и оно представља вид ауторске ироније. Тиме се успоставља дистанца аутора према приповедачу, „онтолошка граница” која дели створено од творца, онога који није директно присутан у роману, али чије се присуство уочава управо у препознавању уздржане, неизговорене ироније која прати Серенусово приповедање.

Цајтблomu је дата улога хармонизовања, усклађивања несагласних гласова и тема; он је носилац „несагласног сагласја” у роману. Несагласје је дато у синтагматском низу, као појављивање туђих гласова у примарном Цајтбломовом приповедању, али и као појављивање и укрштање разних временских интервала – садашњости, прошлости и будућности времена приповедања и приповеданог времена, које прати и укрштање разнородних тема и мотива. Хармонизовање, усаглашавање несагласног врши се, као и у канону, у вертикалном пресеку. Тиме се успоставља складан поредак, у коме се сви делови узајамно сустичу у истом резултату. Цајтблом, као носилац склада, обележен је својим именом – *Serenus* „ведар, бистар, јасан”. Тиме је истовремено означена природа приповедача, али и његова улога у композицији романа.

Склоност Томаса Мана да, попут Адријана Леверкина, укључује у своје дело *тајновитост у облику формула и сигли*, која се поводи за мистиком бројева и симболичком слова, па и симболичком имена, да у загонетку истовремено укључи и загонетно решење – давањем бројних разасутих и скривених упутстава за читање дела, налик је и Баховом *RICERCAR*⁵¹ (*Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*) у иницијалима посвете *Музичке жртве* краљу Фридриху, чиме је постигнута још једна сличност са формом канона. Наиме, канони често садрже загонетке, те је тако Бах написао само један глас, уз пратећу загонетку на латинском, а решење те загонетке представља начин на који би извођачи требало да свирају остале гласове.

Роман *Доктор Фаустус* истовремено представља и књижевни *магични квадрат* у коме се све слаже, *питагорејску шалу* намењену читаоцу, у којој су форма и садржина потпуно прожете једна другом, и које понављају на формалном и на смисаоном плану истоветну идеју неразазнатљивог и парадоксалног укрштања субјективног и објективног, идентитета и разлике, сакралног и демонског. Ово својство магичног квадрата огледа се и у тематској организацији, у подели романа на поглавља, али и у симболизму бројева које она носе. Наиме, иако се приповедач Серенус Цајтблом брани од мистике бројева, као и од свега двосмисленог и мистичног, она се у његовом приповедању *јавља више доли случајно*.

Тако је треће поглавље организовано као својеврсни *ricercar*, прелудиј – кључ целе „композиције”, будући да садржи наговештај три кључне „демонске” теме, које се варирају потом у целом роману. Оно је посвећено Адријановом оцу Јонатану Леверкину, који је, поред духовне

⁵¹ *Ricercar* („трагај”) означава музичку композицију, врсту ране фуге, али је истовремено и назив прелудија који функционише као „кључ” за целу композицију.

тенденције своје лектире – наследне Библије, која није обухваала само „Духом испуњене” предговоре и глосе по рубовима од почасног доктора Мартина Лутера, већ и свакојаке сажетке, *locus paralleos* и историјско-моралне стихове [...] који су objaшњавали свако поглавље⁵² – имао и склоност да спекулише о елементима, при чему је била приметна и извесна мистичка примеса. У овом поглављу се први пут помиње *Haetera esmeralda*, лептир са само једном тамном мрљом на крилима – љубичастом и ружичастом, по којој би се у лету – будући да се од ње ништа није видело – могла упоредити са латицом цвета, ношеном ветром (MAN 1989: 60), што је наговештај Адријановог доцнијег сусрета са Хетером Есмералдом, који ће обележити његов живот и стварање, те постати својеврсна иницијација у сферу демонског или вид „потписивања уговора”.

Након приче о лептиру, који се морао учинити невидљивим да би се заштитио, следи тема амбивалентности гледања на ствари у којима се додирују *отров и лепота, отров и чарање, али и чарање и литургија*, а која се завршава речима Адријановог оца Јонатана Леверкина о украсу и значењу, што такође представља вид аутопоетичког исказа:

Показало се немогућим [...] да се прозре смисао ових знакова. [...] Међутим, када велим да нам 'измичу', онда је то само друга страна оног да се раскривају. [...] Украс и значење вазда су текли напоредо, и стари списи служили су за то да истовремено буду украс и да нешто кажу. Нека ми нико не каже како овде ништа није саопштено! Загњурути се у противречност да је саопштење неприступачно – и то је неко уживање (ibid.: 64).

Кључни мотив који се јавља у трећем поглављу романа *Др Фаустус* јесте мотив *капи која ждере*,

⁵² И ово је пример ироничног аутопоетичког коментара, каквих иначе има посвуда у *Др Фаустусу*.

апсорбујући страно тело да би се изнова вратила сопственом облику:

Кап, ма од чега се састојала, од парафина или етеричног уља [...] – кап, велим, није никаква животиња, па ни она најпримитивнија, није чак ни амеба, и не претпоставља се да осећа апетит за храном, да уме да задржи оно што је сварљиво, а одбаци оно што је несварљиво. Управо то, међутим, чинила је наша капљица. Она је издвојена лебдела у чаши воде у коју ју је, по свој прилици неком фином иштрцаљком, убризгао Јонатан. Оно што је затим чинио било је следеће. Врицима пинцете узео би мајушни стаклени штапић, заправо тек кончић од стакла, који би премазао шелаком, и привукао би га у близину кати. Само то би учинио, остало би чинила капљица. Она би на својој површини истиснула мало узвишење, нето попут оплодне купе, кроз коју би штапић по дужини увукла у себе. При том се она сама развлачила у дужну, узимајући крушкаст облик, како би у потпуности обухватила свој плен, тако да овај својим крајевима не иштрчи напоље, а онда би – дајем реч свакоме – поново се постепено заокругљујући – након што би најпре била узела облик јајета – почињала да једе намаз шелака са стакленог штапића и да га расподељује по свом телашицу. Завршивши то и повративши свој облик кугле, пребацила би укусо чисто олизану справу за приношење на своју периферију и поново напоље у околну воду (ibid.: 66–67).

Ова прича о необичној капљици Јонатана Леверкина функционише као знак за читаоца и као симбол „апсорбовања” туђих творевина тако да само дело задржи сопствену заокруженост и целину, односно – као наговештај прождирања књиге које ће се јавити како у Адријановом делу тако и у самом роману *Др Фаустус*, те представља пример најављивања путем мимикрије одређеног мотива који ће се касније развити, али и пример „шифрованог” упутства за читање самог дела.

Вишеструко укрштање појединих мотива у *Доктору Фаустусу*, као и начин повезивања троструке теме – политичке, уметничке и религијско-магијске, добрим делом је најављено управо у овом поглављу о спекулацијама Леверкиновог оца, баш као што то запажа и Маргарит Јурсенар: [...] *Расцеп музичких облика као да прогнозира човечанству будуће катаклизме; дела Адријана Леверкина бујају попут оних неорганских цветанја кристала који су расли у хемијској реторти захваљујући музичаревом оцу и који се више пута појављују у књизи као симбол подруживања расту* (JURSENAR 1990: 105).

У трећем поглављу најављена је и тема Адријановог смеха, која следи одмах након описа капи која ждере:

Не могу да тврдим да сам ово радо гледао, али признајем да ме је опчињавало, а опчињавало је свакако и Адријана, премда је он за оваквих представа вазда био у великом искушењу да прасне у смех и гушио га је само из обзира према очевој озбиљности. [...] „А при свем том су мртве” рекао би Јонатан и наврле би му сузе, док се Адријан, како сам добро видео, тресао од пригушиваног смеха (ibid.: 67, 69).

Адријанова склоност према смеху, која се овде први пут тек наговештава, добиће своје разрешење у пандемонијуму смеха – у пакленом смејању које чини крај првог дела *Апокалипсе*, завршетак који у повезаности целине разоткрива најдубљу тајну музике, која је тајна идентиета:

Јер паклени смех на крају првог дела има свој пандан у сасвим чудесном децјем хору који [...] је очарао, дирнуо, усхитио и противнике, јесте за оног ко има уши да то чује, и очи да види, по својој музичкој супстанци ђавољи смех поновљен још једанпут (ibid.: 565–566).

Опис Адријанове *Апокалипсе*, у којој је тема фуге тако модификована да је, упркос стриктно очуваној тематици, није могуће препознати када се промени, важи и

за роман *Др Фаустус*: Сваку реч која чини да зазвучи идеја „оног тамо”, преображење мистичне душе, дакле промена: трансформација, трансфигурација – овде ваља поздравити (ibid.: 566).

У трећој глави је, након Јонатанових разматрања, описан и експеримент са „видљивом музиком”:

Међу мале физикалне апарате којима је располагао Адријанов отац спадала је и једна округла стаклена плоча која је слободно лебдела, почивајући само о једном клину у средини и на њој се одигравало ово чудо. Плоча је, наиме, била посута финим песком, а он је, повлачећи одозго надоле старим гудалом од чела по њеним ивицама, изазивао дрхтаје у складу с којима се покренути песак мицао и сређивао у зачуђујуће прецизне и многоструке фигуре и арабеске. Ова видљива акустика у којој су се с доста дражи заједно јављали јасност и тајанство, оно законито и чудесно, нама дечацима се јако допадала [...] (ibid.: 65).

Наговештавање теме која ће се потом развијати у роману присутно је и у овом наизглед неважном мотиву – наиме, мотив *видљиве акустике* из трећег поглавља преокреће се у тридесет четвртом поглављу у мотив *звучне слике*, и то одмах након помињања „прождирања књиге” у опису Адријанове *Апокалипсе*:

Наслов „Apokalipsis cum figuris” значи одавање поште Диреру и има свакако за сврху да нагласи оно што се визуелно остварује, а уз то оно графички минунциозно, простор густо испуњен фантастично-егзактним појединостима, што је заједничко његовом и Диреровом делу. [...] Леверкинова звучна слика има много од Дантеовог спева, а још више од оног зида начичканог премногим телима [...] (ibid.: 538–539).

Треће поглавље представља започињање и наговештај кључних тема романа, док тридесет четврто поглавље *Доктора Фаустуса* представља збир и својеврсно

разјашњење започетих тема, баш као што број тридест и четири представља коначни збир магичног квадрата Дирерове *Меланхолије*. Овај број учињен је видљивијим управо поделом поглавља на почетак, наставак и завршетак, која подразумева и понављање ознаке XXXIV.

У тридест и четвртом поглављу реч је о настанку и природи Адријановог дела *Apocallipsi cum figuris*. Сам наслов ове композиције представља одавање поште Диреру, као што је то и структура *Доктора Фаустуса*, која је једним погледом усмерена ка магичном квадрату Дирерове *Меланхолије*. У овом поглављу најпре се јавља идеја блискости болести и здравља, типично мановска идеја о генију као облику животне снаге која има дубоко искуство болести, која из ње црпи и захваљујући њој постаје стваралачка (ibid.: 534). Потом се говори о тексту *Апокалипсе* у коме долази до изражаја Адријанова склоност ка успостављању *фамилијарности између фигура које су тако далеко једна од друге* (ibid.: 536). У тексту *Апокалипсе* сједињени су текстови визија светог Павла, низ дела хришћанске екстатичне књижевности, попут Мехтхилдиних заноса, заноса Хилдегард из Бингена, списка опата Беде Венерабилиса – *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum*, *Откровење светог Јована*, *Књиге Језекиљеве*, Дантеов *Пакао*. Ово „прождирање књиге”, својеврсна *ecclesia* различитих дела и мишљења, јавља се и у самом *Доктору Фаустусу*, тако да је истицање Адријанове склоности према позајмицама и шаблонима, која пародира склоност екстатичара да *падају у занос несамостално*, истовремено и скривено упутство за решење загонетке *Доктора Фаустуса*.

У „наставку” тридесет и четврте главе прелази се на дискусије вођене у Кридвисовом кругу о односу објективног и субјективног, односу индивидуе и заједнице, о *превредновању свих вредности* везаних за идеју индивидуе. Ове дискусије представљају најаву *интенционалног реварваризовања*, што је обележило епоху која је претходила фашизму, али и повлачење крајњих консеквенци из идеја

зачетих у студентским расправама друштва *Винфрид о народском и социјалном*, као о *објективном дисциплиновању субјективистичке подивљалости*, које су са собом носиле опасност од *обрицања једном миту*. Ове расправе уводе нас у „крај” тридесет четврте главе, у којој се друштвена проблематика преводи на естетски план. Ту ће бити речи о обнављању култске музике из профаних времена, о повратку у *пред-културно, варварско стање култа*, и о Адријановом напору да у *Апокалипсу* унесе *повест живота музике од њених премузичких, магијско-ритмичких елементарних стања до њеног најсложенијег савршенства* (ibid.: 560). Идеја реварваризовања на друштвеном плану понавља се на плану естетског.

Мистика бројева, повезана са *свепрожимајућом рационалном организацијом*, примењена је и када је реч о појединим поглављима у роману. Тако је предавању доктора Шлепфуса, које нас директније уводи у тему демонског и светог – тему *границе између искушења и греха и дијалектичности јединства добра и зла*, светости која као неопходни корелат има безбожност – *прибављена бројка XIII*, што Цајтблом правда својом *склоношћу ка попуштању*. Овај принцип функционише и у погледу укупног броја поглавља романа *Др Фаустус*.

Адријановим речима о *оштроумном модификовању оне речи од дванаест тонова* –

Фигура би, надаље, могла да почиње последњим тоном а да се завршава првим, а онда би се и ова форма могла обрнути у себи. Ту имаш четири модуса који се са своје стране могу транспоновати на свих дванаест исходних тонова хроматске лествице, тако да ту, дакле, стоји на располагању низ у четрдесет осам различитих облика за једну композицију, поред оних варијационих шала које би се иначе могле још понудити (ibid.: 304)

– објашњена је и структура самог *Доктора Фаустуса*. Роман збиља почиње *последњим тоном*, исказом

о приликама приповедача Џајтблома две године након Леверкинове смрти, да би се потом ова форма *обрнула у себи* и приповедање вратила на почетак. Такође, након „завршне” XLVII главе долази Џајтбломов *POST SCRIPTUM*, те тако укупан број поглавља износи управо четрдесет и осам.

Опис начина на који Адријан Леверкин успева да *из хаоса добије тонски систем* јесте, заправо, разоткривање начина на који аутор *Доктора Фаустуса* успева да организује складну, композицијски и смисаоно уређену уметничку целину, упркос „невештини” приповедача којем је, привидно, пренео своју моћ обликовања.

Као и у *Апокалипси* Адријана Леверкина, и у *Доктору Фаустусу* долази до разбијања вокалног тела које води у укрштајуће сучељавање група на које оно бива издељено, у драматско дијалошко и појединачне узвике (ibid.: 560). Речено је већ да глас Серенуса Џајтблома није соло, односно да није реч о монолошки организованом приповедању, већ се иза хармонијске субјективности његовог приповедања крије полифонијска објективност, појава говора у говору, туђих гласова који се укрштају и сучељавају, те да је, дакле, „соло” заступљен преко „хора”. Монолошко јединство приповедања разбијено је увођењем прикривене полифоније. Полифонија је усмерена ка разарању јединства и до свог пуног изражаја долази у дијалогу, у преношењу директног говора, односно – у драматско-дијалошком које прелази у појединачне узвике.

И у *Доктору Фаустусу*, као и у *Апокалипси*, влада парадокс приповедача у коме *дисонанца служи за изражавање свега вишег*, док је хармонија, субјективност приповедачког гласа, *сачувана за баналности и општа места*. Ироничан однос подразумевањем писца према приповедачу продубљује се тиме што хуманистички склад казивања и назора Џајтбломових, његова једноставна природа, заиста изгледају као опште место у поређењу са духовним парадоксом који влада читавим делом и

осамостаљује се у казивању приповедача. Када Цајтблом каже: *Узмимо тестиса, сведока и приповедача ужасних збивања који каже 'Ја, Јован', дакле описивача животиња из понора [...] чије је хладно, објективно, репортерско крештање у језивој супротности са садржајем његових катастрофалних саопштења* (ibid.: 564), мора се уочити аналогија са оним који каже *Ја у Доктору Фаустусу*. Паралелизам се одржава и тиме што Цајтблом себе такође назива пријатељем и сведоком, те у том својству пише биографију Адријана Леверкина.

На „крају” тирдесет и четврте главе помиње се Јохан Конрад Бајсел из Кречмерових предавања, његови *тонови господари* и *тонови слуге*, као и *пандемонијум смеха* који има свој пандан у *чудесном дечијем хору*, а који се доводи у везу са Адријановом склоношћу према смеху, о којој је било речи на почетку романа. Понављање мотива и идеја из претходних поглавља, њихова разрада и продубљивање, дају тридесет и четвртој глави карактер „збира”, али, истовремено, и карактер извора нових мотива и идеја. Тако се и појава Непомука Шнајдевајна, *појава детета на земљи*, може схватити као *ехо* појаве Фауста, Адријана Леверкина, односно – као пандан *анђеоског гласа дечијег хора*, који строго кореспондира са смехом пакла. То што се анђеоска појава детета на крају његовог живота преокреће у слику изобличеног чељадета које оставља *утисак бесомучности*, обузетости демоном, као што се и Адријанова појава у тренутку потпуног слома преокреће у христолику појаву, у *слику највеће продоховљености тамо одакле је дух ишчезао*, потврђује принцип изокренутог понављања и указује на склоност Томаса Мана – који је, као и Адријан Леверкин, *велики свуда где треба учинити неједнаким оно што је једнако* (ibid.: 566) – да омогући проговарање разлике у идентитету, али и да учини једнаким оно што је неједнако, тј. да успостави аналогију између супротстављених принципа.

Однос приповедача и приповедног текста у *Доктору Фаустусу* конституише смисао, који се организује изнад

плана значењског у делу и представља пример хотимичног изоморфизма између садржаја и облика. Структура *Доктора Фаустуса* сачињена је аналогно форми канона, али и магичном квадрату који, уосталом, понавља захтев строгог става музичке форме у којој се све слаже. Тумачење позиције Цајтбломовог гласа, чија невештина да одржи контролу над склопом својих излагања доводи до савршеног формалног и смисаоног слагања, указује, с једне стране, на однос подразумеваног писца према приповедачу, однос који је обојен иронијом, док, с друге стране, открива однос приповедача према приповедном тексту.

Приповедач, парадоксално, не влада приповедањем, те тако приповедачко *Ја* није кадро да успостави сопствени исказ. *Епименидов парадокс* приповедача учињен је видљивим тиме што приповедачу, који упућује на самог себе, то *Ја* – успостављено сопственим приповедањем – непрекидно измиче, чиме се истовремено нарушава и принцип идентитета оног самоодређујућег *Ја сам ја*. Исто тако, приповедачу измиче и приповедни текст, којим више не влада *субјективна воља за изражавањем*, већ се у њу уплиће полифонијска објективност.

Цајтблом, свакако, није гласноговорник пишчевог гласа, и између подразумеваног писца и приповедача одржана је дистанца, и то дистанца подржана иронијом. Глас подразумеваног писца и глас приповедача нису сливени, а посредством ироније наглашена је и онтолошка граница између њих. Аутор је изван приповеданог, учињен је невидљивим; приповедач је у приповеданом присутан као доживљајно *Ја*, док је као приповедачко *Ја* присутан у коментарима сопственог приповедања, који чине нераздвојну целину са самим приповедањем, те је он тако истовремено и у приповеданом свету и изван њега. Само приповедачко *Ја* учињено је неодређеним продором туђих гласова у приповедање, односно – полифонијским разарањем монолошког јединства приповедања у првом лицу.

Иронија подразумеваног писца према приповедачу, која омогућава његово невидљиво присуство, присутна је и у односу према читаоцу. Глас писца није присутан у делу, у смислу директног појављивања, нити је заступљен у гласу некога од ликова. Писац из потаје влада делом, постављајући читаоцу загонетку, чије је решење већ садржано у њој самој. *Игра скривалица* између аутора, приповедача и читаоца омогућена је управо овим упућивањима текста на самог себе, што је истовремено и упућивање, посредством алузија и цитата, на нешто изван самог текста, а алузивношћу и цитатношћу доводи се у питање субјективност самог аутора и идентитет дела.

Питање *Како је могућа хармонија са привидом полифоније?*, које се непосредно јавља у делу, добија свој изокренути одговор у самој структури *Доктора Фаустуса*, која је заправо стварање полифоније са привидом хармоније.⁵³ Питање укрштања хармонијски субјективног и полифонијски објективног налази се у основи композицијског и смисаоног склопа овога дела, које неразазнатљивим преплитањем субјективног и објективног не решава парадокс него га продубљује, односно – као одговор на постављено питање враћа само питање. Тако, целим овим делом влада парадокс субјективног и објективног, идентитета и разлике, и његов смисао је, између осталог, и у томе да тај парадокс учини видљивим.

Кап која ждере

Савремене теорије књижевности посвећују велику пажњу интертекстуалности. Радикалне дефиниције одређују интертекстуалност као универзално и апсолутно својство текстова, као сам услов текстуалности, а као два основна извора наводе се појединачни текстови и општа културна

⁵³ О овоме в. и БАШИЋ 2001.

баштина. Међутим, анализа интертекстуалности није једнозначна са проучавањем утицаја, будући да је усредсређена на семантичку интерпретацију текста и да може бити двосмерна, јер представља размену семантичких трагова у текстовима, независно од њиховог хронолошког поретка, за разлику од утицаја који је једносмеран. Експлицитна интертекстуалност, обично у виду цитата, од мање је важности за проучавање књижевности у односу на имплицитну интертекстуалност, односно – на проналажење семантичких трагова скривених интертекстова. Имплицитна интертекстуалност маркирана је алузијама и држи се главног начела семантичке интерпретације имплицитности: значење текста може се сагледати и без идентификације интертекста, али је употпуњено његовим открићем. Интратекстови и интертекстови, као и сва грађа коју неко дело апсорбује, постају подређени начелима новонастале креације, тако да они нису пукe алузије и понављања.

Књижевна дела могу бити међусобно повезана и на интензионалном и на екстензионалном нивоу; ове врсте узајамних веза Долежел назива *трансдукцијом*. Појам књижевне трансдукције представља надоградњу идеје о књижевности као специфичној форми комуникације (в. DOLEŽEL 2008). Долежел истиче да апсолутна интертекстуалност поништава не само оригиналност него и историчност књижевних текстова, претварајући их у таласање некаквог анонимног интертекстуалног тока. Међутим, постоје дела која се могу приближити апсолутној интертекстуалности на такав начин да она постаје средство потврђивања оригиналности и аутентичности. Једно од таквих дела јесте и Манов *Доктор Фаустус*.

До сада је већ било неких напомена о алузивним спектрима романа *Доктор Фаустус*, о цитатности и дијалогичности овог дела, односно, о његовој интертекстуалности. То, свакако, није превасходна тема овога истраживања, а разлог што ће јој бити посвећена пажња јесте тај што се она суштински поклапа са

дијалогичношћу приповедачевог гласа и полифонијском структуром романа, али покреће и питање идентитета уметничког дела.

Роман *Доктор Фаустус*, Томаса Мана, свакако представља дело чија је мотивацијска структура неодојива од алузивности која се у њему јавља.⁵⁴ Велики дијалог са традицијом остварен је на различитим плановима, а алузивност овог романа поклапа се са дијалогичношћу приповедачевог гласа. Наиме, полифона разлагања и укрштања присутна у казивању приповедача Џајтблома не задржавају се само на уношењу туђег говора ликова романа, већ су присутна и као уношење туђег говора посредством (крипто)цитата и парафраза (језичких и смисаоних) из читавог низа уметничких и филозофских дела. Тако је поигравање са традицијом, типично за већину Манових дела, које нема за циљ пародирање или уништавање, већ поновно оживљавање вредности, присутно и у *Доктору Фаустусу* као прикривени дијалог са другима.

Речено је већ да се роман *Доктор Фаустус* понаша као *кап која ждере*, апсорбујући страно тело да би се изнова вратила сопственом облику. Сама епизода у којој се кап помиње такође представља потврду строгог става који је доследно спроведен у *Доктору Фаустусу*, те тако функционише као знак за читаоца и као наговештај „апсорбовања” туђих дела, које ће се јавити како у Адријановом делу тако и у самом роману; она је, истовремено, пример најављивања путем мимикрије

⁵⁴ Или, како то Драган Стојановић запажа: *Срчунато на читање у свом веома шароликом рецептивном хоризонту, ово дело се читаоцу који се у тај хоризонт укључи отвара као необично сложена и логична уметничка целина, која тајну свог смисла открива утолико више и потпуније уколико се тачније и обухватније повежу значењски носиоци алузивних спектра у њој и што конкретније кроз асоцијативне низове сагледа међусобно претапање тих спектра* (Стојановић 1997: 37).

одређеног мотива који ће се касније развити и пример шифрованог упутства за читање самог дела. Говорећи о Адријановој *Apocallipsis cum figuris*, сâм приповедач Џајтблом указује на овај феномен „прождирања књиге”:

Тако је оно „прождирање књиге”, које је Албрехт Дирер одважно узео за предмет једног од својих дрвореза, готово од речи до речи позајмљено од Језекиља, све до таквих појединости да је књига (или „писмо” и у њему јадиковка, леле и куку) у устима оног што покорно једе ко мед слатка (ibid.: 538).

„Прождирање књиге”, својеврсна *ecclesia* различитих дела и мишљења, јавља се и у самом *Доктору Фаустусу*, те је истицање Адријанове склоности према позајмицама и шаблонима, онакве каква пародира склоност екстатичара да падају у занос *несамостално*, истовремено и скривено упутство за решење загонетке *Доктора Фаустуса*. Овај феномен „прождирања књиге” даје нам увид у однос аутора према приповедном тексту, све ако и не расветљава однос приповедача, који се појављује у тексту, према приповеданом, будући да му није дато да у потпуности влада сопственим приповедањем, те Џајтблом у доброј мери није свестан алузивности присутне у тексту који сам исписује.

Поднаслов романа – *Доктор Фаустус* – *’Живот немачког композитора Адријана Леверкина’*, испричао један *пријатељ* жанровско је самоодређење. Овим поднасловом је роман сврстан у ред житија, односно – биографија. Жанр житија или хагиографије настао је из „документарних” записа о смрти мученика, или из краћих повести о подвизима пустињака и испосника. Житије се битно разликује од биографије по својој сакралној подлози и циљу, а то је успостављање идеала, обрасца светог живота. Житије, дакле, није историјски нетачно, јер се гради на стварној подлози нечије биографије. Јавља се у средњовековној књижевности као жанр чија је главна тема – преображај личности у свеца, и у њој се преплићу елементи натприродног са елементима

реалистичности. Биографија води корене из *vita*, из античких описа познатих личности, где више до изражаја долази историчност. Као вид биографије могу се посматрати и *Јеванђеља*, у којима се описује Исусов живот и излаже његово учење.

Роман *Доктор Фаустус* поставља се, с једне стране, као историјски документ, али се са „документарним” преплићу и елементи митско-фантастичног, који на својој уверљивости добијају управо овим преплитањем са веродостојним:

У Доктору Фаустусу је дошло до праве 'провале' историје у Маново уметничко стварање. Непосредније него у било којој другој његовој приповедачкој творевини, предмет списатељске игре из које настаје књижевни 'свет' романа ту су и актуелна збивања, чији је писац сведок и судеоник, и оно што је, припремајући га, овом збивању претходило [...] (СТОЈАНОВИЋ 1997: 179).

Доктор Фаустус, Томаса Мана, представља и својеврсно пародично житије, у коме се преокрећу односи светости и безбожности, те се прати преображај личности ка демонском уместо да се прати њен преображај ка светом. Ово преокретање добија свој смисао и потврду у предавањима професора Шлепфуса, који је *прогласио безбожност неопходним корелатом светости, који је с њим заједно и рођен, а светост за непрестано сатанско искушење, готово неодољив изазов за скрнављење* (MAN 1989: 176). „Житије” Адријана Леверкина гради се на стварној подлози историјских збивања, а „провала историје” у роман има двоструко значење. Историјска збивања су неопходна да би фантастични и митски елементи били ублажени и да би се приповедању дала веродостојност, али и да би се остварио паралелизам судбине главног јунака са *демонском* судбином Немачке, која је најављена и остварена најпре на индивидуалном плану, а чиме је наглашена повезаност субјективног става и објективног збивања.

Обликовање личности Адријана Леверкина као *пустињака*, изолованог од осталог света равнодушношћу и хладноћом,⁵⁵ као мученика кога при стварању прате болови Мале сирене, па и иронично поређење самог јунака са Иваном Мучеником у котлу са уљем, потврђују да је реч о изокренутом житију свеца. *Претходне уплате* Адријана Леверкина, стварање праћено болом, нису ту једино као потврда пакта са ђаволом, нити су само резултат *спајања фаустовског мотива са ('ничеовским') мотивом болести* (СТОЈАНОВИЋ 1997: 57), већ имају функцију обликовања lika Адријана Леверкина као мученика.

Веза није успостављена само са ликом Гетеовог Фауста или са Ничеовом судбином, као и са појединостима из живота Хуга Волфа и Роберта Шумана, већ и са ликом Исуса Христа. *Доктор Фаустус*, као пародична хагиографија, укључује и пародирање *Јеванђеља*. Пародирање није усмерено, као ни иначе у делу Томаса Мана, на негацију. Овде је пре потенцирано довођење у везу демонског и сакралног обрасца, што се може посматрати и као оживљавање гностичког мита о братству Христа и Сотоне, који припада корпусу митова о браћи-непријатељима, а има своје порекло у учењу о *coincidentia oppositorum* или *мистерији тоталитета*.⁵⁶

Јеванђеља пишу Христови ученици и следбеници, док је Адријанова биографија исписана руком пријатеља

⁵⁵ Ђаво обећава Леверкину екстравагантну егзистенцију, која ће бити обележена екстремном хладноћом, из које ће бежати у пламен продукције, *а из огња натраг у лед* (МАН 1989: 385). Јаков Беме разликује две *species* хладноће, ону која расхлађује врелину и која је квалитет живота, и јарост хладноће, у којој не може постојати никакав живот. *Јарост хладноће је кварење свог живота у кући смрти, као што је то и јарост врелине* (БЕМЕ 1988: 46). И у Бемевом опису пакла јавља се *паклена ватра и паклена хладноћа* (ibid.: 98), какву ђаво обећава Леверкину још на земљи.

⁵⁶ Уп. ЕЛИЈАДЕ 1996: 57–61 и ЈУНГ 1996.

Цајтблома. Међутим, у роману су, поред Леверкиновог живота, изложена и његова „учења”, а сâм Цајтблом поставља се као нека врста невољног и нехотичног ученика:

Пријатељство, које се одликовало болом, научило ме је да тако видим музику, мада бих ја, сходно својој једноставној природи, можда у њој радо био видео нешто друго (MAN 1989: 567).

Свакако, Леверкин се у везу са Христом доводи и преко Непомука, који се у роману појављује као *Божје дете*, као *својеврстан синоним за малог Христа* (СТОЈАНОВИЋ 1997: 184), и преко Фаустове молбе пријатељима да *спокојно спавају*, из *Нарицаљке Доктора Фаустуса*, што је *свесно и хотимично* *наличје речи 'Бдијте са мном!'* из *Гетсиманије* (СТОЈАНОВИЋ 1997: 184, MAN 1989: 725), као и посредством Адријанове исповести пред коначни слом: [...] *последња, опроштајна чаша је 'као нека друга Тајна вечера'*; као што се и *на недвосмислен начин призива у сећање како је сотона кушао Исуса, недвосмислено је да се Анаге претворило у гордо очајно Не! упућено лажном и отужно-бескрвном грађанском начину живота оних који верују*” (СТОЈАНОВИЋ 1997: 184, MAN 1989: 725).

Доктор Фаустус је својеврсна повест духа, као што и Адријанова *Апокалипса* представља повест живота музике од њених предмузичких, магијско-ритмичких елементарних стања до најсложенијег савршенства (MAN 1989: 560). Ова повест полази од сразмерно развијеног облика хагиографије, да би се – укључивањем најсложенијег савршенства духа, алузијама на класична остварења књижевности, филозофије и музике – вратила елементарном изразу јадиковке (као у *Нарицаљки доктора Фаустуса*) и завршила „*нарицаљком*” Серенуса Цајтблома над судбином свога пријатеља и своје отаџбине, која добија апокалиптичне тонове.

„Оркестрација” разнородних гласова не јавља се само у приповедању Серенуса Цајтблома, већ је одржана и на плану повезивања романа *Доктор Фаустус* са другим делима

и представља паралелу Адријановом прекорачивању граница између камерне музике и оркестарског стила, понављајући Леверкинову тврдњу да *поставити границе значи већ их прекорачити* (ibid.: 679). На тај начин *Доктор Фаустус* излази изван граница једне књиге, отварајући се према другим делима.

У ткање романа унет је низ алузија, парафраза и директних цитата, почев од *Библије*, преко *Божанствене комедије*, Шекспира, Гетеа, Лутера, Шопенхауера, Ничеа, Достојевског, Кјеркегора, Адорна, као и низ алузија и изравних помињања Баха, Бетовена, или Вагнера. Поменута дела и личности не доводе се у везу само са ликовима *Доктора Фаустуса*, већ се међусобно укрштају и преплићу, откривајући *несагласна сагласја* између себе. Тако се Непомук не доводи у везу само са малим Христом, већ долази и до поистовећивања Непомука са Аријелом из Шекспирове *Олује*, као и Фаустовог сина из *Volksbuch*-а, али се он може повезати и са Еуфорионом, сином Фауста и Хелене из другог дела Гетеовог *Фауста*, који, као и Аријел, тежи да се врати елементима:

*Пустите, дајте
да увис скачем!
да у просторе
продирем зрачне
силна ме жудња
прожима сад*

(ГЕТЕ 1985: 212–213).

Непомук, као и Еуфорион, јесте *дете обречено смрти*, које у својој појави има нешто ваздушасто и етерично, нешто изванвременско; истовремено, он *незауостављивом постојању даје карактер бивства* (MAN 1989: 692). Непомуков лик, успостављајући везе између лика Божјег детета, Аријела, Еуфориона, *онога што је митско и безвременско, што је истовремено и једно поред другог* (ibid.), има карактер поновног утеловљавања, *бит тајне*

безвремене садашњости (MAN 1990: 32), или пак *вечног враћања истог*. Поновно утеловљавање јавља се и у другим делима Томаса Мана: у *Тонију Крегеру* – као *понављања* Ханса Ханзена и Ингеборге Холм у ликовима младића и девојке у Олсгарду, *понављање* Пшибислава Хипеа у госпођи Шоша у *Чаробном брегу*, као и вишеструка *понављања* и *поистовећивања* у *Јосифу и његовој браћи*, рецимо – *препознавање* Јосифа у *узвишеном Изгубљеном*, у Адонису, који ће добити поновно отеловљење у Христу.

Идеја понављања води, свакако, ка Ничеовој филозофији, али и ка Кјеркегору. Кјеркегорово понављање једнако је Платоновом сећању, анамнези, само што је у питању кретање у другом смеру: *Јер оно чега се сећамо, било је и повратно се понавља, насупрот чему се стварно понављање унапред сећа* (КЈЕРКЕГОР 1989: 5). Зато сећање чини човека несрећним, док га понављање усређава. *Понављање је стварност и озбиљност бивствовања* (ibid.: 7), и стога религиозна индивидуа *мирује у самој себи и презире све детињарије стварности* (ibid.: 106), јер је религиозно упућено ка вечности, оно тежи истини апсолута и из стадијума очајања долази у *битак себе самог*, умирује се у понављању које је слутња вечности. Тако се ни понављања у *Доктору Фаустусу* не јављају као пукe алузије и поигравања, него су усмерена ка измиривању супротности, ка уношењу озарења у очајно сећање Серенуса Цајтблома. Понављање судбина у лику Адријана Леверкина, као и у лику Непомука, упућује ка вечности и откривању истине озбиљности бивствовања.

Намера Томаса Мана да фаустовску судбину представи у лику музичара такође упућује на Кјеркегора и његово одређење музике као демонске. Кјеркегор, додуше, ставља ограду, рекавши да то што се музика јавља као демонско у *народној свести која се изражава у легенди* не значи да *музику морамо сматрати ђаволском работом, чак и ако са извесним потајним ужасом опажамо да ова уметност више него било која друга уметност, често на*

ужасавајући начин раздире своје поштоваоце (KJERKEGOR 1989: 66–67). Ово посматрање са *потајним ужасом* препознајемо у Џајтбломовом праћењу Адријанове судбине.

Кјеркегор сматра да музика као свој апсолутни предмет има чулну генијалност, непосредност, која може бити духовно одређена тако да *испада изван подручја духа*, или пак тако да *пада у подручје духа*, али се у другом случају пориче музика и наглашава реч. Адријан Леверкин посредством питагорејских шала наглашава античулност музике, њену *потајну склоност ка аскези*, и смешта је у подручје чисто духовног, са оне стране чула и душевности. *Драматско венчање музике и речи* у делу Адријана Леверкина усмерено је ка приближавању музике подручју духа, ка уништењу њене чулне непосредности, ка уништењу музике као привида и игре, и ка довођењу у стање да постане свесна себе и посматра своју суштину. *Можда најдубља жеља музике да се уопште не чује* (MAN 1989: 124) остварује се у Адријановом делу стварањем *космичког поретка и законитости у свепрожимајућој рационалној организацији музике*, где само опажање поретка пружа естетско задовољство.

Ка Кјеркегору упућује и концепција личности Адријана Леверкина, која би могла бити одређена као *религиозни геније*, који се, *окрећући се себи*, [...] *ео ipso окреће богу* и тиме преузима кривицу на себе, будући да је *старо правило церемонијала да коначни дух када хоће да види бога мора прићи са осећањем кривице* (KJERKEGOR 1970: 107). Религиозна егзистенција је, према Кјеркегору, обележена страдањем, и у том светлу се може открити смисао Адријановог страдања, *претходних уплата* које га одвајају од Гетеовог *Фауста*. Адријаново *преузимање кривице времена себи на врат* налази своје објашњење у Кјеркегоровој идеји религиозног генија: *Генија обузима стрепња у друго време него обичне људе*, каже Кјеркегор, *геније је тај што открива судбину* (ibid.: 98); он је постављен изван обичног, те његова егзистенција представља грех.

Стога се може оправдати само религиозним враћањем у себе сама. Адријан се тако не окреће ка оном спољном одређењу које би га вратило свету, већ се окреће себи. Појављујући се као геније који је *презрео временост као непосредну, окреће се против самог себе и против божанског* (ibid.: 101–102), и зато преузима кривицу и муке.

Кјеркегорово одређење идеје демонског као стрепње од добра понавља се у Адријановој природи. Отуда Адријанова затвореност и хладноћа, као и услов који поставља ђаво – *Ти не смеш волети*. Кјеркегор се и непосредно помиње у *Др Фаустусу*, наиме, пре разговора са ђаволом, чије је појављивање наговештено управо *оштром хладноћом*, Адријан чита Кјеркегора:

Седео сам ту у одаји, близу прозора који је био затворен капцима, преда мном се пружала просторија и крај своје светиљке сам читао Киркегора о Моцартовом Дон Жуану. Наједаред осетих да ме бије оштра хладноћа [...] (MAN 1989: 347).

Леверкин, сходно својој демонској природи, мора остати хладан; то није само ствар спољашњег, од ђавола постављеног услова, већ граница постављена изнутра, у самој Адријановој природи: *Демонско је у себе затворено и невољно се отвара* (КЈЕРКЕГОР 1970: 122). Стога он мора да уништи оне који му се сувише приближе, који га доведу до опасне границе отварања ка добру: *Када се слобода дотакне затворености ову обузима стрепња* (ibid.: 123). Стрепњом је обузет и Цајтблом, гледајући покушаје Рудолфа Швертфегера да се приближи Леверкину. *Дрско насртање поверљивости на усамљеност* (MAN 1989: 530) морало је бити кажњено и Рудолфа стиже освета, као што је и *вилински краљевић Ехо*, последња Адријанова љубав, морао бити уништен. За обе несреће Адријан у својој исповести узима кривицу на себе. То отварање је невољно, учињено у крајњој муци и невољи, као последњи покушај спасења, које се у самој исповести унапред одбацује као немогуће.

Мотив завођења такође носи трагове Кјеркегора. Руди Швертфегер јавља се као оличење *чулне генијалности* и понавља митску фигуру Дон Жуана, који је *израз демонског одређеног као чулно* (KJERKERGOR 1989: 81). Рудолфова *дечачка демонија* и склоност ка флерту улазе у поље *дубљих и злокобнијих сила демоније*. Насупрот чулно-демонском постављен је *израз демонског које је одређено као духовно* (ibid.) – Фауст, Адријан Леверкин. У епизоди са Мари Годо јавља се паралела са *Дневником заводника*, поред низа алузија на Шекспиров *Узалудни љубавни труд* и сонете у којима је чест мотив изневереног пријатељства и изневерене љубави, као и у драмама *Како вам драго*, *Два витеза из Вероне*, *Много вике ни око чега*, које се непосредно спомињу у делу.

Мари Годо, као и Корделија, има тетку која не разуме добро немачки и *заводник*, овога пута Швертфегер, забавља тетку, приближавајући се тако девојци. *Заводник* је повереник заљубљеног Едуарда, као што Адријан поверава Рудолфу своју заљубљеност. Међутим, ако је Едуард у *Дневнику заводника* онај који је обманут, Адријан Леверкин је у *Доктору Фаустусу* онај који обманује. То што је Рудолф послат да у Адријаново име запроси Мари Годо показује се као освета демонског због отварања. У том смислу, однос је изокренут: насупрот Едуардовој наивности стоји Адријанов *демонизам*, злокобни план чија је жртва Рудолф, који постаје заведени заводник и несвесно учествује у испуњењу демонског плана.

Даља утврђивања паралела између идеја Серена Кјеркегора и *Доктора Фаустуса*, као и паралела са Ничеовом филозофијом или Адорновом *Филозофијом нове музике*, које су, уосталом, обележене Кјерекегоровим утицајем и које, као и Кјеркегорове идеје, стоје у супротности са Хегеловим поништавањем индивидуалности у име светског духа, у овом контексту нису неопходне. Утврђивање „веза”, „понављања” и „преокретања” овде је потребно само као потврда феномена „прождирања књиге”,

који се на нивоу приповедног текста јавља као разлагање не само приповедачког *Ја*, већ и као полифонијски принцип у целокупној структури *Доктора Фаустуса*.

Преплитања субјективног и објективног принципа, те нарушавање строге хијерархизације нивоа приповедања, па и онтолошких нивоа,⁵⁷ као вид доследно спроведеног „строгог става” и техничке конструкције у којој нема више ничег нетематског, јављају се, дакле, у *Доктору Фаустусу* и посредством двоструке алузивности – као непрекидно позивање и указивање романа на самог себе и као отварање *Доктора Фаустуса* ка другим делима и идејама, што представља вид уношења полифонијске објективности у субјективни свет једне књиге.

Доктор Фаустус се, с једне стране, понаша као *кап која ждере*, потпуно асимилиујући гласове претходника у своје тело, док им, с друге стране, омогућава самосталност постојања, међусобна укрштања и дијалог. Туђе идеје тако стоје једна насупрот другој, али се и усаглашавају у целини дела *Доктор Фаустус*. На тај начин субјективност, која говори из себе саме, тражи заштиту и сигурност у објективном.

Подређивање идеје субјективности објективном не значи да она престаје да буде слободна, као што се из

⁵⁷ Нарушавање хијерархије онтолошких нивоа у *Доктору Фаустусу*, те нарушавање граница између фикције и реалности и њихово међусобно прожимање, као и сама идеја *понављања*, имале су необично остварење у судбини Глена Гулда, канадског пијанисте, познатог, између осталог, и по особеној интерпретацији Бахових дела. Наиме, Гулд је био очаран *Доктором Фаустусом*, а његова изражена склоност према смеху, одлука да престане са извођењем пред публиком, као и ставови о музици, вероватно су у доброј мери били инспирисани ликом Адријана Леверкина. Необично је свакако и то што је Глен Гулд, који би се могао посматрати као оваплоћење једног књижевног јунака – Адријана Леверкина, и сам потом постао лик једног романа – *Губитника*, аутора Томаса Бернхарда.

мноштва разнородних идеја појављује, самостална и слободна, идеја *Доктора Фаустуса*. Смисао овог романа управо је и садржан у том преплитању субјективног и објективног на формалном, али и на значењском плану:

У уметности се, извесно, субјективно и објективно преплићу до неразазнатљивости, једно произилази из другог а узима на себе карактер другог, субјективно се таложу у објективно, а геније буди поново у њему спонтаност, 'динамизује' га, како ми кажемо; проговара одједном језиком субјективног (MAN 1989: 300).

Тако Манов дух приповести прибавља себи облик субјективности и индивидуалитета приповедачког гласа који каже *Ја*, али тиме не умањује свој значај објективног преношења приче кроз различита средства приповедања. Субјективност гласа подразумеваног писца подређује се, такође, полифоничној објективности туђих идеја и гласова, али само привидно. У *Доктору Фаустусу* не долази до пропадања субјекта, већ се окренутост канонским делима јавља као привидно одбацивање аутентичности – чиме, према Адорновим речима, пружа знак да је творевина аутентична (ADORNO 1968: 231–232).

Приповедач, парадоксално, не влада приповедањем, текст му непрекидно измиче, те тако приповедачко *Ја* није кадро да успостави сопствени исказ. Исто тако, приповедачу измиче и приповедни текст којим више не влада субјективна воља за изражавањем, већ се у њу уплиће полифонијска објективност, а у наизглед лични исказ Цајтбломов, посредством алузија и успостављањем аналогија, непрекидно продиру гласови читавог низа уметничких остварења, имплицитно понављајући ђаволово питање упућено Леверкину: *Како човек да има вољу на рад тамо где дело и аутентичност више не иду заједно?* (MAN 1989: 370), али износећи и констатације:

Сваки звук носи у себи целину, а и целу историју. [...] Неће ли се ускоро уметникова делатност исцрпљивати у

извршавању онога што је садржано у објективним условима продукције? [...] Долази се до тога да његове композиције нису ништа више доли такви одговори, такво решавање техничких загонетки [...] Много непокорности у строгом поковавању, много самосталности, много храбрости иде уз то (ibid. 371).

Доктор Фаустус није затворено уметничко дело које потврђује идентитет субјекта и објекта; оно чак нарушава идеју о идентичности субјекта са самим собом. Својим отварањем ка другим делима, разлика између субјективног и објективног учињена је видљивом. Композиција романа *Доктор Фаустус*, у којој се јавља парадоксалност односа приповедача према приповедном тексту – где приповедачу измиче форма сопствене приповести, да би се, изван његових намера, организовала, као и парадоксалност односа подразумеваног писца према делу које се отвара према другим делима и тако, превазилазећи појединачно становиште, нарушава његову субјективност, враћајући га подсредством ироније саме себи – потврда је и Шенберговог става о повезаности смисаоног и формалног:

Та појава да естетски саставни моменти указују на нешто изван њих, иако уједно остају потпуно унутар простора уметничког дјела, доживљавамо као смисао тог дјела. Као естетски смисао: као нешто више од појаве и уједно само као појаву (ADORNO 1968: 149).

Смисао приповеданог и форма приповедања тако су сједињени да избор начина приповедања указује на смисаону целину дела. Стога је немогуће посматрати само издвојена формална обележја, независно од идеје дела, већ се намеће нужност тумачења облика приповедања у светлу значења, и то и оних значења која се формирају изнад плана приповеданог, на која сама форма приповедања упућује, која су неизговорена, а ипак присутна и видљива.

Одступања романа од полазног мита о Фаусту, као и од других „канонских образаца”, не доводе у питање

постојање фаустовског обрасца, већ упућују на давање нове димензије миту, на смисаоно превазилажење обрасца. *Доктор Фаустус*, напуштањем и преокретањем митског обрасца, не кривотвори мит, што би га приближило *опасном сродству по избору са правим митом* (ibid.: 235), не утапа субјективност стварања у колективни образац, већ у миту оживљава субјективно и одређује мит као начин испољавања и изражавања личног, које, не понављајући у потпуности образац, понављању даје црте субјективног и непоновљивог.

Ова идеја потпуније је дошла до изражаја у роману *Јосиф и његова браћа*. Наиме, паралелно са проблемом изражавања личног у митском обрасцу, поставља се проблем повезаности индивидуализовања сопства и самопречишћавања Бога у човековом духу: *Једна од темељних замисли Манових у Јосифу и његовој браћи јесте у томе да је процес настајања Бога паралелан са процесом индивидуализовања човековог сопства. То су два узајамно повезана и условљена процеса, захваљујући којима сопство задобија оштре и препознатљиве обресе. Митско понављање, од понављања имена до понављања егзистенцијалне матрице појединих људи, бива тако прекинуто, свако почиње да живи свој живот, уместо да, по ко зна који пут, изнова изводи унапред предвиђену и одређену улогу, да, тако рећи, собом опслужује неку већ постојећу причу* (СТОЈАНОВИЋ 1996: 57).

Оваквим поступком отклоњена је опасност пропадања субјекта и његовог утапања у вишу форму, али је и избегнут *трик изолираног индивидуума који умишља да је објективни дух* (ADORNO 1968: 234), па и негативна страна мита. Посезање за митским, колективним обрасцима не доноси ишчезавање субјективитета, већ се из колективног поново уздиже субјективност, чак и по цену тога да носи трагове пародије и хумора.

У *Доктору Фаустусу*, из полифонијске објективности мноштва туђих гласова поново израћа глас Серенуса Цајтблома, који из хуманистичког обрасца прелази у одвећ људски израз очајања. Опасност изједначавања субјективног и објективног, враћање миту и архајским обрасцима, имаће пак у *Доктору Фаустусу* своје остварење у времену које претходи фашизму и омогућава његову појаву.

Био је то старо-нови револуционарно-реакционарни свет у којем су вредности везане за идеју индивидуе [...] у потпуности биле обеснажене и одбачене, или су пак добиле сасвим различит смисао од оног који су имале у последњих неколико столећа, тако, наиме, [...] што су биле довођене у везу са далеко вишом инстанцом силе, ауторитета, диктатуре, вере [...] (MAN 1989: 533).

Субјективно се на тај начин остварује само у границама објективне везаности; оно мора да се приклони нужности. Међутим, субјективном је ипак остављена слобода да се осмели и покуша измаћи границама нужности; оно је слободно да мисли да *кукута зависи од Сократа, а не Сократ од кукуте* (ŠESTOV 1989: 64). Субјективност не жели да буде порекнута, она жели да одржи своју самосталност у односу на нужност и на целину. Тиме се приближава опасности од *субјективне подивљалости*, али и опасности од упадања у немоћни теоријски хуманизам, чија је „жртва” приповедач Цајтблом, будући да се субјективизам његовог приповедања остварује у оквиру клишеизираног хуманистичког обрасца. Теоријски хуманизам, видећи историју као низ непрестано нових стваралачких подвига, поново пориче разноликост, јер, ако је све јединствено и непоновљиво, онда поново нема разлике, а непоновљивост се своди на образац, на својеврсни мит о оригиналности. Тако се људска мисао стално креће по варљивој средишњој линији између антихуманизма холистичких теорија и теоријског хуманизма, враћајући се непрекидно на свој почетак. Можда јој не преостаје ништа друго до да, избегавајући „златни” средњи пут, сва урони у парадокс. Роман *Доктор Фаустус*

непрекидно чини видљивим тај парадокс односа субјективног и објективног, индивидуалног и колективног, идентитета и разлике, дела и целине, једнако својом формом као и смислом.

Сам феномен приповедања учињен је парадоксалним услед непрекидног варирања између хармоније и полифоније, између субјективности једног гласа приповедача (и подразумеваног писца) и мноштва гласова ликова (и „гласова” других дела). Стога би одређивање облика приповедања као приповедачке ситуације у првом лицу било насилно решење парадокса, којим се ништа значајно не би добило, изузев задовољства да се влада материјалом. Иако свака теорија тежи апстраховању, како би могла доћи до својих закључака, некада је препоручљиво одложити закључке и оставити по страни типологије, како се *моћ кључева* не би сломила још пре уласка.

Роман *Доктор Фаустус* заправо је својеврсна најава постмодернистичког проблематизовања односа субјективног и објективног и питања идентитета, најава која, истовремено, као одговор пружа могућност поновног рађања субјективитета, мимо потпуне детерминисаности субјекта, у којој, према Леви-Стросу, људи чак и не мисле своје митове, већ се митови мисле у човеку, где говори сама реч, где, према Лакану, постоји потпуна обезличеност говора у којој језик не зна за субјекат, где језик, према Фукоу, стоји изван и изнад субјекта који говори. Заточена или прогнана субјективност ипак жели да ствара и поседује језик, одбијајући да буде прогутана; она, паскаловски, жели да мишљу обухвати свет и пробуди оно *најдоње ја, као затрпано, као ућуткано од сталног морања слушати друге* (Ниџе 1980: 68), а њено појављивање носи трагове ове борбе са нужношћу и неслободом, трагове запитаности и и сумње.

Ово дело, у коме се *из крајње конструкције рађа израз*, лежи између ова два пола, у парадоксу нерешеног односа субјективног и објективног, али из тог *најтишиег*

питања ипак клија нада поновног проговарања индивидуе, а последњи глас туге ишчезлог субјективитета мења смисао и стоји као светло у ноћи (MAN 1989: 726).

Како је могућа хармонија која ствара привид полифоније?

Феномен говора у говору, тачке гледишта унутар тачке гледишта, јавља се и у Андрићевој *Проклетој авлији*. Овде се, такође, однос приповедача и приче усложњава непрекидним променама наративног степена, те тако безлични приповедач у трећем лицу врши успелу мимикрију, посредујући причу кроз свест својих ликова. Полифониčnost постоји, али је спроведена на другачији начин него у *Доктору Фаустусу*. Тачка гледишта и питање фокализације⁵⁸ представљају кључни композициони проблем *Проклете авлије*.

Приповедачки поступак *Проклете авлије* задавао је прилично потешкоћа тумачима у покушају да дају одговор на питање: *Ко приповеда?* Као кључ за одгонетање овога питања наметала се загонетна фигура *младића крај прозора*, која се јавља у „оквирној причи”, на почетку и на крају романа. Међутим, уобичајене типологије, попут оних које дају Штанцл или Вејн Бут, нису кадре да у потпуности објасне Андрићев приповедачки поступак. Наиме, користећи неку од ових типологија, рецимо Штанцлову, приповедачка ситуација у *Проклетој авлији* могла би се, на први поглед, одредити као персонална приповедачка ситуација⁵⁹ –

⁵⁸ Термин *фокализација* доноси могућност веће прецизности, јер подразумева однос између визије и онога што се види, односно – између визије путем које се елементи презентују и идентитета инстанце која визију претаче у речи. Иако се у току нашег излагања овај термин не употребљава често, сама анализа почива на утврђивању ове разлике.

⁵⁹ Персонална ситуација пружа илузију непосредности повлачењем приповедача иза ликова. Читалац приказани свет посматра очима

приказани свет посредован је кроз свест ликова романа, иако они нису приповедачи.

У *Проклетој авлији* јавља се приповедање у трећем лицу, он облик, који се наизглед повлачи пред *сада и овде* ликова, омогућавајући им да ступе на сцену, а догађаји као да су испричани из њихове визуре. Сам почетак романа дат је са спољне позиције, која се у први мах чини као тачка гледишта аутора:

Зима је, снег замео све до кућних врата и свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид. Под том белином ишчезло је и мало гробље на ком само највиши крстови врхом вире из дубоког снега. Једино ту се виде трагови уске стазе кроз целац снег; стаза је пропрћена јуче за време фра-Петровог погребa. На крају те стазе танка пруга пртине шири се у неправилан круг, а снег око ње има румену боју расквашене иловаче, и све то изгледа као свежа рана у општој белини која се протеже до унедоглед и губи неприметно у сивој пустињи неба још увек пуног снега (Андрић 1964: 9).

Та спољна позиција ауторског приповедача одређује се потом ближе: *Све се то види са прозора фра-Петрове ћелије*, али се још увек не каже ко то види. Онда се прелази на приказ сцене унутар фра Петрове ћелије. Сцена је драматизована дијалогом двојице фратара који пописују фра Петрове ствари. Са предметно-аналитичког индиректног говора прелази се на директни говор. Затим следи *ауторски коментар* описане сцене, у коме је и даље одржана безличност и наглашава се спољна позиција приповедача: *И кад их човек овако са стране посматра [...] (ibid. 11).* Описана сцена се преноси на општи план, даје јој се смисао,

једног од ликова који не приповеда, већ се збивања огледају у његовој свести – лик романа постаје персона, маска коју сам читалац ставља на своје лице (ШТАНЦИ 1987: 31).

и сугерише се читаоцу на који начин треба да разуме и вреднује речено:

Кад их човек тако гледа и слуша, све се у њему и нехотице окреће од живота ка смрти, од оних који броје и присвајају ка оном који је све изгубио и коме више ништа и не треба, јер ни њега нема (ibid.).

Позиција приповедача одређена је као позиција некога ко *сада* гледа и слуша, ко је, дакле, *присутан* у приказаном свету. Тако се персонална приповедачка ситуација преводи у аукторијалну ситуацију,⁶⁰ мада се присуство личног приповедача не открива граматичким обликом; он се не обликује као *Ја* сведока, већ као *безлично он*. Но аукторијални приповедач није *на прагу* између фиктивног света романа и ауторове и читаочеве стварности, како Франц Штанцл одређује аукторијалну приповедачку ситуацију, и не појављује се још увек као самостални лик који није идентичан са приповедачем, већ задржава одлике ауторског приповедача. При томе, он није ни изван света приповеданог, већ је *у свету*; он *сада* гледа и слуша и извештава о томе. Догађај не лежи у прошлости, већ се успоставља као *сада* приповеданог. Време приповеданог и време приповедања овде се поклапају. Потом се у приповедање уводи прошлост:

Све до пре три дана на том пошироком миндерлуку са кога је већ нестало душека и простирке а остале само голе даске, лежао је или чак седео фра Петар и – причао. И

⁶⁰ Према Штанцовој типологији, за аукторијалну приповедачку ситуацију типично је присуство једног личног приповедача, који је посредник у причи и који стоји *на прагу* између фиктивног света романа и ауторове и читаочеве стварности. То је приповедање-извештај, где догађај лежи у прошлости, а приповедач се може мешати у приповедање и коментарисати га, али при том остаје самосталан лик и није идентичан са аутором.

сада, док гледа његов гроб у снегу, младић у ствари мисли на његова причања (ibid.: 12).

Читалац сада наизглед открива ко посматра – *младић крај прозора* је сведок садашњег збивања и сведок прошлог причања фра Петра. Међутим, тиме се још не открива ко говори, јер инстанца која види и инстанца која приповеда не морају имати идентичан статус. Младић крај прозора би се, дакле, могао одредити као фокализатор,⁶¹ јер читалац не чује глас младића крај прозора; приповедани свет *огледа* само се у његовој свести, али нема осамостаљивања његовог гласа. Приповедање ипак задржава карактеристике персоналне приповедачке ситуације. Приповедач као да остаје изван света приче, преносећи причу која се одвија у свести младића који посматра, који је, дакле, *сада и овде* у приповеданом свету, и тако спаја илузију непосредности персоналне приповедачке ситуације са повлачењем приповедача иза лика, али оставља и утисак приповедања-извештаја, с тим да догађаји још увек не леже у прошлости, већ се непосредно одвијају пред нашим очима. Приповедач није драматизован,⁶² он себе не означава као *Ја*, нису му дата некаква лична својства, али се, опет, налази и у причи,

⁶¹ *Фокализатор* је у *Наратологији* Мике Бал одређен као *субјекат фокализације, као тачка гледишта са које се елементи посматрају*. Фокализатор се може поклапати са ликом, и онда је реч о *интерној фокализацији*, али може бити и изван приче, и онда је реч о *екстерном фокализатору*. Фокализатор везан за лик може се мењати, фокализација се може премештати с једног лика на други (BAL 2000: 118–25). *Фокализација* је, заправо, термин позајмљен из фотографије и филма, веома користан у ситуацијама када се, као што то Абот каже, не може применити дискутабилан термин *тачка гледишта*, и односи се на начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу (АВОТ 2009: 125).

⁶² Драматизовани приповедач се може јавити као фиктивни лик, или као прерушени приповедач (*центри свести* или *рефлектори* у трећем лицу). Чак је и најуждржљивији приповедач драматизован, сматра Вејн Бут, ако себе означава као *Ја*. Најзначајнији прерушени приповедачи јесу центри свести или *рефлектори* у трећем лицу (БУТ 1976: 169).

коментаришући збивања и управљајући читаочевим реакцијама.

Остаје, дакле, нејасно да ли *коментар* потиче од ауторског приповедача, да ли је то глас подразумеваног писца, или глас младића крај прозора. Читалац је изложен директној аукторијалној сугестији, постоји перспективизација и посредованост приче, јер се догађаји наизглед приказују из визуре младића крај прозора, али се не јавља приповедање у првом лицу. Поставља се питање да ли су глас приповедача и глас младића крај прозора до те мере сливени да је немогуће осетити самосталне акценте младићевог гласа, да ли се приповедач налази на маргини приказаног света, или пак остаје изван њега. С друге стране, не долази сасвим до неутрализовања свих елемената који упућују на личност приповедача, што је типично за персоналну приповедачку ситуацију.

Наиме, исказ *Када их човек овако слуша и гледа* сугерише да је приповедач ипак у причи. Јер, ко их *слуша и гледа* – само младић крај прозора, или и сâм приповедач? Ово *човек* уноси двосмисленост у однос приповедача и рефлектора, приповедача и приче. Као да није извршено потпуно повлачење приповедача иза лика, или овај коментар треба да схватимо као коментар самог младића. Није ли тиме доведена у питање објективна непосредност персоналне ситуације и потпуно везивање приповедачеве тачке гледишта за свест неког лика у роману?

Младић је лик романа, он постоји у приповеданом свету, и ако коментар потиче од њега, онда се тиме доводи у питање његова позиција несвесног рефлектора који само преноси причу, а персонална ситуација приближава се аукторијалној приповедачкој ситуацији, у којој самосвесни приповедач, који није идентичан са аутором, коментарише своје приповедање. Али, младић није изван приповеданог.

Уколико коментар схватимо као коментар младића крај прозора, ако је он *човек који се и нехотично окреће*, онда

се приповедачка ситуација приближава приповедању у првом лицу, приповедању учесника и приповедача који говори. Међутим, приповедање није обликовано у првом лицу, иако је младић и учесник и посматрач. Уколико је пак у питању коментар аутора, подразумеваног писца, онда он улази у свет приче и губи своје повлашћено својство да се налази изван приповеданог.

Типски круг Франца Штанцла пружа могућности различитих прелаза типичних приповедачких ситуација из једне у другу. Полазна приповедачка ситуација у *Проклетој авлији* јесте аукторијална приповедачка ситуација: приповедач стоји на прагу приповеданог света и приказује га споља. Аукторијални приповедач се потом повлачи иза лика и приказује приповедани свет кроз његову свест: *Све се то види са прозора фра Петрове ћелије* (ibid.: 9); *И сада док гледа у његов гроб у снегу, младић у ствари мисли на његова причања* (ibid.:12). Тиме се добија персонална ситуација, али то не доводи до екстремног покушаја приказивања свести у трећем лицу, већ се уношењем ауторског коментара, ако је у питању такав коментар, приповедање враћа аукторијалној ситуацији, а ако је у питању младићев коментар, онда се оно приближава ситуацији у првом лицу. Приказивање свести у трећем лицу захтевало би пак непосредно улажење у свест младића крај прозора, и тиме би се коментар оправдао као својеврсни унутрашњи монолог, али у унутрашњем монологу би се морала јавити обележја младићевог гласа и не би било могуће ово објективно *Кад их човек тако гледа и слуша, све су у њему и нехотице окреће од живота ка смрти [...]* (ibid.:11), већ би приповедање добило обележја субјективног говора.

Последњих недеља много је и често причао о свом некадашњем боравку у Цариграду. То је било давно. Због својих тешких и замршених послова фратри су послали у Стамбол фра-Тадију Остојића, ексдефинитора, ексгвардијана ('Сав бијаше од неких ексова!'), човека спора и

достојанствена и заљубљеног у ту своју спорост и своје достојанство (ibid. 12).

Приповедање овде наизглед добија вид персоналне ситуације у којој се приповедач повлачи иза лика и где се прича одвија у свести, у сећању младића крај прозора. Младић се сећа приче фра Петра и његово несвесно приповедање, одвијање приче у сећању, добија акценте фра Петровог говора. Фра Петров говор присутан је као предметно-аналитички вид индиректног говора, који преноси садржај приче, али се јављају и примесе вербално-аналитичког, односно – преношење стилских обележја фра Петровог говора, која се у једном тренутку јављају као директан говор, као цитат фра Петрове приче – *Сав бијаше од неких ексова*. Овде се јавља ијекавски облик, којим ће се и у даљем тексту обележавати директни говор фра Петра. Младић се даље *сећа* приче фра Петра, која је могла да се *прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја* (ibid.: 13). После уласка фра Петрове приче у приповедање долази поново коментар који о младићу говори у трећем лицу:

Наравно да је при таквом начину причања остало доста празнина и необјашњених места, а младићу је било незгодно да прекида причање, да се враћа на њих и поставља питања. Најбоље је ипак пустити човека да прича слободно (ibid).

Персонална приповедачка ситуација, у којој се приповедач повукао иза лика и препушта приповедање непосредном одвијању у његовој свести, поново се нарушава. Овога пута није у питању двосмисленост коментара, већ аукторијални коментар. Реч је о појави говора у говору – фра Петров говор јавља се у оквиру приповедачког говора, али се јавља и говор о говору, јер приповедач коментарише фра Петрово приповедање, наизглед из перспективе младића крај

прозора. Наиме, у персоналној ситуацији коментар би био препуштен младићу, он би се одвијао у његовој свести, те би се јавио у неодређеном облику, типа *било је незгодно прекидати причање*, односно – младићева би позиција остала у оквиру несвесног рефлектора и не би морала да пређе у *Ја* облик нити у унутрашњи монолог, који се, у крајњој линији, приближава приповедачкој ситуацији у првом лицу. Међутим, то није учињено.

Приповедач излази из свести рефлектора, појављује се изравно, и третира младића као *он*. Гласови подразумеваног приповедача и младића нису сливени, већ се овим коментаром раздвајају и враћају приповедачку ситуацију ауторијалном приповедању – приповедач стоји на прагу између фиктивног света романа и ауторове и приповедачеве стварности, и даје себи слободу да се меша у приповедање. Приповедач се тако појављује и изван приче, али се, иако му нису дата лична својства, поставља и као посредник између два света.

За тумачење Андрићеве *Проклете авлије* важно је и уочавање опозиције спољашњег и унутрашњег, утврђивање тачке гледишта, прелазак са једне тачке гледишта на другу, као и проблем *оквира*. У предговору *Поетике композиције* Бориса Успенског, Новица Петковић, говорећи о композицији *Проклете авлије*, истиче да је у целом тексту очуван *известан чврст хијерархијски однос између тачака гледишта на свим плановима* (PETKOVIĆ у USPENSKI 1989: XLII). Петковић уочава да је на почетку *Проклете авлије* дат изразит *опис са стране*, у коме се аутор служи позицијом младића крај прозора. Аутор прихвата његову просторно-временску тачку гледишта, као и психолошку, али у композицији текста нема места за фразеолошку тачку гледишта младића крај прозора. Младић је из композиционих разлога *остао нем*, а ауторов глас и глас младића крај прозора представљају исти глас, и зато младић не може да говори, а његова улога је да на оквирима – уместо аутора – види и чује, сазна и вреднује. Увођењем лика младића,

ауторова позиција постаје одређенија, а тиме се и ограничава и условљава његово знање. Мотивација знања аутора увећава природност, веродостојност и аутентичност текста. Улога фра Петровог сабеседника пренета је на младића и ограниченошћу те улоге мотивише се одустајање од фра Петровог непосредног причања. Увођењем младића избегнуто је укрштање позиција аутора и фра Петра, и тиме је омогућено аутору да заузме вишу, безличнију позицију трећег приповедачког лица, које као *невидљиви сапутник фра Петров* може синхронно да описује догађаје у Авлији. Младић крај прозора види и чује шта се збива после фра Петрове смрти, у његовом сећању очувана су фра Петрова причања, али се у тексту ништа не даје са његове субјективне тачке гледишта, већ је све преломљено кроз ауторову тачку гледишта – сматра Петковић (ibid.: XLII).

Међутим, поред уочавања просторно-временског плана испољавања тачке гледишта, као и сталне опозиције спољашње–унутрашње, која се често повезује са опозицијом светло–тама,⁶³ разумевање смисаоног и наративног склопа *Проклете авлије* није могуће без пажљивог одређивања не само субјекта него и објекта и нивоа фокализације, будући да комбинација фокализатора и фокализованог објекта може бити константна, али може и варирати (в. BAL 2000: 130–134). Управо објекат фокализације разоткрива и приповедача *Проклете авлије* и праву улогу младића крај прозора. Наиме, једна дискретна приповедачева напомена, која се заснива на визуелној компоненти – мешању светла и таме, разрешава загонетку младића крај прозора.

Опис гробља на почетку текста дат је са прозора фра Петрове ћелије, што се касније открива као позиција *младића*

⁶³ Татјана Росић истиче да је једна од основних приповедачких матрица код Андрића – сећање, које подлеже извесном закону *смене јасно осветљених и замрачених места* (Росић 2003: 314). Ова приповедачка матрица функционише и у оквирној причи *Проклете авлије*.

крај прозора. Ту, наизглед, долази до сливања просторно-временске позиције приповедача са позицијом лика. У самом опису делотворна је опозиција спољашње–унутрашње: слика гробља које се губи у свеопштој белини дата је из унутрашње просторне позиције – из ћелије фра Петра. Сцена која се одвија у ћелији – разговор фратара који пописују фра Петрову заоставштину – дата је само аудитивно. Изгледа да младић крај прозора посматра сцену споља и само чује препирку:

Све се то види са прозора фра-Петрове ћелије. Белина спољњег света ту се меша са дремљивом сенком која влада у ћелији а тишина добро другује са тихим шумом његових многобројних часовника који још раде, док су се неки, ненавијени, већ зауставили. Тишину ремети једино пригушена препирка двојице фратара који у суседној празној ћелији састављају инвентар ствари које су остале иза фра-Петра (ibid.: 9–10).

Визуелни опис сцене из суседне празне ћелије, из које се чује разговор фратара, дат је тек при завршетку њиховог дијалога: *Млади фратар одмахује руком на те досетке и прекоре (ibid. 10).* Младић се, дакле, налази крај прозора, а фратри – *у суседној празној ћелији.* Младић⁶⁴ само чује разговор фратара, али их не види. Види их једино приповедач.

Просторно-временска позиција младића крај прозора и позиција приповедача ипак нису до краја сливене. На то непоклапање, на двојство позиција, указују и коментари *Кад их човек тако гледа и слуша [...]* и *И кад их човек овако са стране посматра [...]* (ibid.: 11). Ово неодређено човек не

⁶⁴ У оквирној сцени јављају се два младића – младић крај прозора и млади фратар (фра Растислав) који пописује фра Петрову заоставштину. Радован Вучковић улогу причаоца додељује фра Растиславу: *Улогу преносиоца фра Петрове приче узео је фра Растислав који се сећа фра Петрове приче [...]* (Вучковић 1974: 416).

открива младића крај прозора, јер он само чује гласове; оно открива приповедача који их посматра, те тако ни просторно-временски ни психолошки план младића и приповедача нису истоветни. Тачну позицију приповедача *Проклете авлије* и позицију младића крај прозора разоткива опис игре светлости и сенке:

Белина спољашњег света ту се меша са дремљивом сенком која влада у ћелији (курзив – И. Б.), *а тишина добро дружује са тихим шумом његових многобројних часовника који још раде, док су се неки, ненавијени, већ зауставили* (ibid.: 9).

Овај опис није дат са младићеве позиције. Будући да стоји крај прозора, загладан у свет споља, младић може да уочи само *белину спољашњег света*. Оног тренутка када се окрене од прозора, он може да види само *дремљиву сенку која влада у ћелији*. Младићу, дакле, остају невидљива мешања светлости и сенке крај прозора, на самом прагу двају светова, будући да се он налази на граници између њих. Ефекти мешања спољашње светлости и унутрашње таме могу се видети само са позиције некога ко посматра младића крај прозора, некога ко се налази изван места њиховог укрштања.⁶⁵ Исказ *Белина спољашњег света ту се меша са дремљивом сенком која влада у ћелији* [...] открива не само да ауторов глас и глас младића крај прозора не представљају један те исти глас, већ да ни њихове просторне позиције нису исте. Показује се да младић крај прозора није прави фокализатор, јер ово виђење није дато са његове тачке гледишта. Аутор само делимично, по потреби, заузима младићеву просторно-временску позицију. Он задржава вишу позицију у односу на младића и не ограничава се на његово знање и на његово виђење. Младићева улога, дакле, није да на оквирима види и чује уместо аутора, будући да он

⁶⁵ Наравно, младић се могао и удаљити од прозора, али ништа у приповеданом не отвара могућност таквогдомишљања.

само чује, као што његова улога није ни да сазнаје и вреднује.

Младић није *сенка аутора*,⁶⁶ он је лик који се налази између два света, али не као посредник између света ликова и света аутора, већ на граници између *непокретне белине смрти* и *победничког живота који иде својим путем*, па и то само за тренутак – тренутак сећања на причу. Он остаје нем, не само из композиционих, већ и из смисаоних разлога. Његов говор нарушио би свечану тишину сећања, *стање унутарњег човека који се сабира* – како св. Августин одређује сећање, и чија је мисао упућена ка вечности или – смрти.⁶⁷ Њега су за *тренутак занела сећања на причу и осенила мисао о смрти*, и зато је нем. Младић је, у извесном смислу, замрзнут мишљу о смрти; отуда његова немост и непокретност.

Али само за тренутак. Најпре слабо па онда живље, као у спором буђењу, до свести му све јаче допиру гласови из суседне собе, неједнак звук металних предмета што тупо падају на гомилу и тврди глас фра-Мије Јосића, који диктира попис алата, заосталог из покојног фра-Петра (ibid.: 134).

Иако се за тренутак нашао на граници двају светова, младић се буди из тог стања и враћа се свету живих. Његова позиција је битно другачија од позиције приповедача, који

⁶⁶ Борислав Михајловић, одгонетајући ко је младић крај прозора, у њему препознаје младог Андрића из *Ex ponia*: *А знам га, то је он, тај сведок белог чела [...] он што је своје ја исписао само једном [...] у првој тамници свог живота, из прогнаничког црног Понта.* (МИХАЈЛОВИЋ 1999: 218–219).

⁶⁷ Радован Вучковић у *Проклетој авлији* види метафизичку драму која се одваја у болној испражњености света и одсуству било које трансценденталне могућности. *Ту се прича креира у одсуству њеног творца на фону апсолутне празнине која је превучена тамном сенком смрти и ништења у којој сабласно одјекују гласови пописивача фра Петровог алата.* (ВУЧКОВИЋ 1974: 416).

остаје изван приповеданог као безлични и надлични посматрач, који све зна и све види, приповедајући *sub specie aeternitatis*. Младићев лик јесте лик из оквира, као што то тврди Новица Петковић, али он није тумач светова којима не припада. Он припада свету фратора, али је за тренутак загладан у свет *споља*, свет белине и вечности, који уоквирује свет *победничког живота*. Тумачење не потиче од њега, већ од приповедача који остаје безличан и чијим је гласом обухваћен читав приповедни текст. Поступак очућавања, посматрања са стране, у опису фратора такође не потиче од младића. У његовој свести само одјекују гласови фратора, али их он не посматра, будући да се налази у суседној ћелији. *Странац* у свету у коме се налазе братри није младић; он ипак припада свету *победничког живота*, само је за тренутак окренут од њега, ка себи и свету свог сећања. Очућавање у тексту потиче од анонимног, безличног приповедача.

Унутарње преживљавање такође не припада младићу, то је коментар приповедача, јер се каже *кад их човек тако гледа и слуша*. Приповедач их гледа *са стране*, младић може само да чује братре. У оквирној причи *Проклете авлије* заправо постоји први ниво фокализације, у којој се јавља екстерни фокализатор који привидно поверава фокализацију интерном фокализатору, да би се приповедање потом вратило примарној фокализацији, при чему су брижљиво уклоњени знаци који указују на померање са једног нивоа на други. Иако изгледа као да екстерни фокализатор гледа заједно са младићем крај прозора, заправо је реч о давању виђења лика унутар свеобухватног виђења екстерног фокализатора.

Композициона функција младића⁶⁸ није да уместо аутора види и чује, већ да отелотвори ситуацију сабирања у себе и окретања од живота, окретања ка вечности, које се

⁶⁸ Опширније о овоме в. БАШИЋ 2012.

дешава као тренутак сећања у коме је време стало. Прича се заправи одвија са становишта надличног приповедача, који није једнозначан са аутором и који се налази и изван света младићевог и изван света *Проклете авлије*, и који све то посматра као *панораму* људских судбина које се губе у *свеопштој белини вечности, која се протеже до у недоглед*⁶⁹ а у којој смрт појединачног изгледа тек као *свежа рана* у снегу.

Приповедач *Проклете авлије* јесте трасценденталан, јер омогућава свако сазнање приповеданог света, и њему није потребна утемељеност у појединачној тачки гледишта нити мотивисање знања; он је у исти мах и трансцендентан, јер превазилази границе сваког могућег појединачног људског искуства, а његово враћање субјективном, ограниченом погледу бива у функцији не само давања веће веродостојности исприповеданом, већ има и улогу указивања на несавршеност и непотпуност људског погледа, коме измиче истина и прави смисао, ма колико се трудио да је обухвати и протумачи.

У *Проклетој авлији*, упркос привидним укрштањима нивоа приповедања, ипак постоји чврст хијерархијски ниво на свим плановима. Позиција приповедача првостепена је у временско-просторном, али и у онтолошком смислу. Он приповеда са становишта вечности.⁶⁹ Позиција младића крај прозора је другостепена, он се приближава приповедачу, али је његов свет просторно-временски обележен као *сада* и *овде*

⁶⁹ У *средистишту* Андрићеве *васељене* садржана је мисао о богу. *Скривени есхатолошки садржај унутрашњег слоја у Андрићевом делу* показао је да је главни субјект тог дела, као највиша 'предајна инстанца', обузет метафизиком вечности [...] и да управо због тог метафизичког садржаја он стоји у непосредној егзистенцијалној спрези са тајном времена [...] обузет визијом отвореног бескраја у коме се песничко субјективно време и објективно време историје стапају у јединствену надтемпоралност мита о вечитој и неизменљивој самоћи човека пред Богом (PALAVESTRA 1981: 208–209).

и, самим тим, ограничен. Ситуација младића крај прозора дата је пре као младићево приближавање ситуацији приповедача, који је изван и изнад приповеданог, а не као приближавање приповедача младићевој тачки гледишта.

Егзистенцијална ситуација младића крај прозора јесте ситуација *ћутања*, окретања од живота ка смрти, у чијој се светлости показује сва узалудност људских стремљења, и стога је труд фратора да попишу и среде оно што је остало од фра Петра дат као очуђен и обесмишљен. То младићево ћутање јесте ћутање онога што превазилази моћ појединачне људске спознаје, и зато младић остаје нем. Ситуација причања, као и сећања на причу, извире из људске потребе да се „превари” време и пролазност, да се поновним преношењем приче приближи вечности непрекинутог трајања, да се каже и објасни оно што је неизрециво и необјашњиво.

Иако се фигура младића крај прозора јавља у оквирној причи (на почетку и на крају *Проклете авлије*), она има функцију укидања оквира. Прозор постаје симбол отварања према свету, али и отварања према унутра, уклањања маске оне *тешке речи* — *Ја*. Младић крај прозора суштински је без идентитета, он стоји у огољености чистог битка, а његова утонулост у сећање, заборављање на себе, својеврсно је буђење. Иако причу о Авлији не приповеда он, његова фигура је отелотворење истинског приповедача, оног у коме је отворена могућност проговарања вечите приче. Стога приповедање и није поверено њему, већ духу приповести.⁷⁰ Ситуација младића крај прозора постаје тако

⁷⁰ Постављајући питање *ко прича Проклету авлију*, Иво Тартаља каже да је прави дух приповести – свезнајућа прича која се прича сама. *Фра Петар је овде више симбол него субјекат причања*, његова прича је и сама постала предмет предања. Фра Петрово причање је сачувано у памћењу фигуре из оквирне приче, али *младић не прича*, он није оличени *дух приповести*, већ оличени *дух слушања*, *меланхолични одјек приче* (ТАРТАЉА 1979: 270–278).

ситуација иницијације, посвећења у чаролију стварања посредством речи које се чују а да их нико није изговорио, тренутак ослобађања вечите приче која се прича сама.

Фра Петрова прича се понавља у сећању младићевом, али и она сама представља поновно причање већ испричаних прича. Један од најупечатљивијих ликова-причалаца у *Проклетој авлији* јесте Хаим. Међутим, он нема само функцију мотивисања ауторовог знања, већ постаје отелотворење људске потребе да се исприча прича, да се све каже и обухвати њоме:

У својој страсти да све каже и објасни, да све погрешке и сва злодела људска открије и да зле изобличи а добрима ода признање, он је ишао много даље од онога што обичан, здрав човек може да види и сазна. Призоре који су се одиграли између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница. И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих (ibid.: 56).

Исконска људска потреба да се прича и да се причом супротстави смрти и пролазности доведена је до крајности у Хаимовом лику. Хаимова потреба да говори мотивисана је немиром и страхом, а страх и стрепња су извори људске радозналости и људске потребе за сазнањем. И причање фра Петра обележено је ситуацијом *на прагу* – он прича из болесничке постеље, одлажући и скривајући своју честу мисао *на блиску смрт*:

Причао је као човек за ког време више нема значења и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност (ibid.: 13).

Причање затвореника Проклете авлије дато је такође у граничној ситуацији затворености и стрепње; они причом дозивају привид неког другог, правог живота у затворен круг из кога нема излаза, или је пак излаз неизvestан, и стога

најчешће причају о женама и женској љубави или о Карађозу, који је предмет њихове мржње, али и дивљења: *Сви они, омађијани, прате и тумаче сваки Карађозов корак и поглед, сваку реч* (ibid.: 38), покушавајући да га одреде и искажу, да причом умање страх.

Једино је Ћамилова прича другачија, она нема извориште у страху од блиске смрти, већ у сети и окренутости од живота ка вечности, која добија вид вечног понављања и у том поновном отеловљењу хоће да одреди себе и свом постојању да смисао. Стога је Ћамилов глас *звучао само као јeka нечијег чвршћег и одређенијег гласа, и после неколико првих речи стално прелазео у шaпaт* (ibid.: 81). Ни Ћамилова судбина није ништа друго до одјек нечије туђе, чвршће и одређеније судбине, судбине Џем-султана, која је сама у новом и свечаном облику древна прича о два брата (ibid.: 83). Она се не може другачије казивати до шаптом, јер ни сама није ништа до одјек тајновитог понављања судбина, спајања и поновног појављивања истоветности у различитом, и то понављање мора имати негде своје крајње испуњење и смисао.

Над тим различитим судбинама и причањима јавља се глас приповедача који их све надилази и обухвата, спајајући својим причањем свет садашњости младића крај прозора и светове прошлости затвореника Проклете авлије и ликова њихових прича, понављајући њихова причања и доводећи их својом причом у поље вечно садашњег збивања, оживљавајући древну причу о два брата-супарника, који *откако је света и века постоје и непрестано се поново рађају и обнављају у свету* (ibid.: 83). То је прича о онима који су *старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу* и о онима који су *кратка века, зле среће и погрешног првог корака, чије тежње стално иду мимо онога што треба и изнад оног што се може* (ibid.: 83). Тако, на једној страни, стоји младић крај прозора, макар и за тренутак сећања окренут од стварног живота, а на другој – фратри, урођени у живот, као они који *броје и присвајају*. Или пак

стоји Тамил, сав загладан у прошлост и изван сопствене стварности, насупрот затвореницима који су окренути опстанку, обележени бригом за себе и страхом од смрти. Све те судбине обухваћене су *објективним* описом свевидећег приповедача, који повремено добија видове субјективног погледа и знања, из чијег смиреног и сабраног приповедања, нерастрзаног страхом и прекидима, *просијава субјективни опис као његова скривена душа* (ПЕТКОВИЋ : XLVI).

У *Проклетој авлији* наизглед заиста постоји чврст хијерархијски однос на свим плановима. Примарни ниво приповедања полази из позиције младића крај прозора, али глас приповедача не припада самом младићу, не дели са њим у потпуности просторно-временску тачку гледишта, нити су они обједињени на психолошком, фразеолошком и идеолошком плану. Ситуација младића крај прозора дата је као приближавање ситуацији приповедача, који је изван и изнад приповеданог, а не као приближавање приповедача младићевој тачки гледишта. Позиција приповедача првостепена је у временско-просторном, али и у онтолошком смислу. Он приповеда са становишта вечности. Позиција младића крај прозора је другостепена; он се приближава приповедачу, али је његов свет просторно-временски одређен као *сада и овде* и носи обележје времена. Потом се прелази на *прошлост*.

Прошлост је дата у *садашњости* сећања младића, као прошлост причања фра Петра. Фра Петар прича из болесничке постеље, па је *сада и овде* фра Петровог причања прошло у односу на *сада* младићеве позиције, али *садашње* у односу на прошлост испричане приче. Садашњост причања фра Петра налази се на трећем приповедачком и онтолошком нивоу, оно је један степен испод садашњости младићевог сећања.

Следећи приповедни и онтолошки ниво јесте свет Авлије, који се налази на четвртом степену у односу на примарно приповедање. Потом се улази све дубље у област

фикције, односно – успостављања *стварности* и *садашњости* приповедања. Примарна, на овом нивоу, фра Петрова прича, која је обухваћена основним приповедачким гласом и која само понекад добија самосталне акценте фра Петровог говора, или се пак драматизује увођењем директног говора, односно – *разговора* затвореника, распада се потом на низ прича: на Хаимову причу о *прошлости* Ћамиловој, у коју улази и прича о Ћамиловој мајци, испричана од житеља Смирне у којој се *све зна*, на Ћамилову причу о Џем-султану, као и на приче о прошлости Карађозовој, на Заимове приче о женама. Све ове приче налазе се један степен испод примарне фра Петрове приче. Тако је Ћамилова прича о Џем-султану један степен ниже од Хаимове приче о Ћамилу: *И ту где се завршавало једно, почињало је друго причање. Краја није било* (ibid.: 57).

Из овог, петог или шестог наративног нивоа враћа се на време *садашњости* Авлије, односно – прелази се на Хаимову причу о Ћамиловом *одласку* из Авлије, која остаје недоречена и у претпоставкама. Овде започиње *време без Ћамила, без страха и ишчекивања*, и урањање у још један ниво изван стварности Авлије. То је ниво фра Петровог унутрашњег света, где се поново сусреће са Ћамилом – имажинирани свет, који се налази један ниво испод садашњости фра Петрове у Авлији. Као да се урањање у све ниже нивое приповедања и постојања никада не прекида, и тако се губи и замрачује граница између стварног и имажинираног, доживљеног и испричаног.

На овом нивоу приповедање поприма одлике фра Петровог говора, просторно-временска, фразеолошка, психолошка и идеолошка тачка гледишта се поклапају, а глас наратора добија самосталне акценте и прелази у ијекавску варијанту, која се јавља свугде где фра Петар сâм говори. Као да се тек у тренутку бекства из стварности у имажинирано, у тренутку окретања самог себи, па макар то било и скретање у лудило, људски глас осамостаљује и постаје субјективан, необухваћен вишим гласом, а то осамостаљивање

истовремено је и бекство од привидне стварности субјекта, који је као индивидуа ограничен и затворен, оно је прекорачење границе и силазак у неке друге и другачије сфере:

Пренем се, а оно никог поред мене нема. Моја се цигара угасила, а рука ми још испружена. Па то сам ја сâм са собом разговарао! Уплашим се од лудила као од заразне болести и од помисли да овдје и најздравијем човјеку почиње с временом да се мути и привиђа. И станем да се отимам. Браним се у себи, напрежем се да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао. Понављам сам себи да осим ове Авлије има и другог и другачијег свијета, да ово није све, и није заувјек. И трудим се да то не заборавим и да останем код те мисли. А осјећам како Авлија као водени вртлог вуче човјека на неко тамно дно (ibid.: 127).

Не само фра Петрова, већ и Ћамилова прича о Џем-султану – у једном тренутку помрачења свести о стварности – добија субјективне одлике и из безличног приповедања прелази у Ја-облик.⁷¹

⁷¹ Говорећи о симболичком значају заменице *Ја* у историји настанка *Проклете авлије*, Иво Тартаља истиче да је она резервисана за халуцинацију оног казивача који је у жижи *фабуле* и за кључну формулу *многоструке поруке*. Настанак лика безименог младића из оквирне приче доводи се у везу са употребом речи *Ја*, будући да се у старијој верзији оквирне приче јавља фиктивни приповедач који говори у првом лицу (ТАРТАЉА 1979). Замена приповедача у првом лицу безличним приповедањем у трећем лицу указује и на Андрићеву склоност ка прикривању правога субјекта дела: *Писац је не приметна (скривена), али апсолутна (коначна) мера истине: он је свеприсутни невидими Творац људског свемира, демијург судбине, почетак и крај постојања. Као свако митско божанство, он скрива свој прави лик, име му се не сме изговорити, а његов унутрашњи простор штити табу. Лице које он сам окреће и показује свету подједнако је и облик и садржина божанске милости и божје воље* (PALAVESTRA 1981: 153).

Од свега освојио што свет има и јесте ја сам хтео да направим средство којим бих савладао и свет, а сада је тај свет начинио од мене своје средство (ibid.: 104).

Поистовећивање Ђамила са Џем-султаном доведено је до завршне тачке на којој се успоставља идентитет: Ђамил проговара Џемовим гласом и тај глас више није шапат, већ Ђамил *говори брзо као да чита* давно припремљену и давно утврђену улогу, која се претвара у гордо и свечано признање – *Ја сам то.*⁷² Али то је идентитет између *Ја* и *Другог*, тачка непоклапања са самим собом, нарушавање принципа идентитета и разоткривање личности као неодређене:

Негде у току те ноћи изван времена које сунце одмерава својим изласцима и заласцима и изван свих људских односа, Ђамил је признао отворено и гордо да је истоветан са Џем-султаном то јест са човеком који је, несрећан као нико, дошао у теснац без излаза, а који није хтео, није могао да се дорече себе, да не буде оно што је.

– Ја сам то! – рекао је још једном тихим али тврдим гласом којим се казују пресудна признања и спустио се на столицу (ibid.:112).

Гранична ситуација, када Ђамил пред истражитељима *долази у теснац без излаза* и када није могао да се одрекне себе⁷ постаје ситуација откривања правог бића, а замрачење свести постаје тренутак највећег прибирања и долажења до себе, признавања сопствене личности и њене суштине. Субјективност се тада истрже из вишег, објективног гласа коме је подређена, али се, парадоксално,

⁷² Станко Кораћ истиче проблем идентитета као један од кључних проблема Андрићевог дела: *Проклета авлија, дјело које је прво поставило проблем идентитета личности у нашој новијој књижевности* (КОРАЋ 1989: 31).

јавља као појављивање *Другог*, као скидање маске и разлагање индивидуалитета, као двојство.⁷³ Тиме се оно *Ја* –

(Ја! – Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистовестимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.) (ibid.: 101)

– не јавља као поистовећивање са самим собом, већ са оним што нисмо, или нисмо знали да јесмо, и то *Ја* више није реч која одређује наше место, већ га доводи у питање и открива непоклапање личности са самом собом. Објективна обухваћеност вишим гласом приповедача овде се напушта. Али смисао тог напуштања није у поклапању просторно-временске, идеолошке, фразеолошке и психолошке тачке гледишта приповедача са субјективном тачком гледишта лика. Не улази приповедач у лик и не поистовећује се са њиме, него лик разбија ову објективну обухваћеност причом и излази из оквира надређеног. Тиме се, на тренутак, разбија хијерархизација приповеданог, прича се не преноси више од једног до другог квазинаратора (јер, правог наратора у *Проклетој авлији* нема, то приповедач увек говори, само се делимично прикривајући иза ликова), већ се субјективни глас осамостаљује у самопризнавању и самоспознаји и жели да се огласи без „објективне” обраде.

⁷³ Никола Милошевић говори о Андрићевим личностима као о *саблазни за здрав разум*. Он превасходно истиче етички релативизам као основу грађења ликова и види их као *оличења етичког парадокса* (Милошевић 1964). Међутим, реч је о парадоксу личности, која је истовремено и *Ја* и *Други*, о онтолошком парадоксу, као и о немогућности одређења граница сопства, односно – о двосмислености односа *ipse-idem*, као и о двосмислености односа сопства и другости, које постаје непрекидно самотражење (в. РИКЕР 2004.)

Осамостаљивање гласа дато је делом Тамилу, а потпуно – само фра Петру; сви други искази дати су као неправи директни говор или, чак и када су драматизовани и дати као дијалог или монолог лица, они бивају прерађени приповедачевим гласом. Јер, њихова улога је у томе да преносе причу даље. Глас фра Петра осамостаљује се тек када борави у *себи*, што се разоткрива као опасно приближавање граници лудила: *И станем да се отимам. Браним се у себи, напрежем да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао* (ibid.: 127).

Појава субјективног гласа фра Петра са свим особеностима његовог говора, одвајање од надређене позиције неодређеног приповедача, обележено је покушајем разумевања другог и сажаљењем. Тај покушај разумевања враћа фра Петра самоме себи и сопственом гласу, те тако постаје покушај самоодређења.

Лик Латиф-аге, Карађоза, налази се на супротном полу у односу на фра Петра. Његов говор се на тренутак осамостаљује и разбија окове приче, прелазећи у монолог и лудачку вику и *псовање свега што ова Авлија затвара*, али је и његов глас уоквирен приповедачевим гласом, баш као што је и сам Карађоз обухваћен једном идејом – идејом о потпуној и апсолутној кривици:

Нека ми само нико не каже за неког: невин је. Само то не. Јер овде нема невиних. Нико овде није случајно. Је ли прешао праг ове авлије, није он невин. [...] Пхи! Пустуо сам их доста, и по наредби и на своју одговорност, да. Али крив је био сваки. Овде невиног човека нема. Али има их на хиљаде кривих који нису овде и никад неће ни доћи, јер кад би сви криви доспели овамо, ова би Авлија морала бити од мора до мора. Ја људе знам, криви су сви, само није сваком писано да овде хлеб једе (ibid.: 34).

Карађоз није окренут себи него другима, али не из жеље за разумевањем, већ из жеље за утврђивањем кривице; он тражи признање са очајничким напором, *као да се бори за*

свој рођени живот и разрешава своје неразмишљиве рачуне са пороком и преступом и лукавством и нередом (ibid.: 37). Стога не може да се избори са објективном обухваћеношћу причом, а његов глас остаје само делимично осамостаљен. И он је, као и Хаим, прожет једном страшћу која га гута и не да му да до себе и сопственог гласа дође. Измештање индивидуе изван себе, отуђење сопственог бића у неку врсту мономаније, манифестује се на плану приповедања – личност не поседује сопствени говор, но је њен говор, као могућност изрицања сопственог битка, изручен другоме и обезличен, а Карађоз чак и током свог монолога, који прелази у *лудачку вику и псовање свега што ова Авлија затвара (ibid.: 34)*, не говори о себи него о туђој кривици.

Тамилова страст, међутим, да до краја исприча и истражи судбину Џем-султана води такође губитку идентитета, али другој врсти губитка. Субјективност не пристаје на ограничења оног *сада и овде*, упућена је препознавању сопствене суштине, макар и путем поистовећивања са другим, и разоткрива се као неодређена, као постојање личности која одбија да се затвори, већ у понављању препознаје глас вечности сопственог битка. Зато је њему омогућено самостално изрицање, иако је то одјек нечијег одређенијег гласа.

Хаимова страст за причањем, страст да се уђе у другога и да се све исприча, држи га у подређености неке вечне, непрекидне приче, коју он само понавља и шири. Његово казивање није дато у правом директном говору; оно је пренето приповедачевим гласом, стога што и њему недостаје могућност истинског улажења у другог, па оно остаје на нивоу *распричавања*. Фра Петру је дата могућност да проговори сопственим гласом, а његов говор је увек одвојен од осталог текста знаком навода. То што се једино његов глас може до краја осамосталити мотивисано је на композицијском плану: прича о Проклетој авлији је фра Петрова прича, она је само привидно приказана као сећање младића крај прозора.

Међутим, у *Проклетој авлији* нема правог наратора: Јер, када би га било, прича би морала добити субјективне одлике говора наратора, тачка гледишта приповедача морала би се поклапати на идеолошком, психолошком и фразеолошком плану са тачком гледишта наратора. У *Проклетој авлији* долази само до делимичног просторно-временског поклапања тачке гледишта приповедача са тачком гледишта ликова. Када дође до поклапања психолошке и идеолошке тачке гледишта, то се изричито, у загради, и каже – *(Тако је мислио фра Петар)*.

Све приче обухваћене су приповедачевим гласом, који стоји изван приче и по потреби приближава своју позицију позицији неком од ликова. Потпуно осамостаљивање на фразеолошком плану дато је само фра Петру, и његове речи обележене су наводницима и ијекавским говором. Но то није учињено само из композиционих разлога, јер прича о Проклетој авлији није испричана фра Петровим гласом, нити је у потпуности дата из његове просторно-временске позиције. Ово повремено осамостаљивање фра Петровог гласа из објективне везаности приповедачевим гласом дато је и из смисаоних разлога. Фра Петар се значајно разликује од осталих ликова. Док су други увек обухваћени неком страшћу која их уништава и гута њихову личност, лик фра Петра је конципиран као лик човека без страсти. Његова једина страст, ако се то уопште тако може назвати, јесте да поправља часовнике,⁷⁴ али он

⁷⁴ Откуцавање многобројних часовника у фра Петровој ћелији, у оквирној причи, Петар Цацић види као контрастирање вулгарног времена *концентрисаном времену приче: Нападно изражено супротстављање механичког времена унутарњем поимању времена, оног исконског које по Хајдегеру, води разумевању бића* (Цацић 1972). Истицање фра Петрове склоности да поправља часовнике може се довести у везу са схватањем механичког времена, које симболизују часовници, као временом објеката. Потреба фра Петрова за причом, у тренутку када обично време за њега више није имало значења, јесте вид *поправљања објективног времена, преобликовања времена путем*

није обузет њоме у потпуности. Фра Петар није обузет ни страшћу за причањем, као Хаим, већ је његово причање покушај да разуме смисао људских судбина. Он је *једини човек у Авлији у кога се може имати поверења*, а његово биће није обележено страшћу и немиром, већ сажаљењем и разумевањем, иако је то разумевање ограничено његовом једноставном природом.

Фра Петар просуђује и сабира људска искуства, он је *исповедник* и слушаалац који увек стоји по страни, изван кругова, одупирући се Проклетој авлији, која покушава да га одвуче на неко *тамно дно*. Он у свему покушава да пронађе здравље и лепоту, или макар некакву корист; њему је на првом месту трезвено и сабрано сређивање појава и утисака.

(Ми смо увек мање или више склони да осудимо оне који много говоре, нарочито о стварима које их се не тичу непосредно, чак и да са презиром говоримо о тим људима као о брбљивцима и досадним причалима. А при том не мислимо да та људска, толико људска и тако честа мана има и своје добре стране. Јер, шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, на према томе и о себи [...] да нема таквих људи који имају потребу да усмено или писмено казују оно што су видели и чули, и што су с тим у вези доживели или мислили? Мало, врло мало. А што су њихова казивања несавршена, обојена личним страстима и потребама, или чак нетачна, зато имамо разум и искуство и можемо да их просуђујемо и упоређујемо једне с другима, да их примамо и одбацујемо, делимично или у целости. Тако, нешто од људске страсти остане заувек за оне који их стрпљиво слушају или читају.)

Тако је мислио у себи фра Петар, слушајући опширно и заобилазно причање Хаимово [...] (ibid.: 57–58).

приче, или, како би Рикер рекао: *време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин* (RIKER 1993 : 73).

Фра Петрова личност није обележена страшћу и личним потребама, и она се највише приближава сабраном, објективном и сверазумевајућем приповедачевом ставу. Фра Петар слуша друге и прича своју причу, не из потребе да се брани или кривотвори, већ да просуђује и упоређује, да сазнајући о другима дође до сазнања о себи. Он је увек изван кругова који се стварају око причалаца, слушајући *збркан жамор изукришаних гласова* са стране. Зато је његовом гласу дато да се на тренутак осамостали, да изађе из објективне везаности причом коју прича неко други, јер је његов увид у већој мери поуздан и сабран. Али не сасвим. Његов положај обележен је затвореношћу у свет Авлије, он не може да се уздигне изван своје просторно-временске позиције и да све види и сазна; и он је само човек међу другима, чији је поглед обележен бригом и сажалењем, одређен временом и простором, и стога му се прича која тежи свеобухватном погледу, која је упућена ка истини а не ка појединачном и несигурном људском сазнању, не може потпуно поверити.

Битак и прича

Фра Петрово причање започиње у болесничкој постељи, оног тренутка када за њега људско време престаје да има значење, а његова прича губи одлике сабраног и трезвеног приповедања, постајући налик Хаимовом причању без краја и почетка, и ту се он приближава осталим јунацима *Проклете авлије* за које је прича постала замена за *сам живот*. За оно што фра Петру остаје невидљиво и неразумљиво постоји приповедачев глас, који није ограничен људским погледом, који се поставља изван света приче, улазећи у њега само да га протумачи и осветли са свих страна. Стога се приповедач не држи доследно фра Петрове позиције, већ је напушта онда када она није довољна за потпуни увид.

Тиме је поремећен строги хијерархијски поредак. Јер, када би постојала доследна и строга хијерархизација, у којој би се прича спуштала од свезнајућег приповедача ка све нижим нивоима приповедања и приче, била би створена строга структура приче у причи, феномен бесконачног приповедања које само прелази са једног гласа на други, и прича би на сваком нивоу добијала фразеолошка, идеолошка, просторно-временска и психолошка обележја наратора. То би била доследна полифонијска композиција, у којој би се гласови осамостаљивали и прича би била обележена њиховим ограниченим и субјективним погледима, чиме би било онемогућено испуњење захтева за коначном истином и разумевањем, односно – успостављање *објективног* смисла било би у потпуности предато читаоцу. Примарни приповедач би започињао своју причу, која би се разлагала на причу следећег приповедача, у којој би била прича следећег приповедача, и тако би се ушло у бесконачни вртлог приповедања, који се може спуштати на све ниже нивое, препуштањем причања неком од ликова следеће приче.

Међутим, у *Проклетој авлији* се на свим нивоима приче јавља један неодређени приповедачки глас, чија се тачка гледишта само привидно спушта на све сложеније нивое приповедања, а заправо остаје изван и изнад њих. Приповедач допушта мноштву гласова који покушавају да се ослободе и осамостале да то учине само привидно, остајући увек једини и прави приповедач. Док мењање нивоа приповедања повлачи за собом и промену онтолошког нивоа приповедача, који се спушта све ниже у свет приповеданог, овде се приповедач налази на једном, непроменљивом онтолошком нивоу, само наизглед улазећи у причу, како би се, приближавањем тачки гледишта ликова, добио бољи увид, али и како би се тиме потврдила ограниченост њихове спознаје.

Стратегија променљиве стварности и садашњости, у којој се свака прича показује као другостепена представа, као

стварност унутар стварности, и где је стварност другостепеног облика увек мање стварна од стварности уоквиравајућег облика, примењена је и у *Проклетој авлији*, али не у потпуности. Примарни наративни и онтолошки ниво припада безличном приповедачу. Другостепени, уклопљени наративни ниво припада младићу крај прозора, али будући да младић није носилац наратије, долази до преплитања ова два нивоа, и то делимичним поистовећивањем просторно-временске приповедачеве тачке гледишта са младићевом. Приповедање остаје на граници између примарног и секундарног нивоа, јер приповедач не напушта потпуно своју позицију да би је предао младићу. Следећи онтолошки и наративни ниво је прошлост приповедања фра Петра, на коме се поново јавља младић, сада у улози слушаоца. Али, и на трећем нивоу јавља се приповедач, који преноси и коментарише причање фра Петрово. Иако је привидно спреман да се повуче (*најбоље је ипак пустити човека да прича слободно*), приповедач прати и организује четврти наративни ниво – саму причу о Проклетој авлији. Четврти наративни ниво – свет Авлије, доминантан је у целом тексту. Иако се овај ниво повремено напушта да би се сишло на следећи (прошлост актера четвртог нивоа), ово спуштање не одвлачи читаоца на све дубље, ниже наративне нивое, већ се изнова враћа на четврти, полазни наративни ниво. Из оквирне приче (свет Авлије) улази се у уклопљену причу, да би се поново вратило оквирној причи.

Сам опис Авлије није препуштен фра Петровој позицији, већ се даје са позиције приповедача, спољне у односу на позицију фра Петра, који се налази унутар Авлије. У опису Авлије поново су делотворне опозиције спољашње–унутрашње, као и опозиција светлост–тама. Почетни опис Авлије дат је са спољашње тачке гледишта:

То је читава варошица од затвореника и стражара коју Левантинци и моранари разних народности називају Deposito, а која је познатија под именом Проклета авлија, како је зове народ а поготову сви они који са њом имају ма

какве везе [...]. Тако Авлија непрестано решета шарену гомилу својих становника и, увек пуна, стално се пуни и празни [...] (ibid.: 15–16).

Петнаестак приземних или једноспратних зграда, грађених и дограђиваних у току многих година, повезаних високим зидом, затварају огромно, издужено и стрмо двориште, посве неправилна облика (ibid.: 17).

Опис је дат из птичје перспективе и тако широк видокруг не припада фра Петру, као што му не припада ни временска позиција увек. Фра Петар је у Авлији, заточен сада, и он Авлију види само изнутра. Са општег, свеобухватног плана прелази се на крупни план; свеобухватна позиција преноси се на позицију посматрача унутар Проклете авлије, која може припадати фра Петру:

Само испред зграде у којој су чувари и канцеларије управе има мало калдрме; све остало је сива и тврда угажена земља [...] (ibid.: 17–18).

Потом се прелази на опис Авлије ноћу: *Велика ћелија живи тада само звуком, као џунгла у тами* (ibid.: 18).

Оно унутра, као и у оквирном опису манастира, обележено је тамом. Даљи описи дати су из временско-просторне позиције фра Петра:

Из Авлије се не види ништа од града ни од пристаништа [...]. Само небо, велико и немилосрдно у својој лепоти [...]. Све неодређено, безимено и туђе. Тако човек странац има стално осећање да је негде на неком ђаволском острву [...] (ibid.: 23).

У Проклетој авлији постоји монтажа различитих просторно-временских позиција, које су делом дате са тачке гледишта ликова, а делом са позиције сведитеља приповедача, који, иако се повремено поистовећује са просторно-временском позицијом ликова, остаје самосталан. Приповедачева тачка гледишта није фиксирана у времену и

простору, будући да су приказана збивања несагледива са једне просторно-временске позиције, тако да приповедање добија вид свезнајућег.⁷⁵ Прва уклопљена прича која се јавља у оквиру четвртог наративног нивоа (свет Авлије) јесте прича о Карађозовој прошлости. Она је представљена као причање фра Петра:

Често је фра Петар причао о Карађозу, увек са помешаним осећањем огорчења, гнушања и неке врсте нехотичног дивљења, са чуђењем које ни само себе не схвата, али и са жељом и потребом да што боље речима прикаже слику тога чудовишта [...] (ibid.: 43).

Међутим, сама прича о Карађозу не носи обележја тог фра Петровог огорчења, чуђења и дивљења. Знање фра Петра о Карађозовом животу пре Авлије мотивише се непрекидним разговорима становника Авлије: *Недељама је Авлија причала о томе како је Карађоз истерао тешку глобу од Киркора, понављајући све са појединоштима које су само њих двојица могли да знају, а које су апсеници на чудесан начин сазнавали или сами додавали и китили* (ibid.).

Иако је приповедање представљено као фра Петрово причање, оно не добија одлике његовог говора, већ се јавља говор приповедача који поново преноси причу, испричану много пута. У приповедању се јављају одлике неправог управног говора Карађозовог оца и управника полиције.

⁷⁵ Састављена од делова испричаних у различитим приликама, а сакупљена у целину и испричана тек после фра Петрове смрти, [...] фра Петрова слојевита затворска прича [...] указује на повучени положај приповедача. Приповедач (фра Петар) иако и сам уплетен у причу и непосредно драматизован, ослања се у причи на казивање сведока (Хаима) и на исповест протагонисте (Ћамила), тако да се посредним путем монолошко казивање претвара у вишегласни дијалог људи који разговарају. Самим тим, променом положаја, променила се и перспектива приповедања: са становишта тзв. селективног, односно мултиселективног свезналаштва, писац је прешао на становиште неутралног свезналице (PALAVESTRA 1981: 197).

После директног говора Карађозовог оца – *Је ли могуће да мој син обија куће, пљачка трговце и отима девојке?* – јавља се вербално-аналитички вид индиректног говора управника: *А стари искусни управник му је одговарао мирно али по истини. Да краде, не краде баш, [...] али где год се те ствари дешавају можеш бити сигуран да ћеш и њега ту негде у близини наћи. А ако га овако оставимо, згазиће и сам у преступ* (ibid.: 27). Вербално-аналитички вид индиректног говора јавља се и у Карађозовом монологу о свеопштој кривици, али не прелази у прави директни говор. Заправо, монолози су, као и дијалози ликова *Проклете авлије*, дати као прелаз између вербално-аналитичког вида индиректног говора и правог директног говора. Ту долази до поклапања просторно-временске, психолошке и идеолошке тачке гледишта приповедача са тачком гледишта ликова, али не и до фразеолошког поклапања. Самостални акценти говора ликова само се назиру, али су подвргнути приповедачевој обради. Стога долази до фразеолошке истоветности говора различитих ликова. Њима су само делимично дата нека субјективна обележја (Карађозово презриво *пхи*, грубост и сумњичавост његовог говора, расејано Ђамилово *да, да*, и растрзано, обојено страхом и подозрењем Хаимово причање, прекидано узвицима *Е? А!*). Приповедач нам заправо чешће каже како они говоре, али их не пушта да се сами сасвим искажу. Да није реч о директном говору, већ о предметно-аналитичком виду индиректног говора, који повремено добија одлике вербално-аналитичког преношења, потврђују и коментари приповедача:

Тако је изгледала Ђамил ефендијина историја, онако како је Хаим могао да је зна и види, а казана овде укратко, без Хаимових понављања и примедба и многобројних «Е А»! (ibid.: 71).

Ово је само окосница Ђамилове приче, итуро и кратко казана. Много дуже и живље и друкчије, и са другим смислом говорено, било је оно што је фра Петар чуо од свог новог пријатеља (ibid.: 97).

После приче о Карађозу, приповедање се поново враћа свету Авлије, у *сада и овде* фра Петра. Сусрет са Ђамилом отвара причу о његовом животу пре Авлије, коју прича Хаим, али не сопственим гласом, већ гласом приповедача. Иако се на тематском плану, па и на наративном, улази један ниво ниже од нивоа приче о Авлији, на фразеолошком плану прича остаје на примарном нивоу безличног приповедача. Приповедач преноси причу коју је слушао младић, коју је причао фра Петар, коју је чуо од Хаима, који је, опет, чуо ту причу у Смирни, у којој се *све зна*. Иако се повремено јављају фразеолошки акценти који потичу из претходних извора приче –

Када кажем, настављао је Хаим, да су гласови стали да круже по Смирни, не треба, наравно, мислити да се то односи на целу многољудну варош. [...] А у Смирни се прича и препричава и оговара, и у томе претерује, као свуда у свету, и још мало више од тога (ibid.: 65).

Тада се у разговор умешао један ветрењаст младић [...].

Ђамил се, после своје несрећне љубави према лепој Гркињи, исто тако несрећно заљубио у историју коју проучава. Он је потајни Џем. Тако се држи и понаша према свему и прима све око себе. И већ га бивши другови, у разговорима, са подсмехом и жаљењем, и не називају друкчије до Џем-султан (ibid.: 66– 67)

– нарација остаје у оквиру примарног приповедања.

После приче о Ђамиловој прошлости, приповедање се враћа свету Авлије, да би овај ниво поново био напуштен преласком на нижи ниво Ђамиловог приповедања о Џем-султану. Овде се, наједном, укрштају два приповедна и онтолошка нивоа – причање Ђамилово постаје говор самог Џем-султана. Овим укрштањем говора нестаје и самог Ђамила, он губи свест о граници између *сада и овде* причања

и *сада и овде* причаног, и поистовећује се са Џемом. Из света Авлије Тамил ишчегава у свет сенки:

После уобичајеног кротоког поздрава, нестао је у једном од завијутака Проклете авлије, на којој се по забаченим угловима већ хватале прве сенке сумрака (ibid.: 105).

Тамил ће се поново јавити у Хаимовој причи о нестанку и у маштању фра Петра. Он тиме добија карактер фиктивног, нестварног лика у свету Авлије, који постоји само у причи, као што је и Џем-султан мање *стваран* у односу на *живе* и *присутне* ликове Авлије.

Разлагање приче, појава приче у причи, сваки пут доноси осећај несигурности у погледу стварности испричаних догађаја и ликова. Тиме се подрива и стварност примарног нивоа приповедања, јер је и свет Авлије само испричан свет, као што је и сам младић обухваћен и створен нечијом причом, као што је и приповедачева стварност нестварна и неутемељена. Тиме се доводи у питање и стварност самог читаоца, јер и то, у крајњој линији, може бити само прича коју неко негде приповеда. Поступком приче у причи ствара се осећај лебдења између стварности и фикције, а свест о смрти доводи се у везу са свешћу о фиктивности самог постојања.

Глас надличног приповедача ствара илузију чврсте тачке којој се може вратити после лутања по све нижим нивоима фикције, али је и он неутемељен, и престанком његове приче доводи се у питање извесност постојања:

И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу, што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака. Нема више ни приче ни причања. Као да нема ни света због ког вреди гледати, ходати и дисати. Нема Стамбола ни Проклете авлије. Нема ни младића из Смирне који је једном умро још

пре смрти, онда када је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Цем. Ни јадног Хаима. Ни црне Акре. Ни људских зала, ни наде и отпора који их увек прате. Ничег нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу (ibid.: 133).

Нема сигурних темеља, па чак ни извесности властитог постојања, картезијанског *Cogito*. Тамил умире *пре смрти*, онда када је помислио да јесте, када је поверовао у своју причу и поистоветио се са њоме. Његово ишчезавање из света Авлије представља двосмислено ослобођење. Нема заиста субјективног гласа, сви актери *Проклете авлије* само су објекти приче, чијим престанком нестаје све.

Повратак у садашњост младића крај прозора, његово споро буђење из света фиктивног, као да прекида сумњу у извесност постојања и враћа читаоца у *стварност*, у неко ипак постојеће *сада и овде*, али и то је само одјек *тврдог гласа* фра-Мије Јосића:

Даље! Пиши: једна тестера од челика, мала, њемачка. Једна! (ibid.: 134).

И са речју *Једна!*, изговореном гласом *победничког живота* који броји и присваја, завршава се прича, доводећи изнова у сумњу само постојање, које нема сигурнијег упоришта од мишљења, извесније потврде од приче, ни бољег заклона пред ништавилом од присвајања и бројања. Причање се не завршава гласом надличног и свевидећег приповедача, који би могао да унесе неку сигурност и смисао, већ гласом ограничене и у себе затворене субјективности *победничког живота*, која, несвесна да је у *причи*, покушава да бројањем да чврстину своме постојању. Дух приповести напушта причу, остављајући одјек туђег гласа у коме нестају и младић крај прозора, и братри, и сама прича.

Дух приповести ни у једном тренутку не добија лична својства, али се зато дух слушања оваплотио у

ликовима приче. Ликови говоре, али само као одјек нечијег вишег гласа, они слушају и преносе причу даље, али су само привидни наратори. Свака прича уоквирена је претходним гласом, али ни тај глас није самосталан. Појединачни наратор само је привидни оквир приче. Прича се прича сама, надилазећи све оквире. Јер, сваки наратор у *Проклетој авлији* само је смртно биће, обележено временом и затворено у себе. Оно може изаћи из себе и предати се другоме, може говорити из других, као Хаим, други могу говорити из њега, као што Џем-султан говори из Ћамила, али свака од ових ограничених субјективности је затворена и хоће себе да потврди причањем. Преношењем приче, субјективност потврђује да јесте, и да други јесу, и да су били; она потврђује из страха или из љубави, али ниједна од њих не може да досегне становиште вечности.

Није само Проклета авлија свет затворен у себе, већ и сваки од ликова борави у својој проклетој авлији, на сопственом *ђаволском острву*, и сва отварања према другоме обележена су жељом да се ослободе оног *Ја – тешке речи*, које одређује наше место *кобно и непроменљиво*. Из коначности и затворености у *Ја* рађа се жеђ за бесмртношћу, која се потврђује у непрекидном причању.

Могућност да се буде *Ја*, а да се осим тога буде и други, да се надиђе простор и досегне бесконачност времена, остварује се једино у причању. У *Проклетој авлији* јавља се многогласје као пратећи ехо вишег гласа. Појединачним гласовима није дато да се осамостале, већ се непрекидно сливају у надлични глас свезнајућег приповедача. Овде нема полифонијског укрштања туђих гласова из којег произилази објективност, као у *Доктору Фаустусу*, већ се гласови таложу и сливају у једно, а прича се преноси од једног до другог квазинаратора, понављајући туђи говор као одјек у коме се замагљују и губе лична својства. Примарни говор надличног приповедача не уступа место другоме, не разлаже се на мноштво гласова који се међусобно укрштају, стварајући контрапункталну композицију, већ се сâм

непрекидно разлеже, обухватајући претходна причања, која – мање или више удаљена од примарног гласа – само понављају исту причу. Полифоничност у *Проклетој авлији* јавља се као таложење мноштва у једном, а хармонија се не јавља у вертикалном пресеку, као смисаоно обједињавање мноштва и несагласја. Хармонија у *Проклетој авлији* успостављена је *пре* причања, то је *harmonia praestabilita*,⁷⁶ која се не јавља као сагласно несагласје, усаглашавањем мноштва у једно, које се врши накнадно, већ као несагласно сагласје, таложењем мноштва у једно.

⁷⁶ Овде се треба сетити Шелингових ставова о односу коначног и апсолутног *Ja* и о могућностима успостављања престабилиране хармоније. Шелинг, наиме, сматра да, иако емпиријско *Ja* егзистира само са објектима и помоћу објеката, сами објекти никада не би произвели *Ja*; то да је емпиријско *Ja* уопште *Ja*, може захвалити само једној вишој каузалности. Слобода емпиријског *Ja* схватљива је само на основу њеног идентитета са апсолутном слободом, те се стога не може постићи објективним доказима, јер она том *Ja* припада, додуше, с обзиром на објекте. Емпиријско *Ja* је стварно једино на основу ограничавања онога што је апсолутно, односно – на основу његовог укидања као апсолутног. Теоријска филозофија посматра емпиријско *Ja* само с обзиром на објекте као границе апсолутног *Ja*, те стога његова каузалност може бити идентична са апсолутном каузалношћу само с обзиром на негацију свих објеката, јер негација објеката је оно у чему апсолутна и трансцендетална слобода могу бити у складу. Шелинг сматра да систем који пре сваког *Ja* поставља апсолутно *He-Ja* укида тиме апсолутно *Ja*, те стога не зна ни за апсолутну ни за трансцендеталну слободу. Такав систем неће моћи ни да помоћу престабилиране хармоније сједини два супротстављена апсолута. Престабилирана хармонија добија се у систему у коме сами објекти добијају реалност помоћу апсолутног *Ja* – као укупности читаве реалности, те стога егзистирају само у емпиријском *Ja* и са емпиријским *Ja*. Апсолутно *Ja* тако постаје заједнички центар у коме лежи принцип хармоније, јер се каузалност објеката налази у хармонији са каузалношћу емпиријског *Ja*, једино стога што објекти егзистирају само у емпиријском *Ja* и са емпиријским *Ja*, а то долази отуда што и објекти и емпиријско *Ja* дугују своју реалност само бесконачној реалности апсолутног *Ja* (в. ŠELING 1988).

Ако је *Доктор Фаустус* изокренути одговор на сопствено питање: *Како је могућа хармонија са привидом полифоније?*, то јест – дело које има структуру полифоније са привидом хармоније, *Проклета авлија* својом композицијом непосредно даје одговор на ово питање. У *Проклетој авлији* је мноштво већ садржано у једном, различити гласови садржани су у једном гласу, појединачно је уклопљено у опште, и нема разлагања примарног приповедачког гласа. Хармонична субјективност приповедања прикрива се иза привидне полифоничности, која се ствара илузијом постојања мноштва гласова квазинаторатора. Субјективност приповедача није обележена његовим личним појављивањем, будући да се он јавља као неодређена личност, без индивидуалних својстава и без фиксне просторно-временске позиције, и добија вид хладног, објективног приказа људских судбина. Хармонично сливени, привидно туђи гласови не нарушавају јединственост надличног гласа приповедача, већ је потврђују. Хармоничност се манифестује као повезивање мноштва у једно. Глас надличног приповедача је примаран не само у смислу временског појављивања у причи или онтолошког нивоа, већ и у смислу проистицања свега из Једног. То је глас самог битка, који је неограничен и неодређен, али који сваком појединачном бићу дарује постојање. Битак се својом неодређеношћу граничи са ништавилом (*чисто биће и чисто ништа су једно*), и стога глас приповедања полази из *свеобухватне белине*, из ништавила у коме не постоји појединачно, да би проговорио у бићима и посредством њих. Али, када појединачно заћути, глас надличног нестаје и враћа се у ништавило, јер је – по себи – без одређења. Стога је субјективност овог неодређеног приповедачког гласа *Проклете авлије* налик Шелинговом *апсолутном Ја*.

Појединачни гласови *Проклете авлије* суделују у надличном приповедању, као што и појединачно биће постоји само тако што суделује у битку. Али, као што се битак, који је само у појединачном видљив, граничи са

ништавилом, тако и надлични глас, замирањем појединачног гласа, нестаје у ћутању: *Нема више ни приче ни причања. Као да нема ни света [...]*. Глас надличног приповедача, који постоји изнад појединачног и обухвата га, ствара илузију да се прича сама прича, независно и изнад сваког индивидуалног гласа. *Прича се прича сама*, јер субјекат говорења није више некакво индивидуално *Ја*, него сâм битак који за своје оглашавање присваја битак човека. Отуда се екстрадијегетички приповедач *Проклете авлије* не појављује као одређена приповедачка субјективност. Са друге стране, у самом приповеданом јавља се такође *прича која се прича сама*, али овога пута у модусу неаутентичне егзистенције, као говоркање, преношење већ испричане приче, где се субјективност приповедача растаче у том безличном *Се*.

Затвореност појединачних гласова у безличном приповедању, немогућност истинског проговарања, аналогна је немогућности истинског оглашавања битка. Актери *Проклете авлије* обележени су затвореношћу егзистенција, и то не само физичком затвореношћу, већ и немогућношћу отварања према свом истинском битку. Неправост њихових егзистенција поклапа се са неправомшћу њиховог оглашавања. Ако је говор – *кућа битка*, управо услед своје одвојености од истинског битка, ликови *Проклете авлије* не могу да допру до сопственог говора. Отуда обезличеност њихових гласова, немогућност појављивања личног обележја говора. Ова обезличеност подсећа на *разасутост појединачног тубитка у Се*, о којој говори Хајдегер:

Сватко јест Други и нитко није он сам. Се, којим бива дан одговор на питање Тко свакидашњег тубитка, јест Нитко, којему је сав тубитак у битку-међу-другима увјек себе већ изручио (HEIDEGGER 1985: 147).

Личности *Проклете авлије* управо и потврђују своје постојање у постојању другог, у феномену приче која се прича сама и која се непрекидно преноси. Оне тако не

постоје на начин *Ја јесам*, јер нема из себе обликоване и откривене личности, већ на начин *Ја нисам*, будући да постоје само као медијуми непрекидног преношења приче. Или, попут Ђамила, постоје на начин *Ја сам то*, тражећи своје одређење изван себе, у неодређености препознавања себе у другом. Тим изокретањем тубитак *забрављује себе пред самим собом*, а разбијање те забрављености могуће је ако *тубитак посебно открива свет и чини га себи разумљивим, ако сам себи докучи свој прави битак* (ibid.: 147).

У причи која се преноси од једног до другог квазинаратора нема самосталног откривања света и сопственог битка, има једино потврђивања већ откривеног, унапред датог. Тако личности *Проклете авлије* остају затворене у свету већ разумљеног и испричаног, а једино отварање извршено је ка *Се-постојању*, и као симптом тога јавља се надличност приповедања, обухваћеност причом која се, наизглед, прича сама.

Речено је већ да је лик фра Петра обележен слушањем и разумевањем. Стога он може да присвоји себи говор и да се осамостали од надређеног *Се* приче. Његов говор о другима прелази у самоисказивање, будући да сваки *говор о [...] уједно има карактер самоизрицања* (ibid.: 184). Тиме се оно унутрашње, зачаурено у себе, отвара и јесте као *битак-у-свету разумејући већ вани* (ibid.: 185).

Фра Петар излази из своје затворености, изван Авлије и изван надређеног гласа, и његов се говор осамостаљује. Он се у *Проклетој авлији* најпре налази у улози слушаоца, и у томе лежи могућност његовог отварања: *Слушање некога [...] јест егзистенцијална отвореност тубитка, као су-битка за Другог* (ibid.: 185). Слушање конституише праву отвореност тубитка за *своје највластитије Моћи-бити*. Међутим, и фра Петар у слушању остварује своје *приватне модусе не-слушања*; он се опире Ђамиловој причи као лудилу, не доспева до потпуног

разумевања његове личности, и тиме је могућност његовог отварања и ослобађања ограничена. И по изласку из Авлије, он свуда види скривену Авлију, а његов глас поново бива обухваћен приповедачевим и губи лична својства.

Хаим, који може да дозна све што се шапуће у Авлији и изван ње, непрекидно говори из другог, разумевајући све и знајући све, те тако оличава могућност да се све разуме без претходног присвајања, односно – могућност говора као наклапања: *Наклапање не разрешује само од задатка истинског разумевања, него твори једну индиферентну разумљивост у којој више ништа није затворено* (ibid.: 192). Зато што његово говорење никада није стекло примарни однос битка према бићу о којем је реч, оно се не приопћује на начин изворног присвајања тог бића, него путем распричавања и препричавања (ibid.: 191–192). Његова личност је обележена страхом и неизвесношћу, подозрењем које се граничи са лудилом. Услед одсечености тубитка, који борави у наклапању, од примарних и изворно-истинских односа према свијету, сматра Хајдегер, тубитак борави увек у некој неизвесности (ibid.: 193). У таквом препричавању и распричавању, путем којег се почетни изостанак чврсте основице потенцира до потпуне неоснованости (ibid.: 192), бораве и остали затвореници *Проклете авлије*. Све се кретало у затвореним круговима и на површини живота – каже приповедач о причаоцима и слушаоцима у Авлији.

Прича се у *Проклетој авлији* одвија у концентричним круговима⁷⁷ који се, приближавајући се средишту приче,

⁷⁷ Симбол круга важан је и у Хајдегеровој филозофији: „Круг” у разумјењу припада структури смисла – што је феномен који је укорјењен у egzистенцијалној устројености тубитка, у излагајућем разумјењу. Биће којем се као битку-у-свету ради о његовом битку самом, поседује онтолошку структуру круга. Ипак ће уз обраћање пажње да „круг” онтолошки припада једној врсти битка предручности (састој), уопште морати да се избегава да се тим феноменом онтолошки карактерише нешто такво попут тубитка (HAJDEGER 2007: 189). Симболика затворености и концентричних

сабирају у судбини Џем-Ћамила. Личност се у тој тачки јавља као одјек, као понављање судбина, а самоодређење – као саможртвовање. Чврста тачка разоткрива се као вртлог који вуче на неко тамно дно, као нови круг који понире до самог извора бића, до неког мрачног и неодређеног пражедног. Не налазећи утемељења у субјективности, као одређеном, ограниченом приповедачком *Ја*, причање се препушта надличном приповедачу.

Иако неодређеност приповедачког гласа, те замирање *беседе* са којим нестаје и свет – *Ничег нема* (АНДРИЋ 1964: 133) – доноси нелагодност и стрепњу, стрепња ипак, према Хајдегеровим речима, *враћа тубитак напраз из његовог западајућег израстања „у свету”* (HAJDEGER 2007: 228), и управо у њој лежи *могућност јединог истинског откључења* (ibid.: 230). Стога би одговор на питање ко приповеда *Проклету авлију*? могао да гласи: дух приповести, који се налази и изван света и у свету, између бића и ништавила, између појединачних *verba* и вечног *Verbum*, као могућност и слутња избављења.

кругова јавља се и експлицитно на више места у *Проклеtoj авлији*. Сама Авлија је свет затворен у свету, а житељи Авлије затварају се у кругове причалаца и слушалаца, остајући истовремено затворени у себе. Кретање као кружење видљиво је и у Хаимовом „прилажењу”: *Прво је [...] обилазио простор око фра-Петра у широким па све ужим круговима и елипсама* (АНДРИЋ 1964: 107), као и у кретању младића који предају поруку фра Петру: *Два млада апсеника [...] јуре један другог у трку, правећи кругове око фра-Петра [...]. Било му је незгодно, а кругови су се све више сужавали [...]* (ibid.: 129). О могућим везама између Андрићеве Проклете авлије и Хајдегерове филозофије в. и БАШИЋ 2012: 41–59.

Демон у тамници

Прича о два брата

У тамници. – Моје око, ма колико сада моћно или слабо, види само један део простора, и у том делу сам душом и телом; та граница обзора је моја најближа велика и мала коб којој не могу умаћи. Око сваког бића се тако поставља концентричан круг који има средиште и који је бићу својствен. [...] Према тим видокрузима у које нас – као у тамничке зидове – увлаче наша чула, меримо ми сада свет [...].

Фридрих Ниче, *Зора*

*Кад неко каже 'Ја говорим' то Дух говори:
глас је средство говора.*

Упанишаде

Рајнхард Лауер у *Поетици и идеологији* указује на то да сиже и наративна композиција *Проклете авлије* граде вишеструко уоквирену приповетку:

Увод и завршни пасаж VIII главе образују спољни просторно временски оквир (Босна; после смрти фре Петра); I глава (затвор, затвореници, Карађоз) даје експозицију; главе од II до VIII (са изузетком завршног пасажа) развијају Ђамил-Џемову историју. Тако се добија осно-симетрични распоред; глава II и VII (Ђамилова

предисторија и саслушање у Хаимовом причању), IV и VI (фра Петров увид и коментар о Цемовој историји). Осу те тектонике чини V глава са Цемовом историјом, која тако представља композициони и садржински стварни, својеврстан центар приповетке (LAUER 1987: 180).

Параболична смисаона структура *Проклете авлије* заснива се, према Лауеру, на двополној структури – Проклета авлија је модел *против-света* у односу на спољни свет. Модел два света дат је у експозицији: за затворенике је спољни свет нормалан, а свет затвора је *перверзија живота*; за ранијег управника су то оштро подељени светови, један уз другог, и не сме им се допустити мешање; за Карађоза спољни свет постоји јер га је немогуће претворити у свет затвора. Модел два света јавља се и у причи о Ћамилу и Цем-Султану, чије фигуре одговарају делотворном дуалистичком принципу, будући да су људи мешане крви, али и у појави парова – *личности и објекти распоређени су по паровима: два Бугарина, два полицајца, два брата [...]* (ibid.), као и у *антитетичкој контрастној стуктури мисли и реченица* (ЖИВКОВИЋ 1998: 192).

Фра Петров прелазак Босфора, који се тумачи и као *израз културног антагонизма Окцидент-Оријент* (LAUER 1987: 182), доноси, међутим, сазнање да оба света скривају *бастион неслободе* испод спољашњег сјаја, и то Лауер види као Андрићев покушај да *стоји оба модела света у један* (ibid.).

У *Проклетој авлији* постоји, дакле, структура концентричних кругова, са централном причом о Цем-султану, структура осне симетрије са пресеком у V глави, у којој се непрекидно потврђује принцип дуалитета, односно – *дуалистичка антропологија*, као *психолошко-антрополошка константа дела, и тиме као поглед на свет Иве Андрића* (ibid.: 183).

Принцип дуалитета у *Проклетој авлији* подржан је и смењивањем спољашње и унутрашње тачке гледишта, али и

супротстављањем ликова. Тако се Ђамил и Карађоз јављају као антиподи. *Рано прегојени, космат и тамне пути* Карађоз, са *наказно разроким* лицем које је *добивало час страшан час смешан изглед гротескне маске* (АНДРИЋ 1964: 32), непрекидно активан у замршеној и извитопереној игри са затвореницима, иако живи изван Авлије, остаје *невидљиво везан са њом* (ibid.: 30). Ђамил, тих и повучен, пасиван, лица меког и бледог, риђе, пахуљасте браде и нешто светлијих бркова, модрих очију, *сјајних од влаге и ватре*, изолован је од Авлије, иако заточен у њој.

Карађоз уноси образац демонског и чудовишног, он је чувар и управник *ђаволског острва*, и жели да цео свет унесе у тамну сферу греха, кривице и казне. Његово киклопско десно око, *широм отворено, крупно*, које је могло да *изађе до невероватне мере из своје дупље и да се исто тако брзо повуче у њу* (ibid.: 32), даје Карађозовој појави вид гротескног мешања ужасног и смешног. Затвореници верују да у *Карађозу седи и из њега говори сам ђаво, и то не један* (ibid.: 35). Он је представљен као живи пандемонијум, саткан од супротности – *У гласу му, испод све грубости и великог гнушања према свему, једва чујно трепти нешто као сузан грч и жаљење што је све то тако* (ibid.: 34–35), а његови поступци иду од нечовечног и сулудог до *неурачунљиве блажности*, сажалења и обазривости.

Ђамилов лик, пак, уноси сакрални образац невине жртве која мора да страда, он у себи носи и „лудило“, месечарски, опасни занос, *страсни шапат* из кога се пробија туђи глас.

Иако Ђамил и Карађоз ни у једном тренутку нису директно сучељени (Ђамила испитују *два тамна човека*, а не Карађоз), они су ипак посредно доведени у везу појавом Џем-султана:

Као шале ради, писац је неке очигледније сличности са Џемом дао обесном управнику затвора у којем – Ђамил страда. И Џем и Карађоз су бујне природе; знали су чари

уметности, а одали су се власти; према потчињенима умеју да буду немилосрдни. Обојица су рано остарели, у телу су прегојени и имају исти белег на тамном лицу: лево око је једноме као и другоме с опуштеним капком готово сасвим затворено (ТАРТАЉА 1979: 246).

Ћамилово поистовећење са Џем-султаном јесте имплицитно поистовећење са Карађозом. С једне стране, Ћамилово *Ја сам то* повезује га са Исусом, који је разапет због поистовећења са царем, како је схваћено његово поистовећење са Оцем – царем небеским, и који се стражарима у Гетсиманском врту открио рекавши *Ја сам* (ibid.: 243; *ЈОВ.* 18, 5). С друге стране, поистовећењем са Џемом и имплицитним поистовећењем са Карађозом, остварује се и повезивање са демонским обрасцем. Тако се доводе у везу крвник и жртва, злочинац и светац, сакрално и демонско, као лице и наличје истог.⁷⁸ Оно што им је заједничко јесте пробијање окова индивидуе, границе такозваног *Ја*, у неком вишем стремљењу.

Појавом „једнооког чудовишта” Карађоза, у алузивно се поље доводи киклопска пећина као симбол заточеништва и затворености, док се стварањем структуре концентричних кругова – који се, силазећи све дубље ка неком тамном средишту, сужавају идући према дну на којем се налази Луцифер – алудира на „низбрдно лутање” низ девет концентричних кругова Дантеовог *Пакла*. Међутим, у средишту *Проклете авлије*, уместо Луцифера, налази се „невина жртва” – Ћамил. У тами сопственог „лудила”, Ћамил је једини „лучоноша”, онај који налази излаз из пећине, постајући – препознавањем сопствене судбине у другом и разбијањем окова индивидуе – *Нико*, као што и Одисеј,

⁷⁸ Повезивање Христа и Сотоне, које се јавља и у *Доктору Фаустусу*, код Андрића може бити и утицај богумилске традиције: Богумили, наиме, верују да је Сатанаел био прворођени, а Христ другорођени Бог, што вероватно има извориште у иранској митологији, у којој је Ахриман – прворођени син (в. ELIADE 1996: 61).

изговарајући *Oudis*, налази спас из киклопске пећине. Тама лудила се овде, парадоксално, преокреће у „освит”: *Само тама поноћи откупљује светлост дана, сама светлост не може себе откупити. Лудило је данашње ритуално жртвовање божанског* (KERMANUER 1979: 662).

Опис положаја Авлије као *ђаволског острва* које се налази *изван свега што је дотад значило живот*, на коме су становници кажњени и тиме што *не виде и не чују ништа од свог града* (АНДРИЋ 1964: 23–24), већ само назире небо, кореспондира са описом положаја грешника у Дантеовом *Паклу*:

*Ми видимо тек удаљене ствари,
као што код људи слаба вида бива;
то су нам свијетла једине још чари.
Ал' што је близу, то нам тама скрива
и нама није без чувења зната
судбина људи из свијета жива*

DANTE 1988: 79.

Затвореници Авлије могу да назру у *даљини тек нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора* (АНДРИЋ 1964: 23), и једино причањем и слушањем могу да у свој свет унесу судбине људи из оног другог, удаљеног света. Опис ноћи у Авлији –

Велика ћелија живи тада само звуком, као џунгла у тами. Час се јави необично кликтање, час уздаси, час, као рецитатив, две-три отрнуте речи из песме, тужна и јалова замена свакојаким чулних жеља, час неразумљиви гласови, грлени и тежки (ibid.: 18)

– подсећа на стихове трећег певања Дантеовог *Пакла*:

*Ту уздисање, плач и јавк боли
са свију страна зрак без звијезда пара*

DANTE 1988: 35,

али и на опис пакла у *Доктору Фаустусу*. Авлија је изолована од осталог света и ноћу живи само звуком, као што је и пакао, о коме Ђаво говори Леверкину, подрум из којег звук не може напоље, дубоко испод подручја Божјег слуха (MAN 1989: 379):

Тачно је да ће у зативености подрума, из којег звук не може напоље, бити заиста бучно, безмерна и за ухо сасвим неподношљива бука од плишта и уздисаја, лелекања, стењања и урликања, кркљања, врискања, запомагања, гунђања, цвиљења и јаукања оних који се муче, тако да нико неће чути своје сопствено певање, јер се оно гуши у оном свеопштем, у тешком метежу поклика, који се не чује напољу, оном срамотном ћурликању, које измамљује вечно наношење невероватног и од сваке одговорности изузетог зла. Да се не заборави ни снажно дахтање сладострашћа које се меша у све то, јер бескрајна патња, чије трпљење не може престати, којој није постављена никаква граница у колапсу, у немоћи, изрођава се, уместо тога, у срамотно уживање, због чега они који су са тим донекле интуитивно упознати говоре о 'сладострашћу пакла'. С тим је, међутим, повезан елемент поруге и екстремног унижења које се спаја са мучењем (ibid.: 379).

У Проклетој авлији се ноћу са свих страна чује метеж гласова, уздаха, кликтања, певања, у којима се мешају бол, сладострашће, бес и поруга:

Окореле цариградске пропалице, које се не боје стражара и не зарезују никог, певају бестидне песме и довикују срамотне понуде својим дилберима у суседним ћелијама. Невидљиви људи се свађају због места и лога; дозирају у помоћ покрадени. Неки шкрипе зубима у сну и уздишу, неки кркљају и хрчу као заклани (АНДРИЋ 1964: 18).

Потпуна затвореност Авлије одговара затворености пакла (судбине затвореника остају непознате онима изван Авлије), али и затворености хитлеровске Немачке, која се претворила у додуше пространи, но ипак тесан затвор,

испуњен до гушења истрошеним ваздухом (MAN 1964: 82). Једини начин превладавања затворености Авлије јесте причање и слушање приче. И затвореницима Авлије, као и изгубљеним душама пакла, свет живих скривен је тамом и до њега могу допрети једино чувењем, причом која отпочиње када сване и када *сав тај свет провири из загушљивих ћелија* (Андрић 1964: 19). Могућност да се онима *напољу пренесе један дашак о тајнама наше усамљености* (MAN 1964: 45) остварује се такође причом. Фра Петар, као и Цајтблом, разоткривајући тајне својих паклених светова, као да испуњавају завет заробљених душа Дантеовог *Пакла*:

*Стог, ако једном тој отмеш се тмини
и кад опет видиш звијезда свијетла мила,
кад реч ће 'бијах' радост да ти чини,
гледај, да ријеч би и о нама била*

DANTE 1988: 116.

Али фра Петар, као и Цајтблом, остају на извешан начин у тамници. Фра Петар само привидно излази из Авлије, али не као Данте – у звездану ноћ (*изађосмо да угледамо звијезде*), већ у ноћ без звезда и месеца, у црну *Акру* (Андрић 1964: 130), и његов видокруг остаје испуњен тамом. Цајтбломова прича завршава се такође тамом – очајничком молитвом усамљеног човека и питањем: *Када ће из крајњег незнања сванути чудо које превазилази веру, гранути светло наде?* (MAN 1989: 753). Проклета авлија протеже своју моћ и на оно што се чинило да је изван ње: *Заморен, он се најпосле окренуо на другу страну, ка мрачном, немом истоку, али и ту као тамо на осветљеном видику била је мисао о Проклетој авлији* (Андрић 1964: 130–131), као што и Цајтблом, испуњен очајем, остаје заточен у сопственом питању.

Фра Петров излазак из Авлије и прелазак Босфора јесте страшно измирење дуалитета двају светова – турског и хришћанског, источног и западног, потврђивањем њихове истоветности; оба света су Проклете авлије. Као што

Стамбол скрива страшно острво заточеника: *Изгледало му је да ту нема нигде места за Проклету авлију, а ипак она је тамо негде, на једној од оних малих тамних површина, међу густо разасутим светилкама* (ibid.: 130), тако и осветљени видик крије мисао о Авлији. Она се, скривена и не увек видљива, протеже на све, а излазак је само привид, само даље ширење концентричних кругова који се формирају око бића, које је и само – као страшно средиште кругова – сопствена тамница.

Мрежа индивидуације, у којој је субјективност ухваћена и чији је извор и средиште, може се ширити захватањем и присвајањем туђих судбина, ширењем видокруга посредством приче, али се из ње не може изаћи. Излаз је могућ једино у разбијању средишта, проналажењу оног отвореног, вечног и неомеђеног у појединачној судбини и субјективном гласу, али то више није излаз у „стварни свет”, већ бекство из стварности, напуштање реалитета, прелазак у митско, непроменљиво и изванвременско:

Али сам дошао до једног негативног закључка: да наша лична мисао у свом напору не значи много и да не може ништа; и до другог, позитивног: да треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настајања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине (АНДРИЋ 1981: 25).

У делима *Доктор Фаустус* и *Проклета авлија* делотворни су принципи митске, аналошке логике. Трагови митологизма видљиви су како на плану преузимања митских мотива и симболике, тако и на плану структурирања приповедања. У *Проклетој авлији* присутна је митема о два брата-супарника, која је понављање древне приче о Сету и Озирису. Одјек ове митеме може се пронаћи и у *Доктору Фаустусу*, у ликовима приповедача Цајтблома и јунака романа Леверкина, који су носиоци супротних принципа – педагошко-хуманог и архаично-демонског, а који су истовремено и понављање историјских личности

(митологизовањем историје као вечног понављања истих фигура и истих збивања) Еразма и Лутера, чија је расправа о слободи воље пренета из домена теологије на план историјског, социјалног и естетског.

У ликовима Ђамила и Адријана, који су конципирани и као обједињавање супротстављених принципа (увођењем аналогije између супротности унутар аналогije са митским обрасцем „супарника”, при чему је лик Ђамила обликован као обједињење човека владоца и невине жртве, док је у Леверкину обједињена христолика и фаустовска појава), могу се препознати и трагови митеме о богочовеку и о распетом Дионису.

Оба јунака су „жртве”, управо стога што извирују из реалитета, али је њихово „саможртвовање” истовремено и искупљење. Ђамилово „лудило” уноси могућност ослобађања из тамнице света и тамнице индивидуе, док је Леверкиново „отпадништво” заправо жртвовање за друге, остварено као пробој кроз *осакаћујуће тешкоће времена*:

Ти ћеш бити вођа, ти ћеш одређивати корак будућности, дечаци ће се клети твојим именом, захваљујући твојој лудости њима више неће бити потребно да буду луди. Они ће своје здравље хранити твојом лудошћу и у њима ћеш ти бити здрав. Разумеш? Не само да ћеш се пробити кроз осакаћујуће тешкоће времена, извршићеш пробој у самоме времену, у културној епохи, хоћу рећи епохи културе и њеног култа, и дрзнућеш се да закорачиш у варварство, двоструко варварство, јер ће оно доћи после хуманизма, после свих могућих лечења корена и грађанске префињености (MAN 1989: 376).

Иако супротстављени заједници и изопштени из ње, они омогућавају *присуство истине у људском свету и после нестанка истине из људске заједнице* (ХАМВАШ 1996: 26), попут Дон Кихота или Хамлета, и у томе је смисао њиховог жртвовања: учинити видљивом истину „ветрењача”, насупрот истини принуде и нужности. Ђамилов нестанак из

света Авлије омогућава појаву Авлије – у фра Петровом имажинираном дијалогу са њим – *као сјајем преливене*. Појава „сјаја” је исијавање „истине” другачије стварности, чији траг Ђамил оставља за собом.

У *Доктору Фаустусу* пак долази до преокретања значења митске фигуре Фауста, које се остварује и као преокретање смисла Гетеовог *Фауста*. Гетеов Фауст је трагалац за истином и његова жудња оправдана је као део Божје промисли, чији је смисао у непрекидном развоју света ка престабилираној потпуности. Немир Фауста из *Volksbuch*-а усмерен је против Божјег поретка, подстакнут је охолошћу, и представља прекорачење граница задатих човеку. Манов Фауст је настао укрштањем ова два обрасца и истицањем њихове несагласности (в. HASSELBACH 1997: 41–64).

Леверкин, међутим, не трага за сагласјем, већ у свом трагању непрекидно истиче супротност и несразмеру, одбацујући лажну хармонију. У његовом лику су охолост и скрушеност дате истовремено, а проналажење аналогија усмерено је ка спајању неспојивог, ка изокретању смисла. Он одбацује вечну милост, што је негирање Гетеовог завршетка *Фауста*, а милост му је дата истовремено са казном: стање деменције после ужасних мука постаје благослов, а његов лик добија црте Диреровог христоликог аутопортрета.

На плану приповедања, које и само носи трагове митологизма, што се постиже увођењем технике лајтмотива, идеје поновљивости и цикличног кретања, која добија значење увођења вечности путем потискивања историјског времена, остварено је својеврсно понављање судбина јунака приповести. Субјективност приповедања, обликована као индивидуализовани говор у *Доктору Фаустусу*, жртвована је нарушавањем монолошког јединства гласа приповедача Џајтблома и увођењем полифонијског принципа, провалом туђег говора у примарни говор приповедача, као и средствима пародије и хумора, где се индивидуални стил разоткрива као заробљеност у хуманистичком обрасцу.

Накнадним хармонизовањем, из полифонијске објективности, која је успостављена и уношењем цитата и алузија, успоставља се нови вид субјективности, лишене индивидуалних обележја, која се показује као неограничена простором и временом, неподређена појединачној перспективи, и тиме се изједначава са *духом приповести*, односно – са надличним приповедачем *Проклете авлије*.

Надличност приповедачког гласа *Проклете авлије* прикривена је разлагањем приче на мноштво гласова, привидним уношењем гласова појединачних наратора. Тако је омогућено да субјективно проговори језиком објективног, а да се објективно огласи као субјективно, односно – да се изврши преплитање субјективног и објективног до неразазнатљивости, чиме је потенциран парадоксални однос приповедача и приповедног текста.⁷⁹

Делотворно начело *месечеве граматике*, сажето у исказу *Ја сам то*, или пак у исказу *Атман је Браман*, пренето је у *Доктору Фаустусу* и *Проклетој авлији* на план приповедања и остварује се као брисање граница и супротстављености између субјекта и објекта. Могућност да језик истовремено третира *субјекат* и *објекат* као *трајно повезане* и као *трајно одвојене* (КАСИРЕР 1998: 130) остварује се укрштањем субјективног и објективног принципа у

⁷⁹ У том преплитању субјективног и објективног, на извесан начин превладава се субјекат–објекат релација, и то отвара могућност за проналажење сродности ових дела са Хајдегеровом филозофијом, која је покушај да се превлада филозофија субјектности субјекта. Хајдегеров *тубитак* није некаква конкретизација субјекта или јавствене свести, нити је реч о јединству субјекта и објекта, било то јединство у разлици или противречју. Саприпадност тубитка битку, као целини бића, не промишља се као идентитет, што би довело до филозофије субјектности субјекта или до метафизике апсолута, него као диференција, а разлика између битка самог и битка човека јесте место где се показује смисао битка. У битку човека отворена је могућност проговарања смисла битка, и тиме се мења структура изјавне реченице коју изриче човек. Битак за своје казивање присваја битак човека.

приповедању, проговарањем личности која одбија да се до краја одреди, да прихвати стављање маске оног *страшног Ја*, али, једнако, одбија да се објективира у безличном *Се*-приповедању, већ у појединачном открива проговарање мноштва, а у оглашавању мноштва остварује смисао једног, вечног и непроменљивог гласа.

Између загњурености у реалитет и повратка миту, *Проклета авлија* и *Доктор Фаустус* проналазе на смисаоном али и на формалном плану формулу логике јединства, прожимајући митско и историјско, легенду и стварност, појединачно и опште, субјективно и објективно, супротстављајући их тако да из њих проговори аналогичја, чинећи их једнаким тако да из њих проговара разлика. Тиме се спречава регресија у митско стање свести, појава „лажног мита”, идеологизовање историје, али се нарушава и ужас реалитета који се опире продору вечне истине у свет појединачног и супротстављеног, и тиме личну судбину оптерећује обесмишљеношћу и страхом.

Извесно „решење” парадокса беспомоћне и у себе затворене субјективности понуђено је на смисаоном, као и на формалном плану, али то решење остаје тајанствено и двосмислено, јављајући се као трагичко сазнање које уништава оне који су до њега доспели. Ово парадоксално укидање парадокса субјективности оличено је у Ничеовом *Сократу забављеном музиком*:

Често му се, како је у затвору причао својим пријатељима, јављала увек иста појава у сну, која је вазда говорила исте речи: 'Сократе, бави се музиком!'. [...] Најзад, у затвору, у жељи да своју савест олакша, пристаје да се бави и омаловажаваном музиком (Ниће 1983: 98).

Сократов дајмон је онај који разрешава људску судбину, изводећи је из збрке, онај који опомиње и чува. Глас дајмона је заборављен, и отуда се онај из кога он проговара указује здравом разуму као опседнут, луд, демонски човек. Стога се проговарање дајмона у Ђамилу,

што отвара могућност ослобађања из тамнице индивидуе, посредством митске формуле *Tat twam asi*, на реалистичком плану тумачи лудилом, шизофреним расцепом личности, или пак, у *Доктору Фаустусу*, – опседнутошћу ђаволом, што није ништа друго до проговарање застрашујућег Другог у наизглед јединственој личности. Глас Сократовог дајмона први пут није глас негације ирационалног, дионисијског принципа, оличеног у музици, већ глас афирмације. Сократово пристајање на музику, о коме говори Ниче, јесте увиђање немоћи аполонијског сазнања, увиђања граница логичке мудрости и долажење до спознаје да постоји мудрост из које је логичар прогнан, а то је мудрост „музике”, мудрост нарушавање мере:

Кад тим на своје запрепашћење угледа како се логика на тим границама увија око саме себе и најзад се уједе за реп – онда пробија нови облик сазнања, трагичко сазнање, којем је, да би се уопште могло поднети, потребна уметност као заштита и лек (ibid.: 94).

О овој врсти мудрости говори и Адријан Леверкин – то је мудрост *магичне суштине музике*: „Ум и магија”, рекао је, „свакако се сусрећу и постају једно у оном што се назива *мудрошћу*, посвећењем, у веровању у звезде, бројеве...” (MAN 1998: 306). Ако се не посегне за уметношћу, која изнова уноси принцип обликовања и реда, као за заштитом, трагичко сазнање уништава оне који су до њега доспели. Трагичко сазнање уништава Ђамила, као и Адријана Леверкина који је презриво одбацио заштиту уметности, али и свако блаженство које би му могла донети вера обележена разумом. За време Леверкинове исповести ближњима, песник Данијел цур Хее покушава да Адријанове речи подведе под *један умирујући и признати угао посматрања, наиме онај естетски* (MAN 1989: 736), што слушаоцима доноси олакшање, управо стога што уметност, у којој *Дионис говори Аполоновим језиком, а Аполон на крају Дионисовим* (Niĉe 1983:136), омогућава поновну појаву „растргнутог” као

целог, поновно проговарање невидљивог и тајанственог смисла у видљивом.

Напетост између субјективног и објективног, унутрашњег и спољашњег, може се разрешити као покушај овладавања субјективног објективним, аполонијским принципом уношења реда и разумевања у свет мноштвеног и хаотичног. Али, аполонијско, које почива на начелу индивидуације, неминовно се разоткрива као привид, коме је недоступно потпуно сазнање. Покушај који чине фра Петар, па и Џајтблом, показује се као немоћан и недовољан зато што субјективност или непрекидно наилази на границе и – услед немогућности превладавања оних које изнова навиру онога тренутка када је једна прекорачена – остаје заточена у својој мрежи, или се, у покушају да све обухвати, распада на мноштво, које изнова уноси неред у покушај сабраног и сређеног увида.

Фра Петар, иако обележен разумевањем и сажалењем, неспособан је да прекорачи границе своје „ведрине” и прихвати оно што јој је супротно, као што ни Џајтблом, *сажаљиви пријатељ људи*, коме је дат много бољи и потпунији увид него једноставном фра Петру, не може да изађе из сопствених граница. *Корим га очински што не види оно што је око њега а види оно чега нема* (АНДРИЋ 1964: 126–127) – каже фра Петар, не увиђајући сасвим оно јединство које Ћамил уноси у појавно и мноштвено управо својом способношћу да види „невидљиво”. Он у Ћамиловој болести не препознаје симптоме „здравља” бића које одбија да се затвори, сажме и одреди, нити у Ћамиловом „лудилу” препознаје дионисијску мудрост, која тежи ослобађању од окова појавности. Фра Петар чак и у Авлију жели да унесе лепоту и здравље: *Док год има мрака, биће и сванућа. Видиш ли ти ову љепоту у бога?* (ibid.: 126) – каже он Ћамилу „у себи”, заборављајући да је привидна „тама” Ћамилове појаве услов „сванућа” његовог истинског бића.

Фра Петрова ведрина види лепоту и здравље као супротност мрачном и болесном, и није у стању да сагледа њихову блискост и повезаност. Стога се он отима „лудилу”, боравку у свету имагинираног, у коме се и затвор може јавити као сјајем преливен и у коме више нема чврстих граница индивидуе, као *од заразне болести*; опире се *воденом вртлогу* који га вуче на *неко тамно дно*, не називајући у томе дну могућност другачијег просветљења од онога које доноси разум. Затвореност фра Петрове здраве и умерене природе појачана је делом и конфесионалном подозрењем: *Као и јесте Турчин и није, али је несрећан човек сигурно* (ibid.: 53).

Обједињавање супротности, предавање парадоксу, у коме је могуће ово *и јесте и није* постојање, остаје недокучиво фра Петру. Он у Ћамиловом бићу види само несрећу, не наслућујући радост другачијег сазнања, ускићења које се пробија из страственог шапта младићевог. Из фра Петровог уверења – *зато имамо разум и искуство и можемо да [...] просуђујемо и упоређујемо* – проговара суштина католичанства, онако како ју је схватио Достојевски, како се открила и Шестову: *potestas clavium* је у нашим рукама, човеку је дата моћ да везује и разрешује, дат му је разум да утврди шта је добро, а шта зло, шта је истинито, а шта лажно. Ту се католичанство приближава Сократовом учењу о знању као врлини, а вера у Бога преображава се у веру у људски разум. Вера у разум искључује из своје слике света све оно што одбија да буде разумно и, следећи принцип да је све што је умно – стварно, смешта оно што се разуму опире у имагинирано, фантастично, нестварно. Међутим, одбацујући моћ разума, индивидуа започиње страшну унутрашњу борбу, из које увек излази као жртва, а њена „победа” (каква је задесила Лутера, Ничеа или Достојевског, те – као њихове „одјеке” – Ивана Карамазова, Адријана Леверкина или Ћамила) увек је двосмислена.

Приповедач *Доктора Фаустуса* – Џајтблом, иако сложенија личност од привидног приповедача *Проклете авлије* – једноставног фра Петра, носилац је истог става – еразмовске вере у моћ разума и моћ образовања, тих *кључева за царство небеско* (ŠESTOV 1989: 251). Џајтблом још на првим страницама *Доктора Фаустуса* истиче своју припадност католичкој заједници, која повезује веру са *живахно-срдачним смислом за лепоту и достојанство људског разума*. Он је *природа сасвим умерена [...] здрава и хумано-ублажена, усмерена ка складу и разумности* (MAN 1989: 46), која одбија да *пружи ма и мали прст демонском* и спокојно живи у свом уверењу. Насупрот Џајтблomu-Еразму стоји Леверкин, лутеран, који у привидном складу и ведро-хуманом служењу Богу, као Богу добра и разумског, назире страшан Лутеров *богохулни парадокс*:

Највиши степен вере је веровати да је милостив онај који спасава тако малобројне, и толико много осуђује, да је праведан онај који нас је по властитој одлуци учинио грешним, тако да, говорећи Еразмовим речима, чини се да се радује мукама несрећника, и пре да је достојан мржње него љубави. Кад бих својим разумом могао да схватим како такав Бог може да буде праведан и милостив, не би било потребе за вером (према ŠESTOV 1989: 256).

Вера се одриче разума и разумског оправдања света и Бога, постајући вера са оне стране сазнања, или се оптерећује сумњом и грехом. Страховита мисао о Богу крвнику, који унапред чини човека грешним или блаженим, односно – Лутерово учење о предестинацији, о тако устројеном свету у коме је човек осуђен не својим делом, већ самим својим рођењем, поновљена је и у Непомуковим молитвама:

*Јер ничије дело благо изгубљено није,
Ако већ рођење пут у пакао не крије*

MAN 1989: 699,

као и у Леверкиновом признању:

Као што треба да знате и то да је човек створен и предодређен за блаженство или за пакао, а ја сам створен за пакао (ibid.: 737).

Предодређеност за рај или за пакао укида смисао Гетеовог *Фауста*, ведро поуздање у људско дело које поништава савез са злом, уколико је тај савез мотивисан жудњом за истином и сазнањем, као што представља укидање слободе људске воље и наглашава подређеност субјективитета објективном закону. Стремљење духа ка истинском сазнању, ослобођено вере као ведрог сократовског поверења у моћ разума, постаје опозив доброг и племенитог, негирање хармоније света саздане на патњи и злу. Лутерово *Eccse Deus, tibi voveo impietatem et blasphemiam per totem team vitam* наговештава Ничеово *Ecce homo*, појаву човека који, попут Леверкина или Ивана Карамазова, неће лажно блаженство и утеху, *неће хармонију*, већ остаје *при освећеној патњи својој и при свом неутољеном негодовању својем*. Такав човек се, у свом стремљењу ка вишем, за друге претвара у демона.

Поистовећивање Леверкина са Фаустом, проговарање „ђавола” у њему и његовој уметности, остварује Ничеову слутњу: *ја слутим да бисте ви мога натчовека назвали – ђаволом* (Ниџе 1987: 148). Повици гомиле *Распни га, распни!*, на Пилатове речи *Ево човјека!*, у *Доктору Фаустусу* претварају се у тихо згражање, а „виши човек” се сâм разапиње. Ритуално жртвовање у свету саморазумљивости претвара се у саможртвовање, а „светост” се у Леверкиновом случају, као и у Ћамиловом, подводи под оно што је познато и разумљиво – под болест. *Овај човек је луд* (МАН 1989: 743) – изговара *астматични глас др Краниха* после Адријанове исповести; *ја ово разговарам са болесним човеком* (АНДРИЋ 1964: 50) – помишља фра Петар већ при првом разговору са Ћамилом.

У Ћамиловој личности није остварена побуна на тлу етичко-религијског, као у лику Ивана Карамазова, или на тлу

естетско-религијског, као у лику Адријана Леверкина, али је то једнако побуна против разумског, против привидне ведрине и хармоније света у којој је личност заробљена и покорена. Ћамил се поистовећује са Џем-султаном, у коме се назире Ничеов човек воље за моћ: *Од свега што свет има и јесте ја сам хтео да направим средство којим бих савладао и освојио свет, а сада је тај свет начинио од мене своје средство* (ibid.: 104).

Џем је човек-владалац („султан”) који одбацује пут помирења; за њега спас није у потчињавању, већ у овладавању светом, а не овладати светом значи за њега не бити:

Јер, тамо или овде, он може бити само једно: султан. Победнички или поражен, жив или мртав. Зато је он роб за ког нема више бежања, ни у мислима ни у сновима. То је пут и нада мањих и срећнијих од њега. А он је осуђен да буде султан, заробљен овде или жив у Стамболу или мртав под земљом, али увек и само султан, и једино у том правцу би могао бити његов спас. Султан, и ништа ни за длаку мање, јер би то значило исто што и не бити, ни за длаку више, јер више од тога нема. То је ропство од кога бежања нема ни после смрти (ibid.: 104–105).

Џем, човек-владалац, преображава се у Ћамилу у човека дионисијске мудрости, који у ничеанском превладавању самог себе остварује могућност ослобађања. Јер, чак и у овладавању светом, у заповедању другима, као и у сократовском сазнању и заповедању самом себи, човек остаје заробљен, будући да *свом рођеном закону мора да буде судија, осветник и жртва* (Ниће 1987: 118). Насупрот Сократовом императиву *спознај самога себе* јавља се „савршени” Ћамил, чије је савршенство постало савршенство увида у немогућност спознаје себе:

[...] *јер самог себе не могу да познам.*

Нити сам хришћанин, ни Јеврејин, ни Парс, ни муслиман.

Нит' сам са Истока ни са Запада, ни са копна ни са мора.

[...]

Ни од овога света ни од онога, ни из раја ни из пакла.

[...]

Моје је место где места није, моја је ознака бити без ознаке

RUMI према: DIMIĆ 1988: 271.

Стихови персијског песника Џалаледдина Румија, који је развио замисао о 'савршеном', тј. о *Инсан ул Камилу* (= *Ћамил*) (ibid.: 271), а које је Андрић познавао, садрже начело митског мишљења које противречи основним принципима аристотеловске логике.⁸⁰ Наместо принципа идентитета, у логици мита важи принцип неидентитета истог, али и принцип идентитета супротности ($A = \text{non } A$), односно – начело конјункције (и/и; ни/ни) наместо дисјункције (или/или), а насупрот закону искључења трећег важи закон укључења трећег, што омогућава појаву личности као „неодређене”. Слобода избора у митском мишљењу није искључиво слобода бирања између супротности, већ слобода да се изабере могућност постојања мимо искључивог избора једне од могућности. Ово се поклапа са дионисијским начелом разарања окова индивидуе, екстазе, пијанства, да би се тако дошло до тајанственог *Праједног*. *Сократ забављен музиком* тако напушта спознају самог себе, која га изнова објективира у нешто одређено и тиме га поставља изван себе, да би отворио пут ка трагичком сазнању. Заточеност субјективитета надилази се оглашавањем вечног *Ја* из понора бића, где се оно омеђено, појавно *Ја* разоткрива као пуко уображење:

*Сада је роб слободан човек, сад се леме сва крута,
непријатељска омеђивања [...]* (НИЋЕ 1983: 44).

⁸⁰ У Румијевим стиховима садржана је још једна мистична порука: *Neti – neti*, тј. „ни оно, ни оно”, до које, у покушају одређења Ћамилове личности, долази фра Петар. У његовом *Као и јесте Турчин, и није* имплицитно је садржана ова митска формула.

Ћамил и Адријан Леверкин јесу понављања тог дионисијског ослобађања, које се у појавном манифестује као тело из којег је ишчезао дух.

Себи он није дошао него је поново нашао себе као неко страног сопство, које је било само још сагорела чаура његове личности [...]. Реч 'деменција' изворно и не значи ништа друго до ово удаљавање од сопственог Ја, отуђивање од самог себе (MAN 1989: 764) – каже Џајтблом о Адријану. Адријан, пре налажења себе као страног сопства, грезне у пакленско пијанство, ствара опијен чаробним напицима (MAN 1989: 738, 741), да би се његов глас потом јавио као жалобни глас нарицања (ibid.: 743), као прабол и његов праодјек сам (NiČE 1983: 56).

Ћамил после свог гордог признања постаје такође *тело без воље и страсти са којим се може чинити што хоће* (Андрић 1964: 113). Субјективност, која је у уклањању привида и маски доспела до дна бића, губи се у болу и у тој изгубљености осећа као увреду покушај другог да јој се ма на који начин приближи. Ћамил, *огорчен и згађен ваљда том увредљивом интимношћу*, брани се од додира иследника *снагом и жестином коју нико није могао очекивати* (Андрић 1964: 133). Он у мноштву питања једино успева да разабере да му се иследник обраћа са *ти*, које га изнова одређује и враћа у стварност. Леверкин, који стално одбија од себе то исто, увредљиво *ти*, чак и када се буде нашао у стању које се Џајтблomu чини као *дубина духовне ноћи*, одбија приближавање другог. У њему се, као остатак оног демонског, затвореног у себе, јавља *инстинктивни гнев* и нагонска тежња да побегне (MAN 1989: 748). Као симболи дионисијске Мудрости, Леверкин и Ћамил представљају истовремено и *противприродну грозоту*: *Онај ко својим знањем обара природу у понор пропасти, мора на себи да окуси потирање природе* (NiČE 1983: 72). Леверкин и Ћамил, иако на први поглед различити и неспојиви, разоткривају се као маске Диониса:

Једини заиста стварни Дионис појављује се у многострукости ликова, под маском јунака који се бори и тако рећи је заплетен у мрежу појединачне воље. Овако како сада говори и дела бог што се ту појављује, личи на јединку која блуди, стреми и пати (ibid.: 76).

Трагичност њихових судбина јесте плод стремљења ка вишем сазнању, резултат прекорачења граница разума и мере; појединачна личност у тој тежњи ишчезава како би омогућила поновну појаву бога-Диониса, појаву личности као многоструког јединства.

Напетост субјективног и објективног овде се разрешава у одбијању личности да прихвати надмоћ онога што је објективира, и у том одбијању она превладава саму себе, да би коначно спознала привидну супротност субјективног и објективног и утонула у недокучиво *Праједно*. Тамил ишчезава из света Авлије, како би се поново јавио само у машти и сећању, која омогућава поновно стварање лика. Адријан Леверкин се враћа у материнско окриље, што је парафраза Фаустовог повратка у окриље *вечно женског*.

На супротном полу налази се лажни идентитет субјективног и објективног, идентитет који се остварује у сагласности субјективног са објективним. Али, ту субјективност постаје само средство извршења лажно спознатог објективног, претварајући се у чудовишну маску. Отуда чудовишност Карађоза који покушава да унесе ред и правду, постајући на тај начин оруђе утамничења.

Кридвисов круг у *Доктору Фаустусу* представља такође лажну потврду идентитета субјекта и објекта, која припрема пропадање субјективности тиме што показује *симпатије* за долазак неминовног, „објективног” кретања друштва, које се упутило ка *интенционалном реварваризовању*, што ће завршити у фашизму:

'То долази, то долази, а када буде ту наћи ће нас на висини тренутка. То је занимљиво, то је, штавише, добро – једноставно зато што долази и сазнати оно што долази довољно је и као постигнуће и као задовољство. Није наша ствар да против тога још нешто и чинимо.' – Тако ти учењаци, у потаји. Но, радост изазвана сазнањем била је подвала; они су осећали симпатију за оно што су сазнавали и што, без те симпатије, по свему судећи уопште сазнали не би [...] (MAN 1989: 556).

Од симпатије за долазак неминовног само је још један корак до оруђа извршења нужности, оруђа успостављања „реда”, какво постаје Карађоз. Његова тежња је да цео свет претвори у тамницу уређености, у којој свако, признајући сопствену кривицу, постаје судеоник у успостављању реда. То је могуће разоткривањем другог, што постаје средство овладавања туђом индивидуалношћу, која се за Карађоза манифестује једино као непризната али постојећа кривица и која уноси неред у „објективну” сређеност. Утврдити свачију кривицу значи унети ред у свет; утврђивање степена кривице, и сходно томе – ослобађање или казна, значи уношење правде и разрачунавање са пороком и злочином самосталног постојања, које неће да се подреди вишем, објективном закону. Брајзахер из Кридвисовог круга у *Доктору Фаустусу* бива носилац истог овог *хигијенског становишта* упрошћавања и нехаја према судбини појединачног. Разлика је једино у томе што његово становиште остаје теоријско и не започиње делање.

Али, *мисли је дата слобода да оправда силу, и та сила је стварала чврсто тле под ногама, била је анти-апстрактна* (MAN 1989: 553–554). Мисао тиме престаје да буде у служби истине – *теоријске, према заједници непријатељске истине* (ibid.: 552), и индивидуе, већ бива у служби заједнице и објективне везаности. Лажни идентитет субјекта и објекта окреће се против субјекта и поништава га – у име реда, правде, вере, дужности, народа, човечанства, поретка.

С друге стране, субјективно може да игнорише долазак објективног и да истрајава у лажном спокојству. Тај покушај чини Цајтблом који, упркос бризи и ужаснутости због сазнања о ономе што неминовно долази, остаје при свом наивном хуманистичком назору, при свом грађанском, уредном вршењу дужности, те при одбијању да прихвати рушење старих вредности у име надирућег преокретања вредности. То чине и „пролазни” затвореници Авлије, који у немогућим условима истрајавају у свом начину живота, као породица Јермена или два бугарска грађанина, избегавајући сваки додир са светом Авлије. Међутим, до додира ипак мора доћи, и он разара привидни мир и онемогућава одбијање да се – затварањем у сређени грађански свет – учествује у игри. Одбијање „познанства” не спасава оне који не желе да знају, већ их чини и саучесницима и жртвама у злочину утамничења.

Бити човек: маске и конструкције

Дела *Проклета авлија* и *Доктор Фаустус* покрећу питање односа субјективног и објективног, као и питање личног идентитета на егзистенцијалном, друштвеном, али и естетском плану. Односи аутора, приповедача и приповедног текста у овим делима постају симптоми односа субјективности према објективном – субјективности аутора према делу, али и разрешавање положаја ствараоца и уметности у свету који је *постао стар*. Наивно изражавање субјективности и поверење у реч постало је немогуће; индивидуа се укочила у маску или распала у безобличје, откривајући несазвучје са самом собом. Отуда и само стварање, које неминовно носи начело обликовања, или мора да нестане или мора наћи начина да се избори. Стога се уметност из *зрења у најдубље*, безоблично, исконско биће враћа обликовању, измирујући дионисијско начело разарања појединачног и аполонијско начело појављивања облика.

Андрић у *Причи и причању* одређује најпре људски положај као „баченост” у свет:

Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек (АНДРИЋ 1981: 71).

Ситуација бачености у свет разоткрива се потом као затвореност у свету у којем нам смисао постојања остаје скривен. *Бити човек и носити идентитет* праћено је кривицом нарушавања *Једног* у које индивидуа тежи да се врати. Постојање је праћено злом, а покушај да се открије смисао зла доводи до увида *No se puede saber porque (Не може се знати зашто)*:

Ту смо, дакле. На дну амбиса. Не може се знати зашто постоји зло на свету, јер све што постоји нема смисла ни разлога. На другом месту, Гоја је на један језиво наивни начин дао последњу реч и пуну меру свог нихилизма, негирајући постојање другог света, пошто је порекао смисао овога: на том цртежу види се малко одигнута надгробна плоча, а испод ње скелет помаља руку и показује хартију са натписом: 'Ништа' (ibid.: 117).

На дну очаја, из крајњег нихилизма, човек још једино може да се раствори у том „ништа”, или да се изнова окрене привиду и мудрому спокојству бога- ликовног ствараоца, Аполона:

Рођен са душом иконоборца у себи, осећајући одувек ликове као нешто што је противно смислу и духу нашег живота, дакле грешно и недопуштено, ја их у исти мах волим дубоко и неизлечиво. [...] И видим одмах почетно лукавство човеково – лукавство чија ће он сам бити прва и главна жртва – његову тежњу да ликове зароби, потчини и

упрости [...] и да једним ограниченим и утврђеним бројем ликова [...] изражава све остале појаве и све своје мисли, жеље и потребе у вези са њима. Кратко: да ликови не показују као до тада, само оно што су и што они сами значе и казују (ibid.: 33).

Став ниҳилизма, „иконоборства“, који увиђа бесмисленост појављивања и све појавно доживљава као привид, постаје став „иконобранитеља“, поклоника појавног, који у лику налази могућност појављивања другог значења, појављивања мисли и духа, и у томе види једину одбрану пред ништавилом:

Али оно пред чим се мора зауставити и пред чим се остаје у светом неразумевању и неом поштовању, то је свет мисли. Јер свет мисли, то је једина стварност у овом ковитлању причина и авети који се зову стварни свет. И да нема мисли која остварује и подржава лик који радим, све би се сурвало у ништавило из којег је изашло [...] (ibid.: 26).

Уметник тако постаје фалсификатор, претеча Антихриста који ствара и раствара светове изнад и испод плана на коме живи (ibid.: 16), налазећи у многострукости појава, у издвојеним и засебним световима само једну стварност, са вечитом плимом и осеком нама само делимично познатих а увек несумњиво истих закона (ibid.: 17), и покушавајући да ту стварност ишчита ослушкивањем легенди које се стварају око истине. У уметности долази до истинског измирења субјективног и објективног, аполонијског и дионисијског, и Сократ забављен музиком излази из тамнице бића посредством трагичког сазнања које проговара из обликованог.

Проклета авлија јесте симбол затворености индивидуе у свету и у самој себи, али и симбол заточеништва индивидуе у тоталитарном друштву, као што је то и „пакао“ у *Доктору Фаустусу*, који је имао да се оствари на земљи као појава фашизма. Реч је истовремено и о делима која покрећу проблем уметности у свету који, баш као што то

Адорно увиђа, субјективност претвара у безначајност, а хуманост – у лаж:

У једном хисторијском часу када се помирење субјекта и објекта изокренуло у сатанистичку пародију, у ликвидацију субјекта унутар објективног поретка, помирење служи још само филозофији која презире његову обману, и насупрот универзалном самоотуђењу, афирмира оно безнадно отуђено у чију корист више ниједна 'сама ствар' не говори (ADORNO 1968: 56).

Ту обману не презире само филозофија, већ и уметност која афирмише оно безнадно отуђено – субјективност, али је не афирмише директно, него то чини посредством стварања привида „владајуће норме” објективног. Као симптом објективног, долази до појаве полифоније која постаје *неопходни медиј нове музике, поријеклом из колективног практикурања култа и плеса* (ibid.: 47), и која се не јавља само у музици него и у књижевности. Полифонија ни током свог усавршавања, приликом кога је дошла до ступња када достиже слободу, није успела да превазиђе своју полазну тачку, сматра Адорно, и њен смисао и даље је обележен њеним историјским пореклом – колективном праксом.

Међутим, посредством полифоније, која се различито остварује у *Доктору Фаустусу* и у *Проклетој авлији*, омогућено је поновно афирмисање субјективности која више није субјективност индивидуе, омеђеног *Ја*, које се показало као улога, маска и ларва, већ субјективности као места неодређености, као личности која се налази између *бескрајно малог и бескрајно великог, између индивидуе и колектива, као мера за обоје, као субјекат, неодредљива, носилац истине* (HAMVAŠ 1996: 27).

У *Доктору Фаустусу* долази до полифоног разлагања гласа приповедача, тако да се субјективност која изговара *Ја* преокреће у скупину гласова, омогућавајући тиме појаву „строгог става” изван увида појединачног гласа

приповедача Џајтблома. Говорећи о музици Шенбергове школе, Адорно управо уочава антиномију покушаја да уметност избегне неистини понирањем у властиту законитост, јер се та законитост јавља као повећавање неистине:

Форма као таква нужно надилази Ја, на чијем се становишту провјерава, док, с друге стране, музика која на овом стајалишту настаје и приказује га, ипак може позитивно и да га надиђе (ADORNO 1968: 56).

Субјективни глас приповедача Џајтблома, са чијег се становишта одвија прича и који је носилац индивидуалног исказа у *Доктору Фаустусу*, разоткрива се у продирању „туђих” гласова, у унутрашњој полифонији која га надилази и овладава њиме. Форма дела надвладава субјективност појединачног *Ја*. Дисонанца Џајтбломовог гласа према „туђим” гласовима, уместо да постане средство субјективизирања, постаје средство објективне, владалачке законитости:

Тако субјективни нагон и тежња за непредвидним самооткривањем постаје технички органон објективног дјела (ibid.: 85).

Као и у Шенберговој дванаестотонској техници, и у *Доктору Фаустусу* се рационалност обједињавања материјала остварује посредством субјективности, али објективност која произилази из овладавања поново се ставља у службу субјективитета (ibid.). Џајтбломов глас се, захваљујући његовој „невештини” у овладавању формом, доводи у службу успостављања строге организације приповедања. Објективност строгог става, у којем се све слаже и све је обједињено, изнова се ставља у службу субјективитета, али не оне субјективности која изговора *Ја* у делу, већ субјективности подразумеваног писца, која се у иронији према приповедачу само назире иза строго уређене, објективне целине, којом прикривено влада. Људски израз овде више није носилац него средство приповедања. *Лични и*

исповедни тон, који је заправо лежао у основи ове језовите замисли (MAN 1976: 101) померен је на индивидуални план „другог”, где ће се одржавати као *травестија себе*. Душевно пражњење стога није дато изравно „аутору”, јер је чисто људски израз постао немогућ, али он провејава из карактера „шифрованог писма” *Доктора Фаустуса*. Тиме је избегнуто *отврднуће* о којем говори Адорно, али се оно не разара директно, личним проговарањем „аутора” или „јунака”, већ увођењем посредника, чији се индивидуални глас полифоно разара изнутра, стварајући илузију превладавања објективног над субјективношћу која жели да се изрази.

У *Проклетој авлији* се полифонија јавља по обрнутом принципу, не као разлагање једног гласа на мноштво гласова, већ као таложење мноштва у једном, наизглед „објективном”, надличном гласу анонимног и неодређеног приповедача. Приповедање обухвата и сажима појединачне гласове, који се – губећи индивидуална обележја – називу из сливености, у „хармонију” једног гласа. У *Проклетој авлији*, индивидуа на више равни поприма карактер жртве. Индивидуални гласови наратора жрвују се надличном приповедању, али и у Ћамиловом лику долази до жртвовања идентитета индивидуе појављивањем *Другог*, у чему се разоткрива могућност ослобађања личности. Пропадање индивидуе извршено је као понављање туђе судбине, као што се и безлично приповедање у *Проклетој авлији* јавља као поновно преношење, понављање већ испричане приче, у којој субјективност приповедања ишчезава у свеобухватности надређеног гласа. Личности затвореника такође су жртвоване обитавањем у безличној *Сели* личности.

У приповедачком поступку примењеном у *Проклетој авлији* може се уочити извесна аналогија са начелима компоновања Игора Стравинског. Вероватно није реч о хотимичној аналогији, каква се јавља у *Доктору Фаустусу* према дванаестотонској техници Арнолда

Шенберга, већ пре о аналогiji као *дубоким и неслућеним везама и сродностим* (Андрић 1981: 61).

Стравински, наи́ме, сматра да је музика биће које постоји по себи, али по себи не значи ништа, већ се у њу накнадно уносе значења, а задатак композитора је да „пронађе” музику и прида јој значење. Уметник се при том не сме изгубити у бездану слободе, не сме га ухватити вртоглавица пред могућностима бесконачног. Он мора тоновима, нагомиланим игром случаја, интуицијом, наметнути музикални поредак. Стравински стога трага за излазом из царства различитости:

Склоност ка промјени потпуно је легитимна, али не смије се заборавити да јединство претходи мноштву. Уосталом, њихова истовремена егзистенција је пожељна, и сви проблеми умјетности, па чак и сви замисливи проблеми, укључујући и проблем сазнања и вјечности, врте се очајнички око овог питања – од Парменида, који је порицао могућност мноштва, до Хераклита који је негирао егзистенцију јединства. И здрави људски разум и највиша мудрост уче нас да признамо обоје. Дакле, за композитора ће бити понајбоље да се понаша као човјек који је свестан хијерархије вредности и мора да изабере. Мноштво има вриједност једино ако произилази из аналогije [...]. Контраст се налази посвуда [...]. Аналогija је скривена, мора се открити и ја је откривам само са крајњим напором (STRAWINSKY према FOCHE 1980: 175–195).

Уметник, тако, мноштву могућности намеће рационалну конструкцију, која обезбеђује јединство као хармонију мноштва. Управо глас надличног приповедача у *Проклетој авлији* обезбеђује ту хармонију мноштва и успоставља аналогiju над контрастом, који је видљив и налази се посвуда.

За Андрића је феномен причања, непрекидног преношења приче, оно што постоји по себи:

На хиљаде разних језика, у најразличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама крај ватре [...] испреда се прича о судбини човековој коју без краја причају људи људима. Начини и облици тог причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема (Андрић 1981: 69).

Тако се од *првог блеска свести* прича преноси и таложу, као мноштво и различитост, око једног зрнца *истине*, и из мноштва прича може се *бар наслутити, ако не и сазнати смисао* (ibid.: 70) једине праве историје човечанства, односно – наслутити аналогија која успоставља хармонију мноштва. Уметник је ту да из мноштва причања пронађе причу и да јој да значење. То значење обезбеђује се рационалним овладавањем.

Андрић, као и Стравински, истиче значај рационалног у стварању. *Магија надахнутог тренутка*, која доноси оно што Стравински назива *случајним налазом*, мора се, када прође, подвргнути реду и одговорности: *тада му приђите без слепог родитељске љубави, хладно и неумољиво строго* (Андрић 1981: 63). Рационалним успостављањем поретка, писац гради *мост који ће непогрешно и неприметно пренети читаоца из понора бесмисла и несвести у земљу живота и стварности* (ibid.) – каже Андрић. Писац мора да проговара из сржи онога што је изабрао за предмет:

Он је ватра, а све што пише су искре. Ватра, али под условом да остане у стварима и да говори из њих не учествујући у њиховој површној и променљивој игри и не имајући свог дела ни у чему (ibid.: 57).

Становиште писца, дакле, не сме бити становиште субјективности, већ објективног остајања изван „искри”, изван мноштва и променљивости. Субјективност писца, која није одређена као лични став, као индивидуално становиште, појављује се стога као скривени логос дела, као стваралачка ватра. Говорећи из мноштва, писац доводи до појављивања

оног једног, истинитог, које се без његовог напора не би могло појавити, већ би остало у бесмисленој игри променљивости. Стравински такође сматра да стваралац музику, која је *биће којем да би егзистирало није потребан никакав субјекат*, не сме тумачити из аспекта било каквог субјекта (STRAWINSKY према FOCHT 1980: 187).

Тако се ни приповедање, као непрекинути феномен преношења приче, у *Проклетој авлији*, као ни у већини Андрићевих дела, не одвија са становишта субјективности, већ са становишта неодређеног и надличног гласа. Таложeње гласова у *Проклетој авлији*, њихово сливање у једно, јесте начин да се постигне хармонија мноштва о којој говори Стравински. Тај глас није глас неког свезнајућег приповедача, који би се остваривао као монолошко јединство са самим собом и у коме би се јавила монотонија, *настала у недостатку мноштва* (ibid.: 193), како би рекао Стравински, већ је то глас обједињујућег и обједињеног мноштва.

Дуалистички принцип, уочен у делу Иве Андрића као константа, нестаје у откривању аналогije са оним што се јавља као контраст и супротстављеност, баш као што поучава Стравински: *Контраст се налази посвуда [...]. Аналогија је скривена*. До аналогije се у *Проклетој авлији* долази трагањем, идући кроз супротстављености спољашњег и унутрашњег, светлог и тамног, затвореног и отвореног, демонског и сакралног, кривице и искупљења, Оријента и Окцидента. Контраст је видљив, али се превазилази аналогijом. Као симптом обједињавања супротстављеног јавља се глас надличног приповедача који, обухватајући све гласове, уноси јединство у причу, која се само привидно преноси од једног наратора до другог. Тиме је избегнута вртоглавица пред могућностима бесконачног понирања у бездан причања, каква се јавља у Шехерезадином причању у *Хиљаду и једној ноћи*, где се из бездана излази повратком на примарни ниво, резом, изненадним прекидом у понирању у све дубље наративне слојеве.

Приповедање у *Проклетој авлији* могло је да се преда једном личном приповедачу, јер се и јавља као младићево сећање на причу фра Петра, и да се потом преноси на друге нараторе у потпуности, чиме би се добила структура која је истоветна приповедању у *Хиљаду и једној ноћи*. Међутим, тиме би се укинула објективност приповедања и истакла субјективност и ограниченост појединачног назора, који је неспособан да у потпуности оствари истоветност и у мноштву пронађе оно јединствено језгро, мада би се јаче истакла фиктивност субјекта као ограничене, одређене индивидуе. Други начин је да се објективност и јединство успоставе применом строгог става изнад гласа појединачног, као што је то учињено у *Доктору Фаустусу*.

Строги став, који у *Доктору Фаустусу* настаје разлагањем субјективног гласа приповедача, али и увођењем алузија, експлицитних или скривених цитата, омогућава да се прича, иако испричана субјективним гласом, отме субјективности појединачног погледа на свет. У *Проклетој авлији* је објективност успостављена пре приповедања, захваљујући безличном приповедачу који надилази и обједињује мноштво субјективности. У *Доктору Фаустусу* се субјективност ставља у први план, да би заправо била укинута у полифонијској објективности, али та објективност се, у крајњој линији, показује као иронија ствараоца који из потаје влада делом. У *Проклетој авлији*, међутим, субјективност се унапред жртвује да би уступила место наизглед објективном приповедању. Али, објективност приповедања у *Проклетој авлији* показује се као привид, као прикривање жртване субјективности творца. Она стога, неутемељена у индивидуалном, ишчезава у неодређеном, враћајући се тишини. Објективизам је ту, баш као и у музици Игора Стравинског, само привид:

Објективизам је ствар фасаде, јер нема ничег што би могло да се објективира, јер се он не може исказати, када нема било чега да му се опре; он је опсјена да постоји снага и сигурност (ADORNO 1968: 222).

У *Проклетој авлији* гуши се субјективност приповедања, како би се остварило јединство и „сигурност” објективног, али се глас надличног приповедача на крају показује као неутемељен и ишчежава у *свеопштој белини*. Објективност се пак у *Доктору Фаустусу* разоткрива као *демонска досетка* подразумеваног писца који се прикрио, као трик изражавања субјективности посредством објективног полифоног принципа, који се успоставља накнадним жртвовањем субјективности личног приповедача. Иза строгог става открива се субјективност аутора, који је у стању да једнако чини неједнаким, али и да неједнако учини једнаким. Заправо, оно што се у *Доктору Фаустусу* постиже иронијом, у *Проклетој авлији* постиже се привидном безличношћу и хладноћом. Објективност се показује као маска стваралачке субјективности, да би, разоткривајући сопствену привидност, укидањем света успостављеног приповедањем, са замирањем приче, дакле, и сама ишчезла.

Доктор Фаустус и *Проклета авлија* на плану формалне, приповедне организације текста нуде (додуше, двосмислено) решење апорије беспомоћне субјективности, која у својој беспомоћности још увек хоће да ствара. *Доктор Фаустус* то чини тако што разлагањем субјективног гласа приповедача, који је наизглед доминантан, омогућава појаву полифоније која доводи до строгог композицијског јединства, успостављеног изван увида видљивог приповедача, да би на тај начин разоткрила ироничну „субјективност” аутора, која је и сама проблематизована увођењем полифоног принципа посредством (крипто)цитата. У *Проклетој авлији*, апорија је „решена” тиме што се привид полифонијске објективности ствара посредством квазинаторатора, чији су гласови унапред подређени хармонији надличног приповедања, да би изнад видљивих супротности накнадно била успостављена аналогија.

Приповедач се у *Проклетој авлији* заклања иза свести ликова стављајући маске, али само привидно, јер ипак сâм непрекидно проговара из њих. Подразумевани писац у

Доктору Фаустусу повлачи се, напротив, иза маске наратора, али не проговара из њега, већ се да наслутити у конструкцији дела, у спровођењу „строгог става”. Међутим, та супротстављеност приповедачких поступака, која се на први поглед открива већ из примарне организације приповедања као приповедања у првом и приповедања у трећем лицу, додирује се у једном. То је појављивање полифоније и објективности посредством прикривања субјективности. Хармонија, као строга организација у којој се „све слаже”, јавља се у *Доктору Фаустусу* захваљујући накнадном повезивању, у вертикалном пресеку, док је у *Проклетој авлији* она успостављена пре приповедања. Али, у оба случаја је реч о покушају да се мноштво обједини, да се субјективност „аутора” прикрије, било непосредним жртвовањем форме која би на њу указивала, било доминацијом субјективног гласа која постаје накнадно жртвовање, како би се потом, привидним успостављањем строгости и нужности објективног принципа, омогућила поновна појава неодређене субјективности аутора.

Међутим, то више није субјективност као индивидуални глас, као ограничавајуће сопство, већ је то субјективност која омогућава појављивање универзалне истине. Заправо, реч је о привидној супротстављености поступака, какву ће Адорно открити у делима Шенберга и Стравинског, а који у основи упућују ка истом:

Стравинскијеве маске и Шенбергове конструкције имају заправо сасвим мало сличности. Али ми си можемо сасвим добро представити да отуђени, монтирани тонални акорди Стравинског и слијед дванаесттонских тонова чије су црте пресечене, такорећи по наредби система, једном уопће неће тако различито звучати како се то данас осјећа. Напротив, они означавају различите степене консеквенције унутар истога. И један и други желе да постигну строгост и нужност снагом владања над атомизираним дјеловима. И код једног и код другог апорија беспомоћне субјективности постаје извештај и поприма облик непотврђене, а ипак

владачке норме. И за једног и за другог се, свакако на различитим нивоима обликовања и уз различиту моћ реализирања, објективитет поставља субјективно. [...] И код једног и код другог цјелина предетерминира све музичке појединости, и више не постоји узајамно деловање између цјелине и дјелова. Диспонирање цјелином протјерало је спонтаност тренутка (ADORNO 1968: 95–96).

Решење апорије беспомоћне субјективности, која је замукла дошавши до сазнања да нема више права на непосредан израз, јер је све већ речено и јер се *одвећ људски* глас открива као лажан, отуђен, дехуманизован, јесте у мимикрији, у попримању облика нужности, али се управо посредством објективног принципа субјективност изнова успоставља као непотврђена стваралачка норма. Субјективност аутора се прикрива и повлачи, а лични израз замењен је строгом организацијом уметничког дела и може се огласити још само тако да постане средство. Из тог надвладавања објективног над субјективним у уметности, парадоксално, израња субјективни израз ствараоца, који може добити вид негације или пак вид привидног пристајања, односно – потврде као *отуђивања од отуђеног*.

Ефекат који постиже Стравински, постављајући негативно као позитивно, али рачунајући са негативном реакцијом примаоца, може се пронаћи и у *Проклетој авлији*, управо у одсуству личног става аутора, а тај се ефекат постиже пуким *разастирањем великог негативуума и увећавањем његових црта без коментара* (ФОСНТ 1980: 229). Адорно најпре супротставља Шенберга и Стравинског, доживљавајући музику Шенберга као спознају у ставу негативитета према спознатом, док музику Стравинског види као враћање магији и ритуалу. Таква оштра супротстављеност не постоји између Мана и Андрића, који се поигравају враћањем приче митском обрасцу, али постоје извесне аналогije. Ман бира приповедача који ће бити у ставу негативитета према спознатом, према симптомима времена о коме говори, али чувајући људскост за патње бића

које је потпало под утицај „демонског”, а приповедање се не обликује као хладни извештај, већ као субјективни, одвећ људски израз. Андрић, насупрот томе, бира безличност приповедања, у којем се осећа извесна хладноћа према свету људских патњи, које су само *свежа рана у свеопштој белини*. Уместо људског гласа јавља се готово олимпијска надмоћ, а белина – у којој се све потиरे – надвладава. Али, одсуство емотивне ангажованости и непосредног људског израза није симптом одобравања, већ симптом „укочености” субјективности пред оним што је спознала и против чега је немоћна.

Конструкција, која се у *Доктору Фаустусу* јавља посредством ироније аутора према субјективном приповедачу, чије се приповедање разоткрива као пародија претенциозне хуманистичке елеганције, доводи до замирања субјективности. Међутим, пародија је овде ипак стављена у службу хуманости која није лажна хуманост отуђене субјективности, оне која инсистира на грађанским вредностима, упркос томе што су се оне показале немоћним пред надирућом „објективношћу” колективизма, већ хуманост која је увидела своју немоћ пред дехуманизованим светом. Будући да више не може да му се супротстави људским гласом, који је постао лажан и отуђен, уметност се супротставља конструкцијом, скривајући субјективност стварања иза ње, и у тој мимикрији, баш попут оног „невидљивог” лептира из детињства Адријана Леверкина, покушава да нађе спас.

Проклета авлија се поступком надличног приповедања, у коме се таложу гласови заробљених субјективности, приближава потврђивању дехуманизованог света, али тако да потврда постаје негација. У *окретању од живота ка смрти* проговара субјективност – као згађена и укочена пред бесмислом који хоће да је поништи. Привидним поступком приче у причи, налик Шехерезадином причању, Андрић се враћа причању као магији и ритуалу који треба да завара смрт и одагна страх, тонући у све дубље,

ниже нивое приповедања. Појавом надличног приповедача, причање се ипак изводи из тог све дубљег понирања. Уместо даљег губљења у вртлогу без дна, својеврсне регресије ка митском, причање постаје хладна и отрежњујућа спознаја, настала напором субјективности, која је извршила мимикрију у безлично, да осветли *тамне путеве на које нас живот често враћа*.

Путеви пропадања субјективности, немоћне и занемеле пред објективним које јој прети, постају путеви тражења излаза из затворености. Излаз се налази у прикривању, у појави личности као неодређене субјективности, која одбија да се сажме у *Ја* и одреди.

У *Доктору Фаусту* јавља се, пак, конструкција *post rem*, пробијањем кроз Цајтбломово потресно приповедање, које добија комичан вид у својој потреби да све подведе под здраворазумски поглед на свет. Индивидуална, здраворазумска побуна разоткрива се стога као комична и лажна, или – у најмању руку – као немоћна. У *Проклетој авлији* је конструкција иза које се субјективност прикрила успостављена *ante rem*, поништавањем сваког субјективног гласа у надличном приповедању.

Полифонија, различито остварена у овим делима – као разлагање једног на мноштво, или као сабирање мноштва у једном, постаје, захваљујући увођењу објективног начела, средство прикривања и спасавања стваралачке субјективности. Ипак, тиме што је субјективност прикривена или смештена у неодређено, она још није уништена. У том прикривању заправо тек започиње игра једног и мноштва, сагласја и несагласја, контраста и аналогije.

Мит је логос

Став да се избором приповедања у првом или трећем лицу бирају *два облика, две естетике, два супротна ефекта* (РУСЕ 1995: 8) – субјективно и објективно – важећи је само у оквиру схватања да *Ја* које се у приповедању јавља бива у себе затворена, целовита, монолитна и потпуно одређена индивидуа. Уколико постоји неизвесност субјекта у односу на самог себе, ако је јединственост и сталност тог *Ја* изнутра оспорена, оно ишчежава као чврста, непокретна тачка из које би се приповедање могло организовати. Бенвенистова тврдња да говорећи *Ја* не могу да не говорим о себи преокреће се у свест о немогућности да се уопште о себи говори. Криза заснивања субјективности или *криза идентитета* манифестује се у уметности као проблем заснивања приповедачког субјекта, али и као проблем идентитета аутора и дела, те као проблем аутентичног говора.

Традиционални роман још увек познаје једну фиксну тачку из које се организује приповедање, било да се та тачка представља као индивидуална свест приповедача који казује *Ја* и из чије се перспективе, нужно ограничене његовим моћима сазнавања, сагледавају збивања, било да се бира објективна естетика ауторског приповедача, чије се свезнање не мотивише и чији је положај фиксиран изван романеског света, као положај творца који потпуно влада целином створеног. У модерном роману долази до уклањања ове фиксне тачке приповедања, а однос аутора, приповедача и приповедног текста се проблематизује. Полифонијски организовано приповедање, чији је смисао управо у овом разбијању монолошког јединства приповедачког субјекта са самим собом, без обзира на то да ли узима примарни облик приповедања у првом или у трећем лицу, разоткрива

парадоксалност положаја аутора према приповедном тексту, који се више не може свести на субјекат–објекат релацију.

Приповедање у трећем лицу, увођење *Он*-облика, као прикривање субјективности аутора, односно – увођење објективног приповедања, неутемељеног у појединачном погледу, и оглашавање анонимног приповедача који са свог повлашћеног места ствара приповедни свет, немајући удела у њему, разоткрива се у полифоном роману као *трик изолираног субјекта* који умишља да је досегао објективно становиште, а објективност приповедања нарушава се приближавањем приповедача позицијама наратора, тако да се део „ауторског” неприкосновеног владања приповедном целином делимично преноси на њих.

Приповедање у првом лицу, као вид субјективне естетике, разоткрива се пак као немогућност успостављања аутентичног субјективног става, јер је субјективност приповедања нарушена уплитањем „туђег” говора, полифонијским проговарањем мноштва у самом субјекту исказивања, чиме се овај открива као неодређен, као неидентичан самоме себи. Чврста тачка приповедања тако не постоји ни изван романескног света, у виду „подразумеваног аутора” који неприкосновано остаје изван приповедног и управља њиме, али ни у средишту романа, где би се налазио субјективни приповедач из чије се перспективе организује приповедање.

Полифонијски роман стога доноси структуру која се показује као непрекидно покретна, лишена чврсте тачке, у којој се субјективност и објективност стварања губе у неразазнатљивом међусобном преплитању. Видљиво присуство субјективног приповедача показује се као одсуство праве приповедне субјективности, док се одсуство ауторског приповедача из приповедног света разоткрива као његово прикривено присуство.

Уобичајени поредак наратије у трећем лицу подразумева да се примарна приповест конституише тако да

наизглед не зависи ни од кога, као да је за њу одговоран невидљиви аутор. То је вид *присутства као одсуства*,⁸¹ односно – облик у коме се субјективност аутора представља као објективно остајање изван дела. У односу на примарну приповест, организовану посредством *Он* облика, могу се јавити секундарне приповести, за које одговорност сноси неки наратор, те се секундарне приповести супротстављају примарном приповедању као субјективно–објективном, као усмено–писаном, као приближавање свезнајућег приповедача ограниченом, непоузданом сазнању. Доследно спровођење ове структуре огледа се и у стилском разликовању примарне приповести од секундарне, као и у међусобном стилском разликовању секундарних приповести.

У *Проклетој авлији*, међутим, постоји стилска једнообразност, то јест – не долази до потпуног разликовања фразеолошке, психолошке и идеолошке тачке гледишта наратора секундарних приповести и ауторског приповедача, иако долази до приближавања просторно-временске тачке гледишта приповедача тачки гледишта наратора. Ово просторно-временско приближавање ауторског приповедача тачки гледишта ликова-наратора, с једне стране, доводи у питање његову неприкосновеност као неприкосновеност онога који у потпуности влада делом. С друге стране, одузимањем самосталности говора појединачном наратору, односно – овладавањем приповедачеве фазеолошке, психолошке и идеолошке тачке гледишта субјективним организовањем приповести, коју, наизглед, приповеда наратор, доводи се у питање и индивидуалност наратора. Аутор, који би прихватањем *Он-облика* требало да ишчезне

⁸¹ Тасовац (2000) управо *Проклету авлију* одређује као текст у чијој се сржи налази *трагична прича о одсуству које постаје присуство* (ТАСОВАЦ 2000: 191), а Андрићево стваралаштво доводи се у везу са Хајдегеровом филозофијом, са тежиштем на негативности као области аутентичног онтолошког самооткривења, односно – *проналажења најсопственије могућности у смрти* (ibid. 175).

као субјективност и да приповедање представи као објективно, без уплитања личног става, при том се у неколико наврата разоткрива као личност, посредством дискретног коментара. У исказима типа *када их човек овако гледа и слуша*, или *када их човек овако са стране посматра*, разоткрива се приповедачево невидљиво присуство у приповеданом свету, као и људскост погледа, иако је наратија наизглед организована тако да све време упућује на одсуство личног приповедача.

Централни проблем *Проклете авлије*, као питање идентитета и кризе приповедног субјекта (в. ЈЕРКОВ 1999), али и аутентичне егзистенције и аутентичног говора у свету поништавања субјективности, преноси се на план наратије, а приповедачки поступак није само изрицање, већ он постаје и носилац смисла. Форма ту указује на нешто изван себе, на смисао који се не може изрећи, али се на њега може указати посредством обликовања: *у модерном роману техника приповедања преузима улогу онога о чему се приповеда у традиционалном роману* (ibid.: 191).

У *Доктору Фаустусу*, организованом као приповедање у првом лицу, приповедач улази у приповест, заузима њено средиште и указује на самог себе као на извор приповести. Такав приповедач би, у традиционално организованом приповедању у првом лицу, требало да преузме у потпуности моћ аутора да организује целину дела, да влада наратијом, при чему би својство субјективне истине чинило најважнији део тако организоване наратије. Тиме се, свакако, онемогућава да се догађаји посматрају из друге перспективе и да се субјективном погледу прида значај објективне истине. Међутим, увођењем полифоног принципа приповедања, сама субјективност приповедача доводи се у питање и разоткрива се као нестабилна.

Унутрашњим разлагањем примарне наратије, појавом говора у говору, субјективност приповедања разоткрива се као средство заснивања објективног поретка. У

Доктору Фаустусу објективно пробија субјективност приповедања, разарањем унутрашњих граница субјекта, из којег проговора оно чега он сâм није свестан, односно – субјективност приповедача постаје средство успостављања објективности приповедања, која се и сама разоткрива као иронична досетка аутора. У *Проклетој авлији*, субјективност аутора поставља се објективно, као непостојање личног приповедача, док се субјективност наратора разоткрива као непостојање субјективног гласа, који је „ућуткан” објективним преношењем приче.

Однос између аутора, приповедача и приповедног текста учињен је у оба дела парадоксалним. Подразумевани писац у *Доктору Фаустусу* назире се као скривено присуство, док се у *Проклетој авлији* разоткрива као видљиво одсуство. Идентитет аутора, као и идентитет приповедача и наратора, проблематизован је овим сталним померањима наратије, вишеструким разарањима субјективности приповедања, разоткривањима личног присуства објективног, безличног ауторског приповедача, који би, према правилима игре, морао да остане изван приповеданог. И субјективност и објективност заснивања приповедања разоткривају се као лажне или, у најмању руку, као двосмислене.

Приповедач и аутор контрапунктирани су један другоме: ауторски приповедач *Проклете авлије* супротстављен је „подразумеваном писцу” као надлично-субјективно обезличено-објективном. Приповедач *Проклете авлије* одваја се од писца, разоткривајући немогућност појединачног става и погледа, чак и ако се то појединачно посредством свезнајућег ауторског приповедача представља као објективно-опште. Ауторски приповедач *Проклете авлије* је неодредљив, не стога што се не може утврдити његов положај у самом приповеданом, јер је он дискретно назначен, већ стога што он није сводљив на појединачни субјективни глас, али је ипак немоћан да у потпуности

успостави приповедање као хладно остајање изван света приповеданог.

У *Доктору Фаустусу*, пак, аутор и приповедач контрапунктирани су један другоме као невидљиво присуство наспрам видљивог одсуства. Аутор је присутан, али не у приповеданом, већ у организацији приповедања, с тим што је његово присуство сведено само на назнаку, односно, оно се да једино наслутити у извесном размаку између приповедача и приповедног текста, који се организује мимо приповедачевог знања. Субјективни приповедач Џајтблом присутан је као одсуство, као немогућност заснивања субјективности, као разарање идентитета изнутра.

Тиме што су аутор и приповедач (ауторски или лични) непрекидно контрапунктирани један другоме, као невидљиво присуство или присутно одсуство, сâмо стварање постаје налик вртложном кретању, у коме нема стабилне тачке. Стабилна тачка више не постоји ни у самом писцу, који би се, у случају нужде, увек могао назначити као стварни творац текста и неприкосновени организатор приповедне технике. Тачка ослоња тако не постоји ни у субјективном изразу који се разоткрива као привид одређености, али је немогуће открити је и у објективном остајању аутора изван текста, јер у томе „изван”, неутемељеном у субјективности, више ништа и не постоји.

И аутор, и приповедач, и само приповедање налазе се у сталном кретању, у преношењу наратије од једног ка другоме, у непрекидној неодредљивости. Аутор не може да остане изван дела, преносећи своју надлежност појединачном или безличном приповедачу, јер ни он сâм више није субјекат стварања. Дело, које би требало да буде објекат стварања, увлачи у игру аутора, који је чином писања сâм изнутра захваћен, и тиме је онемогућено његово објективно остајање изван ње. Оно што овом непрекидном кретању даје облик и привид чврсте тачке јесте смисао, који се више не разуме као значење на које упућује знак, него као значење

које је неодвојиво од знака, садржано у њему самом. Логос дела не успоставља се као субјективна воља писца, али ни као објективно проговарање неког надређеног смисла, већ постоји као игра објективности унутар субјективности и субјективности унутар објективног.

У *Настанку Доктора Фаустуса*, Томас Ман истиче своју склоност да у сваком испољавању живота види производ културе или митски клише. Андрић у *Причи и причању* открива једно истоветно језгро, које је зрно истине и око којег се таложу све приче. У овоме се назире кључни проблем приповедања као могућности појављивања аутентичног говора насупрот непрекидном таложењу и понављању већ изговореног – проблем заснивања ауторске (и сваке друге) субјективности унутар неког објективног поретка, у коме је све већ речено и испољено, али и проблем заснивања објективности, проговарања тог истоветног језгра у свету субјективне самовоље.

Овај проблем се поклапа са питањем могућности аутентичног бивствовања, насупрот искушаним могућностима које се око човека склапају као улоге, као маске у којима је живот заробљен понављањем неке унапред дате форме, а да се то аутентично бивствовање не претвори у *субјективну подивљалост*, у потпуни релативизам солипсистичког уверења да не постоји ништа изван појединачне свести. Драма реалности у којој је све предвиђено, уклопљеност у механизам, укочено бивствовање већ искушаног смисла који се разоткрива као бесмисао, било да хоће да се заснује као објективни смисао, дат независно од субјективне воље, било као субјективистичка релативност смисла, поклапа се са драмом приповедања.

Наивно поуздање у лично заснивање смисла, као и могућност самосталног изражавања индивидуе, али и претећа могућност остајања изван осмишљавања сопственог дела, неизвесност у погледу сопствене улоге у феномену стварања, огледа се у организацији приповедања. Сама

техника приповедања постаје заснивање неизреченог смисла дела, остварујући управо у тој неизрецивости своје сигурно склониште од непрекидне игре супротстављености субјективног и објективног, индивидуалног и општег, идентитета и разлике. Аутентични говор субјективности, самим тим што није именован и одређен, што није постао реч, избегао је замку опредмећења, поновног уклапања у неаутентичну, увек исту игру. Ако је субјективност разоткривена као маска, а приповедање као конструкција, као игра скривања у којој је писац још једино способан да одабере своју преруху, онда је немогуће аутентично стварање, као и аутентични говор.

Аутентично проговарање, истинска непоновљивост у поновљивости мора се изнова тражити. Катарза се може досегнути једино скидањем маски, ослобађањем од преруха, али не да би се отворила могућност субјективног проговарања писца, јер је он, самим пристајањем на игру реалитета и фикције, и сâм постао маска,⁸² већ да би се отворила могућност истинског проговарања битка. Тачка у којој се на први поглед тако различита дела поклапају јесте управо покушај аутентичног проговарања мимо игре субјекта и објекта, тиме што ће маске субјективности изнутра бити разорене, или ће се отворено потенцирати њихово својство маски. Очигледност неаутентичности егзистенција ликова *Проклете авлије* наглашена је управо тиме што су они лишени могућности самосталног проговарања.

У *Доктору Фаустусу* пак долази до разарања маске приповедача изнутра. Иза укочености Џајтбломовог приповедања, које је лажно управо стога што прихватањем једне од могућности остаје искључено из целине бивства

⁸² Андрић говори о распршивању *атмосфере безименог сна*, у којој настаје прича оног тренутка када се отвори *неподношљива тривијалност нашег живљења које носи моје име а није моје, и смртоносна пустош времена која одједном гаси сву радост живота а нас убија полако* (Андрић 1976: 10).

(супротстављањем хуманистички-педагошког обрасца оном демонско-архаичном), непрекидно проговарају јунаци саме повести, али и читав низ гласова културне традиције, и тако маска субјективности постаје провидна, а полифоно укрштање говорâ добија карактер оглашавања отвореног бивства као непрекидног низа никад затворених могућности, коме се више не може поставити питање *ко говори*.

Писац је, разоривши своју преруху, одабрао да ишчезне као одређени субјективитет, као индивидуа, а цитатност, као горчина немоћи стварања, услед непрекидног понављања већ реченог, постаје озарење препознавања истинског приповедача, гласа неодређеног бивства, субјективитета без индивидуалности и идентитета. Митска формула *Ја сам то* пренета је на саму организацију приповедања, као формула проговарања смисла дела у самом облику, а не само у значењима која се дају ишчитати из облика. Писање тако постаје чин разбијања маски индивидуалности, а уместо *Larvatus prodeo* писац изнутра разара образину, или је чини прозирном.

У Хајдегеровој тврдњи да је језик кућа битка назире се смисао парадоксалне организације приповедања у *Проклетој авлији*. Као кључни проблем овога дела може се означити проблем говора као „окућавања” аутентичног битка, као и могућности аутентичног стварања. Речено је већ да се приповедање у *Проклетој авлији* могло организовати тако да се оно у целини преноси на наратора, који је лик приче у коју је уклопљена следећа прича, чиме би се добила структура концентричних кругова који се спуштају на све ниже нивое приповедања, али и на све ниже онтолошке нивое. Уместо тога, ауторски, анонимни приповедач се труди да створи илузију приповедања из перспективе ликова, не допуштајући да ови дођу до самосталног исказивања.

Самостално успостављање вербалног идентитета лика није дато управо стога што су ликови – самом ситуацијом затворености у Авлију, али и у себе саме као у

одређену индивидуалност – већ унапред онемогућени да дођу до аутентичности својих егзистенција, те стога није могуће аутентично „окућавање” битка у њиховом говору. Они су само маске, неаутентичност њихових егзистенција поклапа се са неаутентичношћу њиховог говора, односно – са немогућношћу самосталног заснивања сопствене субјективности. Ауторски приповедач се у нескривености сопственог говора ипак скрива, јер је његов идентитет нарушен анонимношћу и неодређеношћу његовог места, као и обједињавањем гласова мноштва индивидуалности.

Однос аутора, наратора и приповедног текста отворено је парадоксалан. Напуштањем привида фиксног, у себе затвореног аутора, који производи приповедача који производи приповедни текст, аутор је ишчезао као статична тачка, као центар из кога настаје текст; приповедач више није „преруха писца”, већ је неодређени глас приповедања, који у себи самом чини неодређеним властито својство субјективности, као и објективности. Он је у својој неодређености глас мноштва као једног или глас једног као мноштва. Уметност приповедања тако више није вештина говорења, плод индивидуалног стварања, већ отворена могућност успостављања смисла, док приповедни текст није објекат стварања, већ очитовање самог духа стварања. Парадоксални однос приповедача и приповедног текста, другачији од односа говорника и изговореног, упућује на говор као на разоткривање самог логоса дела, као оног хајдегеровског места саприпадности субјекта и објекта:

Зашто се тврдоглаво опиремо да једном размотримо: не проистиче ли саприпадност субјекта и објекта из нечега што објекту и његовој објективности и субјекту и његовој субјективности прво даје њихову суштину, то јест што најпре даје област њиховог узајамног односа? (ХАЈДЕГЕР 1999: 208).

Дела Доктор Фаустус и Проклета авлија не опирају се чуђењу пред тим првим које даје суштину, већ

омогућавају његово назирање управо у парадоксу неразазнатљивог односа субјективног и објективног, које је померено са плана онога што се појављује у делу као „значење” на план самог појављивања дела, наиме – на његову форму. Оваквом приповедачком техником, у којој су обухваћени различити међусобни односи и различити ступњеви напетости између аутора, приповедача и приповедног дела, омогућена је појава романа као *форме личности* (ХАМВАШ 1996: 32), у којој долази до сусрета субјективног и објективног, наместо њиховог поларизовања.

Тиме што је постао форма оглашавања личности, роман постаје и форма човечанства, односно – форма појављивања истине. Између Хамвашевог одређења романа и оног које даје Ђерђ Лукач – на пример: *Роман је форма авантуре, праве вриједности унутарње, његов садржај је повијест душе која полази у свијет да би себе спознала, која тражи авантуре да би, обистињујући се у њима, пронашла своју властиту бит* (ЛУКАЧ 1986) – постоји дубок јаз. За Лукача је роман форма субјекта схваћеног као индивидуа која спознаје објективно, како би се у тој спознаји и сама објективирала, јер спознаја властите бити јесте самоодређење, које изнова затвара субјективност, будући да се *Ја* које спознаје односи према *Ја* које је спознато као према објекту. Насупрот томе, у Хамвашевом одређењу романа као форме личности остварује се могућност отварања битка, тј. проговарања *mythos-a* као *logos-a* дела.

Ако је рикеровски схваћен *mythos* – распоред догађаја који, уводећи замишљени ред, продубљује парадокс времена, али га у исти мах и решава, приближавајући вечност помоћу времена, односно, ако је *mythos* средство успостављања несагласног сагласја или сагласног несагласја, онда је он у свету фикције исто оно што је Хераклитов логос у свету реалног – општа закономерност која кроз вечну мену и супротност успоставља хармонију. Другим речима, смисао дела није садржан у приповеданом, већ је објављен у приповедању, као *скривеност у нескривеном*.

Заједничко обележје *Проклете авлије* и *Доктора Фаустуса* јесте то што ова дела не траже насилно решење парадокса стваралачке субјективности, већ истрајавају у том парадоксу, чинећи га видљивим. Отуда својеврстан повратак миту, који не представља реварваризовање, то јест враћање примитивном, колективном испољавању стваралачких снага (што би довело до пропадања индивидуалног у колективном), већ повратак који омогућава проговарање оног непоновљивог у поновљивости. Ту није реч о потпуном прихватању логике мита, већ о својеврсном обједињавању аналошке и рационалистичке логике.

Рационализам одбија да призна парадокс, инстинктивно га искључујући из своје слике света. Отуда и тумачење књижевних дела оптерећено рационалистичким поривом објашњења и класификација остаје ускраћено за разумевање оних дела која се поигравају са парадоксом. Али, ако се пође од тога да је глас средство говора, односно, да су формални избори начина приповедања само манифестација својеврног логоса дела или Мановог „духа приповести“, онда начело тумачења постаје мудрост *Упанишада*: *Не треба говор да сазнамо, сазнајмо онога који говори*. При томе се не сме сметнути са ума да онај који говори није онај који се појављује у делу као говорник, већ сам „дух“ тога дела.

Застати над пуким разликовањем приповедања у првом или трећем лицу, приповедања персоналног, аукторијалног и других приповедача, и од разлика стварати супротстављеност, а у формалном обележју видети искључиви избор субјективне или објективне естетике, онемогућава назирање логоса дела и уочавања скривених аналогичности између привидно супротстављених поступака, нарочито када су у питању дела која користе читаву скалу утврђених облика приповедања, превазилазећи их стварањем низа међуоблика.

Mythos је стога *logos* у више значења. У ономе које открива да је приповедање увек заснивање смисла, да је

распоред догађаја усмерен ка успостављању законитости целине, али и да је мит као људска реч покушај приближавања бесмртном Логосу, тежња за обесмрћењем људске речи, коју лишава обележја појединачне, временом оптерећене индивидуе и отвара је у правцу вечног и универзалног. И оно најважније – да се логос дела дâ ишчитати у *mythos*-у, односно – у самом приповедачком поступку, изнад или испод онога што доноси значење приповеданог. Ту је омогућено присуство истине или смисла као истовременог разоткривања и скривања, односно – могућност довођења истине до говора, као склањања *бивствовања*⁸³ у *суштину језика* (ХАЈДЕГЕР 1999: 183).

⁸³ Николај Берђајев замера Хајдегеру што повезује *рационалне категорије са егзистенцијалним искуством, на које се оне не могу применити и ствара неподношљиву терминологију* (БЕРЂАЈЕВ 1998: 88). „Неподношљивост” Хајдегерове терминологије постаје у преводу на српско-хрватски, хрватско-српски, или српски и хрватски, још очигледнија. У коришћеном хрватском и српском преводу *Sein und Zeit*-а, кључни термини *Das Sein* и *Das Dasein* преведени су као *битак* и *тубитак*. У *Предавањима и расправама*, у преводу Божидача Зеца, одакле је узет овај цитат, *Das Sein* се преводи као *бивствовање*. У корену речи *бивствовање* налази се термин *бивство* или *bit*, грчки – *ousia*, који се у *Филозофјском рјечнику* (1965) дефинише као *суштина*, односно – оно што „твори постојану природу неке ствари”. Овим преводом *Das Sein*-а као *бивствовања* замагљује се разлика између *ousia*, битости, битства, или бивства и битка (*einai*), који не означава одређено биће, а још мање бит, већ означава присуство бића у целини, чиме се имплицитно занемарује Хајдегерово инсистирање на онтолошкој диференцији битка према битости бића. У преводу *Увода у метафизику* (ХАЈДЕГЕР 1997), *Das Sein* се преводи као *биће*, док се *Das Dasein* преводи као *опстајање*, или *то-бити-му*. Термин *биће* се обично користи у значењу грчког *to on*, оног што јесте, одређеног „нешто”, тако да се овим преводом такође превиђа разлика између битка и бића. У преводу термина *Das Sein* и *Das Dasein*, као *бића* и *опстајања*, такође се занемарује значајна веза битка самог и битка човека, односно – тубитка. Оно *sein* у термину *Dasein* односи се на битак човека, док *Da*- има значење отворености битка човека у вези са отвореношћу битка уопште, односно, потенцира се да је *Тубитак* оно *Ту битка*. Оно што се у тубитку изражава јесте *битковна структура*

тог *битка*. Покушај да се уједначи онтолошка терминологија, макар у важнијим терминима, подразумева одлучивање за неки од „неподношљивих” термина, који или збуњују својом бизарношћу или донекле изневеравају смисао оригинала, и утолико је тај покушај тежи уколико је реч о цитатима који потичу из различитих превода Хајдегерових дела.

Говорећи о непреводљивости, коју филозофија обично не допушта, будући да полаже право на дословно важење, јер претпоставља да оно што је уопште смислено бива самим тим и преводљиво, Лешек Колаковски каже: *Кад читамо Хајдегерове ријечи Das Sosein des Daseins ist die Sorge*, аналитички филозоф је склон да мисли да оно што Нијемци покушавају да кажу јесте да се људи често *секирају због разних ствари* [...]. Можемо, наравно, да покушамо са мање тривијалним преводом, али, када постигнемо одређен степен присности са новим говором, доћи ћемо највероватније до закључка да је најбољи начин да изразимо оно што је Хајдегер покушавао рећи онај начин на који је он то рекао (КОЛАКОВСКИ 1992: 84). Чак и ако се одлучимо за искључиву употребу једног од термина – *битка* или *бивствовања*, „пометња језика” не престаје да постоји. Неуједначеност онтолошке терминологије може се донекле ублажити напоменом да се у тексту негде јавља термин *бивствовање*, негде *битак*, али да се оба односе на оно што Грци означавају као *einai*, а Хајдегер – термином *Das Sein*.

Похвала разумевању

Заратустрини говори, који описују метаморфозе људског духа, започињу речима: Открићу вам три преображаја духа: како се дух претвара у камилу, а камила у лава, и напоследку лав у дете (Ниће 1987: 29). Ватимо тумачи ове Ничеове метаморфозе као описивање и прописивање пута обнове субјекта кроз три етапе, при чему камила представља потчињени, традиционални морално-метафизички објекат, лав – фазу ослобођења од свих обожавања и потчињености, те стога и припремну фазу за преображај у дете. Етапа лава омогућава ослобађање за ново стварање, док је дете – невиност и заборав, спремност за нови почетак (ВАТИМО 2011: 214). Камила као дух вољан да носи, питајући се, пада на колена: Све то што је најтеже узима дух вољан да носи себе: као што натоварена камила хита у пустињу, тако хита он у своју пустињу (Ниће 1987: 30). У пустињи се пак људско „Ја хоћу” супротставља великом змају, оличеном у начелу „Ти треба да”:

А у најусамљенијој пустињи дешава се други преображај: ту лавом постаје дух, слободу хоће да дограби као плен, и да господарем буде у својој рођеној пустињи. Свога последњег господара ту он тражи, хоће да му постане непријатељем, њему и своме последем богу, хоће да се бори о победу са великим змајем (ibid.).

Лав изговара велико *Не* дужности, *Не* хиљадугодишњим вредностима, и присваја себи право на нове вредности, које Ниче описује као *најстрашније присвајање* за дух вољан да носи и дух богобојажљив. То је чин таштине и самовоље – да човек и у ономе што му је

најсветије уграби себи слободу. Трећа метаморфоза духа јесте метаморфоза у дете:

Невиност је дете и заборав, једно почињање снова, једна игра, један точак који се из себе котрља, један први крет, једно свето Да. Јесте, за игру стварања, браћо моја, потребно је једно свето Да; јер своју вољу хоће сада дух, свој свет осваја себи за-свет-изгубљени (ibid. 31).

То Ничеово свето *Да* Ватимо не тумачи као фаталистичко прихватање нужног тока ствари, као „турски” фатализам својствен камили, што је став који ипак почива на противљењу субјекта свету. Дечје *Да* изговорено свету рађа се из чина слободе који не тежи подређивању постојећим вредностима, већ тежи стварању нових вредности:

Не постојати и не деловати више у функцији вредности (трансцедентних постојању и делању) већ слободно произвести сопствено постојање као савршену подударност бивства и значења – то је преображај до којег путем фазе лава долази ка ономе рећи-Да. Он преображава субјекат (= подређен, под-метнут) у самопокретни точак, у игру, у невиност и заборав; те особине које једноставно означавају ново стање субјекта као постојање идентично са вредношћу (VATIMO 2011: 214).

Ови преображаји у пустињи могу се, дакле, тумачити као постепено рађање модерне идеје субјективности и индивидуалности. Као што је већ речено, представа о индивидуалитету суштински је производ модерног доба. Њено је формирање било постепено и изведено из различитих видова социјалних идентитета. Вредност индивидуализма, или прелазак људског духа из етапе камиле у етапу лава, заправо је преображај из идентитета индивидуе са заједницом у идентитет индивидуе супротстављене заједници и колективним вредностима. Међутим, управо ова вредност индивидуализма – индивидуа окренута себи, релативна је вредност, изникла на религијским принципима својственим хришћанству – на вредносном начелу повлачења

из света и успостављању везе са својим унутрашњим бићем или Богом. Индивидуа се заправо први пут рађа као особа *изван света*, те отуда одлазак Ничеове камиле у пустињу. За западњачку мисао карактеристичан је потом процес прелаза са *особе изван света* ка *особи у свету*. Некадашње друштвено тело, заједница (*universitas*), постаје *societas* или свесно удруживање људи, идеја индивидуалне моћи замењује некадашњу идеју о поретку и хијерархији, док идеја заједнице бива замењена идејом индивидуалне слободе. Из идеје индивидуалне слободе, парадоксално, развија се у Европи идеја нацизма. Она настаје из индивидуалистичког става да се има право на свесне деструктивне захвате у друштву, на негирање, модификовање и интструментализовање традиције. То је Ничеов лав који граби своју слободу. Јер, национализам нацистичког типа суштински представља екстремни облик индивидуализма, с тим што се право индивидуе овде додељује нацији, која се доживљава као колективна индивидуа, као групно *Ја* које хоће да покори свет. Њој је наизглед супротстављена идеја класе као индивидуе која више није вољна да свет тумачи, већ жели да га мења. Међутим, и један и други став ипак оличавају супротстављеност колектива као индивидуе свету, супротстављеност која није више бекство из света, већ је изговарање гордог *Не*.

Дела *Проклета авлија* и *Доктор Фаустус* настајала су управо у времену припремања и ступања ове метаморфозе људског духа на историјску сцену. Писање *Проклете авлије* Иво Андрић је започео у периоду између два светска рата, 1928. године, док је био службено у Мадриду, а завршио ју је 1954. године, када је и објављена. *Доктор Фаустус* је објављен 1947. године, али је Томас Ман, према сопственом признању изреченом у писму Керењију, овом темом био заокупљен више од две деценије:

А ја опет у старости морам да се задовољим са „Blättgen“, барем за сада, јер све моје снаге морам да посветим довршењу романа-чудовишта које ме заокупља већ

21/2 године, а хтео бих на сваки начин овог месеца да изађем на крај са овом мојом најличнијом, у више погледа најсмелијом и за мене најузбудљивијом књигом међу свим мојим књигама. Али онда никада више роман! (МАН–КЕРЕЊИ 2003: 142).

Овај период био је обележен сломом хуманистичког погледа на свет, у сусрету са оним што је Томас Ман називао *интенционалним реварваризовањем*. Ман је *Др Фаустуса* замислио као *стравично нехуманистичку повест* коју приповеда један хуманиста, повест о немачком композитору који дели судбину Ничеа и Хуга Волфа, и *заправо је син пакла*, а општа тема књиге је пакт са ђаволом, и то не само онај пакт који склапа Адријан Леверкин, већ и онај који склапа Немачка – *радња књиге се одвија од 1885. године, па све до доласка Хитлера на власт, али је једном ногом увек у 16. веку (ibid.: 112).*

Према Мановој замисли, то је роман који је требало да говори о карактеру и судбини Немачке, коју је Томас Ман видео отеловљену у Лутеру, музикалном теологу, а суштину немачког проблема одредио као необично извртање појма слободе, који је за Немце увек био усмерен само према вани и сводио се на *инацијски индивидуализам* према свету, Европи и цивилизацији, док се на унутрашњем плану подударао са *зачуђујућом мером неслободе, незрелости, потмулог подаништва*. Немачка идеје слободе обележена је, према Ману, унутрашњом неслободом, она је *народњачко-антиевропска, увек веома близу варварског, уколико се баш отворено и декларативно не промеће у варварство*.

Томас Ман се на разнолике начине бавио немачком проблематиком – духом, карактером и културом Немаца, од фикционалних творевина па до непосредно ангажованих есеја и говора. Његови романи, а посебно *Др Фаустус*, стога би се могли посматрати и као антрополошко штиво, са дубоким и сложеним увидима о *немству*. Међутим, иако је то роман не само о немачком духу, већ и о смислу једног

несретног раздобља људске историје, Доктор Фаустус ни у ком случају не представља „ангажовану књижевност” у текућем, да не кажемо, тривијалном значењу тог израза. Напротив [...] уметничка мотивација у њему је таква да се, крај свих најтежих речи које наратор упућује на рачун фашизма, па на другачији начин, и Немачке и немачког бића уопште, може говорити о комплексном сагледавању човековог положаја у историји, његових заблуда, његове свесне и несвесне упетљаности у „омче света”, о увиду у човекову моћ и немоћ да превазиђе своје грешке и грехове, да се искупи или барем најпросто живи даље [...] (STOJANović у MAN 1989: 13).

Др Фаустус се, у том смислу, може с једне стране посматрати као антрополошки извор, као дубоко и проницљиво историјско сведочанство⁸⁴ о духу и симптомима једног доба, али и о специфично немачком духу и култури, који су на светској позорници одиграли веома амбивалентну улогу. Међутим, *Др Фаустус* није само сведочанство но и густ „опис”, исцрпно тумачење не само немачког народа и немачке културе, већ и људске позиције у савременом свету.

Андрићева *Проклета авлија* такође је свет затворености, у чијем се центру налази и из кога говори ђаво, и то не само један. Та затвореност налик је паланачкој затворености, свету балканске касабе, у којој се непрекидно прича и препричава и све зна о свакоме, у којој је свако *Ти*, али нико није личност, и у којој – стога што нема будућности и покрета сем кретања у затвореном, увек истом кругу – опседнутост сећањем на личну или историјску прошлост добија размере болести, док индивидуална воља проговара тек као идентификација са садашњим управником затвора, или пак као поистовећивање са славом некадашњег владара.

⁸⁴ О „косом”, индиректном *oblique* Томаса Мана у *Доктору Фаустусу*, о историји немачке душевности којом се објашњава настанак фашизма в. Шмид 2011: 705–719.

Међутим, без обзира на спољашње разлике између *заптивености подрума* на Западу и изолованог *ђаволског острва* на Истоку, људска је позиција обележена злом, патњом и страдањем – било да зло буја изнутра, испод фасаде уредног, сређеног грађанског живота и високе културе, осећајући унутрашње, теоријске *симпатије за долазак неминовног*, било да је то зло огољено мученичким животом на мало калдрме и сиве, тврдо угажене земље, који се прихвата као *клета судбина*. И у једном се и у другом случају људска судбина завршава „саслушањем” – скрушеном исповешћу ближњима, која остаје без разумевања, или гордим признањем иследницима, након којег лични идентитет бива порекнут проговарањем митског или историјског двојника, и индивидуа се у тој страшној самоспознаји распада у безобличје и ишчезава.

Ман је пут којим је човечанство кренуло називао *опасним*, па чак и *безнадежним*, *поготово у вези са упропашћеним експериментом који се зове „човек”* (МАН 2003: 122). Таква људска позиција, обележена не само историјским збивањима која ће на најчудовишнији начин оповргнути бит људског, већ и својеврсном регресијом у опасан, политички мит, могла је, према Мановом уверењу, бити спасена једино продубљењем хуманизма у религијско, али на један особит начин:

Јер, у том урањању у свет митске посвећености, хуманог достојанства и сакраменталне утемељености живота, има нечег особено узвишеног, нечег што човека узноси и прочишћава: намерно употребљавам ту реч „сакраментално” јер се тиме исказује она близина религијски хуманом, онај прелазак једнога у друго [...]. Јер продубљење хуманизма у религијско, које без неуверљивог догматизма још увек сматрам могућим, зацело је једино средство које му може подарити ону снагу неопходну за окупљање човечанства око једног новог ауторитета (ibid).

Маново ураћање у свет митске посвећености и хуманог достојанства без догматизма, прочишћујуће и узносеће за човека, аналогно је оном Заратустрином дечјем, светом *Да свету*, које представља афирмацију непрекидне игре стварања. То *Да* проговара из последњег тона *Тужбалице Доктора Фаустуса*, јер, упркос ђавољој супротстављености делу, упркос оној иконоборачкој души о којој говори Андрић, настаје и опстаје облик, као последњи израз наде обесмишљене, заточене и порекнуте субјективности. Чак и када је израз туге, дело представља афирмацију људскости и вере у живот:

Какве ли чудесне лакомислености или каквог ли слепог поверења у човечанство – када још увек стварамо дела! За кога? За коју то будућност? А ипак, једно дело, па макар и из очајања, може увек да као последњу суштину поседује оптимизам, веру у живот – као што очајање представља једну необичну ствар: оно већ у себи носи трансценденцију ка нади (ibid.: 144).

Ту исту трансценденцију ка нади читамо и у фра Петровој *сјајем преливеној* Авлији, у непрекдином сванућу људског духа у говору. Ишчитавамо је и у путу који је прешао Андрић од своје првобитне замисли да напише историјски роман о Цем-султану, усмеривши се потом ка легенди о два вечита, митска брата, да би, коначно, исписао ни историјску ни митску, већ безвремену људску причу о непрекинутом низу прича и причалаца. Та људска прича – о људима и за људе – доноси особени вид истине и сазнања, онај аспект спознаје који је Андрић истакао у беседи *О причи и причању*:

Или можда приповедач својим делом треба да помогне човеку да се нађе и снађе? Можда је његов позив да говори у име свих оних који нису умели или, оборени пре времена од живота-крвника, нису стигли да се изразе? Или то приповедач можда прича сам себи своју причу, као дете које пева у мраку да би заварало свој страх? Или је циљ тог

причања да нам осветли, бар мало, тамне путеве на које нас често живот баца, и да нам о том животу, који живимо али који не видимо и не разумемо увек, каже нешто више него што ми, у својој слабости, можемо да сазнамо и схватимо; тако да често тек из речи доброг приповедача сазнамо шта смо учинили а шта пропустили, шта би требало чинити а шта не. Можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих бар могао наслутити, ако не сазнати смисао те историје. И то без обзира на то да ли обрађује прошлост или садашњост.

Андрић је, исто као и Ман, у књижевности видео и њену спознајну и њену хуману и хуманистичку улогу – прича је за обојицу требало да буде, према Андрићевим речима, *вођена ширином и ведрином слободног људског духа. Јер, приповедач и његово дело не служе ничем ако на један или на други начин не служе човеку и човечности.* Она је, такође, усмерена ка спознаји онога што нам не пружају друге форме људског сазнања – слутње вечности или сећања на њу: *Cogitavi dies antiquos et annos aeternos in mente habui* (Размишљао сам о древним данима и сећао се година вечности). А то присуство вечности у људском животу није присуство апстрактне, од човека одвојене вечности, већ вечности сећања људског духа, које обезбеђује идентитет индивидуе са општечовечанском заједницом, истовремено нарушавајући затвореност и самодовољност, јер омогућава да свако у себи препозна, разуме и заволи *Другог*.

Истина књижевног текста јесте антрополошка истина, иако недосегнута средствима научног истраживања. До ње се добрим делом доспева захваљујући начину преношења приче; сама организација песничког дела је, према Гадамеровим речима, сигнал стремљења ка некој врсти истине која представља средство откривања суштине језика, света и човека, или средство саморазумевања. Она је, истовремено, слободна игра духа, у којој правила никада не могу поништити слободу. Форма у уметности постаје вид

ослобађања од нужности и објективитета света, израз људске потребе за прекорачењем граница времена и ограниченог сопства.

Управо стога су за анализу изабрана дела *Доктор Фаустус* и *Проклета авлија*, иако наизглед потпуно различита и на тематском и на формалном плану. Међутим, она откривају суштинске сродности и, полазећи са различитих полова, проговарају истим смислом. Избором ових примера желело се, с једне стране, показати да мноштво могућих односа приповедача и приче није само формално питање – смисао приказаног света нужно је условљен начином казивања и зависи од приповедних облика. Међутим, овај однос је реципрочан – од смисла целине зависи и смисао изабраних приповедних облика. Исте наративне стратегије могу добити различито значење у смисаоном склопу дела, као што и употреба различитих наративних стратегија може резултирати смисаоним поклапањима.

Првобитна је намера била да се поређењем двају прозних дела, од којих једно као основни облик приповедања користи приповедање у првом лицу, а друго – приповедање у трећем лицу, покаже колико је оваква подела само условно тачна, те јој стога измиче сложеност односа приповедача и приповедног текста. Намера је такође била да се покаже и условност априорне примене утврђених приповедних облика, који су, свакако, изведени из појединачних примера, и стога не могу обухватати сва дела, нарочито не она која се поигравају са традиционалним формама. Тиме се, наравно, не пориче делатност науке о књижевности, нити њена потреба за уопштавањем, већ се само истраживачу налаже да буде опрезан. Такође, не пориче се ни могућност извођења општих, заједничких карактеристика прозних творевина, већ управо супротно. Могућност постојања заједничких карактеристика остаје отворена, чак и ако дела на први поглед не показују формалну и тематску сличност.

То што су у Мановом *Доктору Фаустусу* и Андрићевој *Проклетој авлији* коришћени различити приповедачки поступци не значи *a priori* њихову потпуну или суштинску различитост. Из полазних разлика не мора се доћи до супротстављености, већ се оне могу смисаоно поклапати и имати извориште у истој идеји. Постоји ли сагласно несагласје или несагласно сагласје између ових дела, може се рећи само *a foriori*, дакле – у закључку. Да би се до неког закључка ипак дошло, мора се питању *ко говори*, као и питању *како говори*, придружити и треће питање: *шта значе говор и говорено*, односно, мора се учинити напор ка *разумевању* логоса дела, ка препознавању оне скривене законитости која изнутра управља свим облицима и која се скрива у видљивом.

Без овог последњег питања – утврђивање структуре приповедног текста, као и утврђивање односа делова према целини – уметничко би се стварање свело на *ars combinatoria*, а књижевни би се текстови појављивали као несретни покушаји слободне игре, несвесни тога да се игра стварања одвија иза њихових леђа, по увек истим правилима, непроменљивим и заувек датим, која се могу једино комбиновати и из којих би, условљен избором облика, просијавао исти смисао – смисао нужности која се руга очајничким покушајима субјективности да се ослободи. Јер, чак и ако постоји мноштво могућности комбиновања, оне се у једном тренутку морају исцрпсти, и то би значило или замирање уметности или понављање увек исте игре. Све и ако се мора допустити да уметник бива везан правилима своје игре, када их једном изабере, па се слобода стварања одвија у релативној неслободи учињеног избора, те се тако субјективност преображава у објективно начело и бива спутана сопственим избором, сама слобода стварања не сме бити подређена вишем систему. Можда се слобода стварања, немајући више избора пред претећим моделима који желе да је обухвате, може одржати једино у парадоксу који нарушава хијерархизацију светова, постављајући захтев: *Нађите сада*

свет. Тако субјективност започиње своју игру скривалица, претварајући модел бесконачних концентричних кругова у круг филозофске змије, која саму себе уједа за реп.

Тачка поклапања *Доктора Фаустуса* и *Проклете авије* јесте управо истицање парадокса субјективности и идентитета на формалном, али и на смисаоном плану. Централни проблем ових дела јесте заточеност субјекта и могућност превазилажења те затворености, која се на плану естетског, који је доминантан у *Доктору Фаустусу*, испољава као укоченост, као немогућност аутентичног стварања наспрам већ искушаних модела, док се у *Прокленој авији* тај проблем преноси на могућност аутентичне егзистенције и аутентичног говора. Проблеми отвореног бивства и стваралачке егзистенције поклапају се, а оно формално и смисаоно у овим делима вишеструко је укрштено.

И *Проклета авија* и *Доктор Фаустус* користе читав низ приповедачких поступака – од субјективног приповедања у првом лицу до ауторизованог приповедања у трећем лицу, као и низ „међуступњева”, међусобно их укрштајући и стварајући сложену приповедну структуру, која је својеврсно решење проблема постављених на плану приповеданог. Посезање за митским обрасцима⁸⁵ у овим делима има исти смисао – смисао решавања проблема односа индивидуалног и колективног идентитета на егзистенцијалном, друштвеном и естетском плану, будући да

⁸⁵ Петар Цацић подвлачи две додирне тачке између Мана и Андрића – развојни пут који је Ман означио као пут од грађански-индивидуалног до митски типичног и понирање у легенде човечанства. Иво Тартаља истиче сличност стваралачке оријентације Мана и Андрића, иако Андрићу недостаје типично мановски елемент ироније, као и рекреирање мита, који се уношењем савремене психологије хуманизује и демитизира. Тартаља као заједничку одлику Мана и Андрића види и тежњу према универсализму и историчности вишег реда (ТАРТАЉА 1979).

се митско, као типично колективни израз, користи као подлога за проговарање индивидуалног, али се и на плану индивидуалног, посредством технике понављања, остварује проговарање колективног, као оног наталоженог општељудског у личном и индивидуалном.

Увид у немогућност потпуног разграничења и постављања јасних граница између онога што је супротстављено (индивидуално–колективно, субјективно–објективно, митско–историјско, формално–смисаоно), али и проналажење несагласности у истоветном, остварени су управо у оном неизговореном, у самој приповедној организацији ових дела, и то је оно што их чини блиским⁸⁶ и омогућава њихово довођење у узајамну везу.

И у *Проклетој авлији* и у *Доктору Фаустусу* тежиште се преноси са тематског на формално, које постаје кључни носилац значења и разрешење питања постављених на тематског плану. Иза прича о демоном опседнутом музичару и несретном заљубљенику у историју крије се читав низ антрополошких, етичких, естетичких, па и политичких ставова и увида, који успостављају аналогију са изабраном формом приповедања. Сви ови увиди концентрисани су суштински на питање идентитета, постављено пре свега као питање личног идентитета, које је аналогно питању идентитета уметничког дела. Паралелно са тим разматра се и однос индивидуе према заједници, аналоган односу појединачног уметничког дела према култури у којој је створено, или, елиотовски речено – однос индивидуалног талента и традиције.

⁸⁶ Радован Вучковић такође сматра да је Андрић писац типа Томаса Мана – са многоструким даровима и могућношћу да се испољава на различите и често противречне начине, који се у целини представљају у виду једног изукрштаног, сложеног и величанственог мозаика (Vučković 1974).

Истовремено, у оба је дела уткано делотворно начело *месечеве граматике*, сажето у исказу *Ја сам то* или *Атман је Браман*, које се у њима остварује као брисање граница и супротстављености између субјекта и објекта, између сопства и другости, што постаје видљиво и на формалном плану. Могућност да језик истовремено третира *субјекат и објекат као трајно повезане и као трајно одвојене* (КАСИРЕР 1998: 130) остварује се у њима укрштањем субјективног и објективног принципа у приповедању, проговарањем личности која одбија да се до краја одреди, да прихвати стављање маске оног страшног *Ја*, једнако одбијајући и да се објективира у безличном Се-приповедању, већ у појединачном открива проговарање мноштва, а у оглашавању мноштва остварује смисао једног, вечног и непроменљивог општељудског гласа. На тај начин језик престаје да буде средство изражавања ограниченог значења, већ постаје приближавање истини, једно вишесмислено *свето*. Да делу, игри и стварању, омогућавајући оно рикеровско *чудо аналошког преноса*, чудо отварања *Ја* према *Другоме* и према свету, гадамерсково *задобивање учешћа*, шелинговски *крајњи циљ проширења коначног Ја до идентитета са оним што је бесконачно*, и тако, хајдегеровски, *смртно λέγειν упућује к λόγος-у* – све и ако то *бесконачно и бесмртно* није ништа друго до онај непрекинути низ људских чежњи ка бољем, које називамо културом.

Иако фиктивни конструкт, књижевност је особени вид читања културе, који омогућава прекорачење епистемолошких граница и, захваљујући имагинативним способностима и игри испитивања могућности, приближава нам непознато. Књижевност је стога својеврсна антропологија, кадра да попуни епистемолошке празнине на тај начин што објекат сазнања, иако није непосредно присутан у знаку, постаје присутан у имагинацији. Стога литература пружа имагинирани модел људске жеље, производећи оно чега нема у реалности и приказујући оно

што је одсутно, те тако чини деловање људске културе видљивим.

Једно од средстава којима се књижевност у том подухвату служи јесте интертекстуалност, која није пуко представљање људске културе, већ омогућава непосредно оживљавање прошлости, стварајући од културног памћења нови поредак, чиме пркоси деконструкцији и нихилизму, и допуштајући, такође, присуство прошлости у садашњости, али и другости у сопству и сопства у другости, чиме доприноси потврђивању наше људскости. Она је, у суштини, начин остваривања хуманистичког идеала – да други човек не буде средство него да постане циљ, идеала блиског оном материнском разумевању госпође Швајгештил, истовремено супротстављеног и „рационалном” *астматичном гласу* нумизматичара Краниха и неизвесној вечној милости:

Гледајте да се изгубите, сви колико вас има! Ви варошани немате разумевања, а овде је потребно разумевање! Он је много говорио о вечној милости, сироти човек, и ја не знам хоће ли она бити довољна. Али, право људско разумевање, верујте ми то, оно је довољно за све! (MAN 1989: 743).

Извори и литература

- АНДРИЋ**, Иво. *Деца*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Госпођица*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Јелена, жена које нема*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *На Дрини ћуприја*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Стазе, лица, предели*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Травничка хроника*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.
- АНДРИЋ**, Иво. *Жеђ*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна zaloжба, 1964.

АНДРИЋ, Иво. *Кућа на осами*. Београд: Српска књижевна задруга, 1976.

АНДРИЋ, Иво. *Историја и легенда*. Удружени издавачи, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1981.

АНДРИЋ, ИВО. *Омерпашиа Латас*. Београд: Просвета, 1996.

ГЕТЕ, Јохан Волфганг. *Фауст II*. Београд: Српска књижевна задруга, 1985.

МАН, Томас. *Легенде*. Београд: Омладина, 1958.

МАН, Томас. *Буденброкови I-II*. Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, 1978.

МАН, Томас, *Немачка и Немци*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 1999.

МАН, Томас. Карл КЕРЕЊИ. *Разговори у писмима*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2003.

СИОРАН, Емил. *Признања и анатеме*. Нови Сад: Светови, 1995.

ANDRIĆ, Ivo. *Ex ponto, Nemiri, Lirika*, Prosveta, Zagreb: Mladost, Sarajevo: Svjetlost, Ljubljana, Skopje: Mislal, Sarajevo: Oslobođenje, 1976.

ANDRIĆ, Ivo. *Znakovi pored puta*. Sarajevo: Svjetlost, 1978.

DANTE, Alighieri. *Pakao*. Sarajevo : "Veselin Masleša", 1988 .

DOSTOJEVSKI, F. M. *Zimske beleške o letnjim utiscima*. Zapisi iz podzemlja. Kockar. Beograd: Rad, 1983.

MAN, Tomas, *Tonio Kreger, Smrt u Veneciji*. Beograd: IP „Rad”, 1963.

MANN, Thomas. *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*.

Frankfurt am Mein: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1974.

MAN, Tomas, Pripovedač kao sredstvo pripovedanja. Aleksandar Petrov (ur.) *Roman*. Beograd: Nolit, 1975.

MAN, Tomas. *Nastanak „Doktora Faustusa”, roman jednog romana*. Beograd: Slovo ljubve 1976.

MAN, Tomas, *Lota u Vajmaru*. Beograd: Slovo ljubve, 1978.

MAN, Tomas. *Čarobni breg I-II*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

MAN, Tomas. *Eseji I-II*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

MAN, Tomas. *Doktor Faustus I-II*. Beograd: Nolit, 1989.

MAN, Tomas. *Josif i njegova braća I-IV*. Novi Sad: Matica srpska, 1990.

БАШИЋ, Ивана. Како је могућа полифонија која ствара привид хармоније?, *Годишњак за поетичка и херменеутичка истраживања* 5, Београд 2001, 69–109.

БАШИЋ, Ивана. Епименидов парадокс приповедача, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 55/3, 2007, 601–624.

БАШИЋ, Ивана. О унутрашњој форми – прилог историји термина и појма. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 58/2, 2010, 381–399.

БАШИЋ, Ивана. Загонетка младића крај прозора. (Питање фокализације у оквирној причи Проклете авлије), *Зборник Матице српске за славистику* 81, 2012, 83–95.

БАШИЋ, Ивана. Битак и прича (интензионалност приповедачког поступка у Проклетој авлији),

Зборник Матице српске за славистику 82, 2012, 41–59.

ВУЧКОВИЋ, Радован (ур.) *Зборник радова о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 1999.

ГАВРИЛОВИЋ, Љиљана. Сви наши светови. О антропологији, научној фантастици и фантазији, Београд: Етнографски институт САНУ, 2011.

БОРЂЕВИЋ, Иван. Антропологија научне фантастике: традиција у жанровској књижевности, Београд: Етнографски институт САНУ, 2009.

ИСАКОВИЋ, Антоније (ур.) *Зборник радова о Иви Андрићу*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1979.

КАЈЗЕР, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

КАЛЕР, Џонатан. *Структуралистичка поетика*, Београд: Српска књижевна задруга, 1990.

КАРНАП, Рудолф. *Философија и логичка синтакса*, Никшић: Јасен, 1999.

КАСИРЕР, Ернст. *Језик и мит*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

КЈЕРКЕГОР, Серен. *Појам стрепње*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.

КОЗОМАРА, Младен. *Говор и субјективност: На рубовима археологије знања*. Београд: Плато, 1998.

МИХАЛЛОВИЋ, Борислав. Читајући Проклету авлију. *Зборник о Андрићу*. Београд: Српска књижевна задруга, 1999.

РИКЕР, Пол. *Сопство као други*. Београд–Никшић: Јасен, 2004.

РОСИЋ, Татјана. Елементи филмске технике у Андрићевој прози. М. Путић (ур.) *Андрић у систему уметности*.

- Београд: Институт за књижевност и уметност – Бања Лука: Књижевна задруга, 2003, 311–331.
- РУСЕ**, Жан. *Нарцис романописац: оглед о првом лицу у роману*. Сремски Карловци Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- РУСО**, Жан-Жак. *Исповести и Сањарије усамљеног шетача*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- СИМИЋ**, Марина. Да ли су антрополози (још увек) књижевници? (кратак преглед антрополошких приступа проблему књижевности и антропологије). *Зборник Матице српске за књижевност и језик* ЛП/1-3, 2005, 549–560.
- СТОЈАНОВИЋ**, Драган. Бог Аврама, Исака, Јакова и Јосифа. *Источник* V, 17/18, Београд: Друштво Источник, 1996.
- СТОЈАНОВИЋ**, Драган. *Парадоксални класик Томас Ман*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ТАРТАЉА**, Иво. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- ТОДОРОВ**, Цветан. *Поетика*. Београд: Плато, 1998.
- ТАСОВАЦ**, Тома. Негација као присуство одсуства у делима Иве Андрића. *Свеске* XIX/ 16. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2000.
- ФРЕЗЕР**, Џемс. *Златна грана*. Београд: ИКПА „Алфа”, Земун, ИКПА „Драганић”, Земун, 1992.
- ФУКО**, Мишел. *Археологија знања*. Београд: Плато – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

ХАЈДЕГЕР, Мартин. *Предавања и расправе*, Београд: Плато, 1999.

ХАЈДЕГЕР, Мартин. *Увод у метафизику*. Врњачка Бања: Ейдос, 1997.

ЏАЦИЋ, Петар. *Иво Андрић: човек, дело*. Ниш: Просвета, 1993.

ЏАЦИЋ, Петар. *О Проклетој авлији* (предговор). **АНДРИЋ**, Иво, *Проклета авлија*. Београд: Просвета, 1972.

ШТАНЦЛ, Франц. *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

АВОТ, Н. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

ADORNO, Theodor. *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit, 1968.

ADORNO, Theodor. *Žargon autentičnosti*. Beograd: Nolit, 1978.

ВАНТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967.

ВАНТИН, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.

ВАНТИН, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.

BAL, Mike. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga–Alef, 2000.

BART, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Nolit, Beograd, 1979.

BARTHES, Rolan. *The Discourse of History*. Comparative Criticism 3, 1981, 7–20.

ВЕЋАНОВИЋ-НИКОЛИЋ, Zorica. *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika, 1998.

- BEME**, Jakob. *Aurora ili jutarnje rumenilo na istoku*. Beograd: Arion, 1988.
- BENVENIST**, Emil. *Problemi opšte lingvistike*. Beograd: Nolit, 1975.
- BERĐAJEV**, Nikolaj. *Samospoznaja*. Beograd: Zepter Book World, 1998.
- BUT**, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.
- CARNAP**, Rudolph. *The logical Syntax of Languages*. London: Open Court, 2002.
- DERRIDA**, Jacques. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1976.
- DIMON**, Luj. *Ogledi o individualizmu*. Beograd: Clio, 2004.
- DOKINS**, Ričard. *Sebični gen*. Smederevo: Helix, 2008.
- DOLEŽEL**, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- EKO**, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001.
- ERIKSON**, Erik. *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2008.
- ELIJADE**, Mirča. *Mefistofeles i Androgin*. Gradac: Alef, 1996.
- FILIPOVIĆ**, Vladimir (ur.). *Filozofijski rječnik*. Matica hrvatska, Zagreb, 1965.
- FOCHT**, Ivan. *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit, 1980.
- FABIJETI**, Ugo, **MALIGETI**, Roberto, **MATERA**, Vinčenco. *Uvod u antropologiju. Od lokalnog do globalnog*. Beograd: Clio, 2002.
- FUKO**, Mišel. *Poredak diskursa*. Beograd: Karpos, 2007.
- FUKO**, Mišel. Šta je autor?
http://ebibliotekasocommunitas.files.wordpress.com/2011/07/sta-je-autor_misel-fuko.pdf

- GADAMER**, Hans-Georg. *Filozofija i poezija*. Beograd: Službeni list, 2002.
- GERC**, Kliford. *Antropolog kao pisac*. Beograd: XX vek, 2010.
- HALPERN**, Katrin. *Treba li prestati da se govori o identitetu?* u HALPERN, Katrin, RUANO-BORBALAN, Žan-Klod (ed.). *Identitet(I). Pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio, 2009, 17–31.
- HAMBURGER**, Käte. *Logika književnosti*. Beograd: Nolit, 1976.
- HAMVAŠ**, Bela. *Teorija romana*. Beograd: Studentski kulturni centar, 1996.
- HASSELBACH**, Karlheinz. *Thomas Man. Doktor Faustus*, München: R. Oldenbourg Verlag, 1977.
- HEIDEGGER**, Martin. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: ITRO „Naprijed”, 1985.
- HOFSTADTER**, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*, Delo XXXV/ 6, Beograd: Nolit, 1989.
- HUMBOLT**, Vilhelm fon. *Uvod u delo o kavi jeziku i drugi ogledi*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, Dnevnik, 1988.
- ISER**, Wolfgang. *The Significance of Fictionalizing*. A lecture for the Learned Societies Luncheon. Given at Irvine on February 24, 1997.
- ISER**, Wolfgang. *What Is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*. *Revenge of the Aesthetic, The Place of Literature in Theory Today* (ed. Michael P. Clark), Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2000, 157–179.
- JAKIMOVSKA**, Iliana, Dragan, JAKIMOVSKI. Tekst kao laboratorija: naučnofantastična književnost kao antropološki misaoni eksperiment. Žikić, B. (ed.). *Naš svet, drugi svetovi. Antropologija, naučna fantastika i*

- kulturni identiteti*. Beograd: Srpski genaološki centar, 2010.
- JAMESON**, Frederic. *U tamnici jezika – Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*. Zagreb: Stvarnost, 1978.
- JURSEANAR**, Margerit. *Izabrani ogledi*, Beograd: Nolit, 1990.
- KANT**, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod, 1975.
- KASIRER**, Ernest. *Filozofija simboličkih oblika I-III*. Novi Sad: NIŠRO „Dnevnik”, Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- KERMANUER**, T. Otvorenost, ludilo, zatvor. Isaković Antonije (ur.) *Zbornik o Ivi Andriću*, Beograd: SANU, 1979.
- KJERKEGOR**, Seren. *Ili-ili*. Beograd: Grafos, 1989.
- KJERKEGOR**, Seren. *Ponavljjanje*, Beograd: Moderna, 1989.
- KOLAKOVSKI**, Lešek. *Užas metafizike*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1992.
- KORAĆ**, Stanko. *Andrićeви romani ili svijet bez boga*. Zagreb: Prosvjeta, 1989.
- KRISTAL**, Dejvid. *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*. Beograd: Nolit, 1988.
- KVAS**, Kornelije. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2011.
- LAUER**, Reinhard. *Poetika i ideologija*. Beograd: Prosveta, 1987.
- LOK**, Džon. *Ogled o ljudskom razumu*. Beograd: Kultura, 1962.
- LOTMAN**, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- LUKAČ**, Đerđ. *Roman i povjesna zbilja*. Zagreb: Globus, 1986.

- MCHALE**, Brian. *Postmodernistička proza (2)*. Delo XXXV/ 6, Beograd: Nolit, 1989.
- MELETINSKI**, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, s. a.
- MILENKOVIĆ**, Miloš. *Istorija postmoderne antropologije. Intertemporalna heterarhija*. Beograd: Srpski genaološki centar, 2010.
- MILOŠEVIĆ**, Nikola. *Andrić i Krleža kao antipodi*. Beograd: Slovo ljubve, 1976.
- MILOŠEVIĆ**, Nikola. *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit, 1964.
- NIČE**, Fridrih. *Antihrist*. Beograd: Grafos, 1985.
- NIČE**, Fridrih. *Ecce homo*. Beograd: Grafos, 1980.
- NIČE**, Fridrih. *Rođenje tragedije*. Beograd: BIGZ, 1983.
- NIČE**, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd: Grafos, 1987.
- NIČE**, Fridrih. *Zora*. Beograd: Moderna, 1989.
- NORIS**, Kristofer. *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*. Beograd: Nolit, 1990.
- PALAVESTRA**, Predrag. *Skriveni pesnik*. Beograd: Slovo ljubve, 1981.
- I GASET**, Hose Ortega. *O ljubavi*. Beograd: Mono&Mañana, 2006.
- PERI**, Marvin. *Intelektualna istorija Evrope*. Beograd: Clio, 2000.
- RIKER**, Pol. *Vreme i priča*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- ROTTERDAMSKI**, Erazmo. *Pohvala ludosti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1995.
- RUSO**, Žan-Žak. *Ogledi o poreklu jezika: gde se govori o melodiji i muzičkom podražavanju*. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.

- SAPIR**, Edvard. *Jezik*, Novi Sad: Dnevnik, 1992.
- STOJANOVIĆ**, Dragan. *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.
- STOJANOVIĆ**, Dragan. Doktor Faustus – Očaj i pogled ka sreći (predgovor) y MAN, Tomas. *Doktor Faustus*. Beograd: Nolit. 1989, 7–40.
- STOJIC**, Vera (ur.). *Delatnost i dokumenti*. Beograd: Zadužbina Ive Andrića, 1980.
- SUTLIĆ**, Vanja. *Kako čitati Heideggera*. Zagreb: August Cesarec, s. a.
- ŠELING**, Fridrih fon. *Forma i princip filozofije*. Beograd: Nolit, 1988.
- ŠESTOV**, Lav. *Duša i egzistencija*. Beograd–Budva: Sfairos – Mediteran, 1989.
- ŠOVIJE**, Stefan. Filozofsko pitanje ličnog identiteta. u: RUANO-BORBALAN, Žan-Klod (ed.). *Identitet(I). Pojedinaac, grupa, društvo*. Beograd: Clio, 2009, 31–41.
- TODOROV**, Cvetan. *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*. Beograd: XX vek, 1994.
- TODOROV**, Cvetan. *Nesavršeni vrt. Humanistička misao u Francuskoj*. Beograd: Geopoetika, 2003.
- UNAMUNO**, Migel de. *O tragičnom osećanju života*. Beograd: Dereta, 1990.
- USPENSKI**, Boris A. *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1989.
- VATIMO**, Đani. *Subjekat i maska. Niče i problem oslobođenja*. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- WITTGENSTEIN**, Ludvig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1960.

VORF, Bendžamin Li. *Jezik, misao i stvarnost*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1979.

VUČKOVIĆ, Radovan. *Velika sinteza: O Ivi Andriću*. Sarajevo: Svjetlost, 1974.

WHITE, Hayden. Historijska pripovjednost i problem istine u historijskom prikazivanju. *Časopis za suvremenu povijest*, 36/2. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2004, 621–635.

ŽENET, Žerar, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić, 1985.

ŽIŽEK, Slavoj. Zbog čega pismo uvek stiže na svoje odredište, *Delo XXXVIII/ 1-2*, Beograd: Nolit, 1992.

ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.) *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1992.

ARIST. POET.: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1987.

AUGUST. CONFESIONES: Sveti Avgustin. *Ispovesti*. Beograd: Grafos, 1989.

HERACLITUS: Heraklit. *Fragmenti*. Beograd: Grafos, 1985.

PLAT. PHAEDR.: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*. Beograd: BIGZ, 1979.

PLAT. SYMP.: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*. Beograd: BIGZ, 1979.

PLAT. TEET.: Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*. Beograd: Plato, 2002.

The Moon Grammar

Identity and Subjectivity in *Doctor Faustus* by Thomas Mann and *The Damned Yard* by Ivo Andric

The monograph, *The Moon Grammar - Identity and subjectivity in Doctor Faustus by Thomas Mann and The Damned Yard by Ivo Andric* researches the subject of identity and the relation between subjective and objective, individual and collective, which are the focal points in contemporary anthropology, as well as in narratology with a distinctive difference that narratology is focused on the status and identity of the narrator and diversory relationship between the narrator and the narrative text.

In this research the narrative analysis is used to outline the anthropological implications of the literature that was read from the narrative structure in *Doctor Faustus* by Thomas Mann and *The Damned Yard* by Ivo Andric. This indicates that the anthropological reading of literature could be based on analyses of the formal characteristics of the literature allowing the intentionality of a literary text. In the literary texts the intention is entangled with the way of structural expression because it activates and exploits the intentional potential of the language. Due to this reason we have concentrated on establishing the intentional structure in *Doctor Faustus* and in *The Damned Yard* through a narrative analysis to achieve a more thorough reconstruction of extensional structure of the narrative world and its distinctive anthropology, especially when the subjects of identity and subjectivity are analysed.

Both literary works address aesthetical, ethical, religious, ideological, sociological and existential questions. On the aesthetical plane, after the fall of the totalitarian ideologies, the art displays symptoms of general intellectual climate. This period is characterised with criticisms of humanistic values of mind, objectivity of science and progressive ideas, including the traditions of Enlightenment. These literary works can be read as indicative announcements of postmodern suspicion in the human being as a self-identifying subject and as a forecast of contemporary crisis of identity.

The result that these social, cultural or spiritual events have brought us could be characterised as alignment, problematizing or even eradication of identity borders of personality or as explicit continuation of Thomas Mann's – Moon-grammar. Polyphonically organised narrative is analogue to the eradication of identity borders of personality, which sense is in displacement of monological unity of the narrative subject with itself regardless of the primary style of narration (from 1st person to 3rd person).

As the central theme of this research of these literary works is the question of identity and the crisis of narrative subject, which corresponds to the question of authentic existence and authentic narrative in the world of eradication and incarceration of the subject, as well as the question that could overcome this situation. While the aesthetical plane is dominant in Doctor Faustus it also manifests inability of an authentic construction with already applied models. On the other side, in The Damned Yard this problem is transferred to the possibility of authentic existence and authentic narration.

The introductory parts of The Moon Grammar is conceptualised as the theoretical frame for analysis of an array of problems, in particular the development of ideas of identity and personality; and pressing questions of humanistic values during the contemporary times. It also includes the analysis of the status of anthropological and fictional text and research on the

possibilities and aims of literary anthropology. Subsequently, the classification of crucial terms for narratology such as mimesis, diegesis, narrative, discourse, narrator, and fiction is explained.

Our starting thesis was that the array of possible relationships between the narrator and the narrative is not just a question of form but question of the sense of the narrated world. This kind of analysis suggests an adjustment of focus from the external formative characteristics and divisions towards a careful identification of the narrative voice.

The identical relationship between the narrator and the narrative text, as it is the case between the speaker and the spoken (text) does not exist. In this instance, however, it has gone beyond the subject-object relation in such a way that the usual understanding of discourse subjectivity and narrative objectivity must be abandoned; and room for further analysis of this relation, if required, should be left open. Fiction too, enables freedom of choice to be either I or Other but then it creates a paradox of identity. Fiction does not explain the experience of being within self or being outside self. It, in fact, enables this kind of relationship between author, text and reader; or the relationship between author, narrator and other characters; and creates an opportunity of virtual existence of the past in the present time as the live existence of tradition manifested through intertextuality. Fiction, therefore, problematise the identity of the author, narrator and reader leaving more room for Other and for unknown. To investigate the specificity of fiction, as the subject of this research is the works that represent the complexity of these relationships on a formal and thematic plane which, thanks to the distinctive Moon-grammar, impair physical and temporal boundaries of the human I, allowing the realisation of its universal essence.

Despite the differences that may exist, at first glance, on the formal and thematic plane, the analysis of *Doctor Faustus* and *The Damned Yard* reveals a substantial meaningful kinship. The common feature of these works is that they do not look for an easy solution of the paradox of creativity and any other

subjectivity but rather, on the contrary, makes it obvious. Hence, the return to the myth, but not as a return to re-barbarization or immersion in primitive or collective expression of the creative powers, which lead to the deterioration of the individual within the collective, but return of the narration that allows the unrepeatable in repeatability. The issue of intersection of harmonically subjective and polyphonically objective is basically of compositional and meaningful structure of these works, which allows indistinguishable interaction of the subjective and objective deepening the paradox.

Doctor Faustus is not a closed piece of art that confirms the identity of subject and object, but a literary work which undermines the idea of the identity of the subject with itself. The overlapping of subjective and objective principles in Doctor Faustus, and violation of the strict hierarchy of the levels of narration, even of ontological levels, as a way of thoroughly applied “rigid stance” and technical construction in which there is nothing un-thematic, occur through a double allusiveness, which instills a kind of polyphonic objectivity into the subjective world of the book. Although the subjectivity of the voice of the mentioned author submits to the polyphonic objectivity of alien ideas and voices, there is no deterioration of the creative subjectivity in Doctor Faustus, but an inclination to the canonical works that can be perceived as an apparent rejection of authenticity, which is, in fact, authenticated. This indistinguishable overlapping of subjective and objective principles are achieved by introducing a narrator who is a poor storyteller and whose narrative I is incapable of establishing its own statement, and thus the narrative text no longer has the subjective will of expression, rather it seems that Zeitblom’s personal testimony is interfered with polyphonic objectivity.

Doctor Faustus, which has a structure of polyphony with resemblance of harmony represents an inverted answer to the own question ‘How is harmony with the illusion of polyphony possible?’. In *The Damned Yard* the harmonious subjectivity of narration hides behind the illusory polyphony, which is created

by the illusion of the existence of many voices of the pseudo-narrator. The subjectivity of the narrator is not marked by his personal appearance, since it appears as an undefined character, without individual properties and without a fixed position in space and time where it gets a kind of cold and objective view of human destinies. By being harmonically crafted the alien voices do not violate the uniqueness of impersonal voice of the narrator, rather they confirm it. The impersonal narrator's voice is primary in terms of time of appearance in the story and the ontological level. It is set as the voice of the selfness, which, although vague and undefined, gives each character existence. The individual voices of *The Damned Yard* participate in impersonal storytelling, in the same way as when an individual character exists just by participating in the selfness.

The impersonal voice of the narrator, which exists beyond the personal but is incorporated, creates an illusion that the story is narrating itself independently and beyond each individual voice. The story narrates itself, because the subject of narration is no longer some kind of an individual I, but the being itself presented as human. Even within the narrative it appears that the story narrates itself, but this time in the modus of inauthentic existence, as a transfer of the tale, the narrator's subjectivity dissolves into the impersonal Self.

The effective principle of *The Moon Grammar* summarized in the statement 'I am it' or 'Atman is Brahman' is transferred in *Doctor Faustus* and *The Damned Yard* on the storytelling plane and is realized as border erasing and opposition between subject and object. The possibility that the language treats subject and object as permanently connected and as permanently separated is realized by interconnection of subjective and objective principles in storytelling; interaction of a person who refuses to be fully identified; acceptance of the mask creation of the terrible I, but equally refuses to objectivize in the impersonal Self-narrative, and in particular, reveals the narration of the many in it the meaning of one, eternal and unchanging voice. In the works of *Doctor Faustus* and *The Damned Yard* the

principles of mythical analogical logic are effective. The footprints of mythologem are visible in terms of storytelling and structuring plane and in acceptance of the mythic motifs and symbolism. The Damned Yard presents a mytheme of two rival brothers, which is a repetition of the ancient story of Seth and Osiris, while the echo of this mytheme can be found in Doctor Faustus, in the characters of the narrator Zeitblom and hero of the novel Leverkjin, which are the carriers of the opposite principles of pedagogical-human and archaic-demonic. Mythologizing of the history as an eternal repetition of the same figures and events, Zeitblom and Leverkjin, represent the repetition of historic figures of Erasmus and Luther, whose treatise on freedom of the will has transferred from the domain of theology to the historical, social and aesthetic plane.

In the characters of Camil and Adrian, which were conceptualized as an unification of conflicting principles - the introduction of the analogy between opposites within the analogy to the mythical pattern of "rivals", where the character Camil is designed as the unification of a human ruler and an innocent victim, while in Leverkjin's the unification of Christ and Faustian phenomenon – traces of mytheme of the crucified God-man and Dionysus can be identified.

Both heroes were "victims" because they are protruding from reality, but their "self-immolation" at the same time is their redemption. Camil's "madness" brings the possibility of release from the prison of the world and the prison of an individual, while Leverkjin's "apostasy" is actually a sacrifice for others, achieved as a breakthrough through crippling difficulties of time. On the storytelling plane, which carries traces of mythogese introduced by the leitmotif techniques, the ideas of repeatability and cyclical movements get the meaning of eternity by suppression of historical time achieving the repetition of the fate of the heroes from the narrative. The subjectivity of storytelling is designed as an individualized expression in Doctor Faustus, sacrificed by the distortion of the monologue's voice, unity of the narrator Zeitblom and introduction of the polyphony principle by

the breakthrough of the expression of another in the primary expression of the narrator using the means of parody and humor, where the individual style reveals itself trapped in a humanistic form.

Between immersion into reality and return to the myth, *The Damned Yard* and *Doctor Faustus* find a formula of the logic of unity permeating the mythic and historic; legend and reality; individual and general; subjective and objective; challenging them to get the analogy out of them and making them equal so that the difference speaks out of them. This is to prevent regression in the mythical state of mind, the appearance of "false myth"; ideologizing of history, but it distorts the horror of reality that resists the penetration of eternal truth in the world of individual and opposed, thus burdening the personal fate with senselessness and fear.

The Damned Yard is a symbol of seclusion of individual in the world and in itself, but also a symbol of captivity of individual in a totalitarian society, as is the "hell" in *Doctor Faustus*, which was to be implemented in the real world as the emergence of fascism. At the same time these literary works examine the problem of art in the world that turns subjectivity into insignificance and humane into deception.

Revealing the deception art begins to affirm alienated subjectivity through the creation of an illusion of "the current norm" of objective. The polyphony is achieved as a symptom of objective inheriting it from a collective practice of cult and dance, whose meaning is marked by its historic background. However, by intermediacy of polyphony, which is realized differently in *Doctor Faustus* and *The Damned Yard* the re-affirmation of subjectivity was allowed so that it was no longer subjectivity of an individual or marked I, which proved to be the role, mask and larvae but the subjectivity as a place of indetermination.

The strict stance in *Doctor Faustus* results from the breakdown of the subjective voice of the narrator Zeitblom. The internal polyphony of the narrator's voice is achieved by

introduction of allusions, or explicit or hidden quotations allowing the narrative to break away from subjectivity of individual worldview. In *The Damned Yard* objectivity is established before the narration, thanks to an impersonal narrator who transcends and encompasses a multitude of subjectivities. In *Doctor Faustus* the subjectivity is at the primary plane but is actually abolished in polyphonic objectivity. However, that objectivity proves to be irony of the creator which covertly influences throughout the novel, while in *The Damned Yard* subjectivity is sacrificed beforehand while giving a way to a seemingly objective narrative. The objectivity of storytelling in *The Damned Yard* reveals itself as an illusion. However, in *Doctor Faustus* objectivity reveals itself as a demonic wit of the implied author, as a trick of expression of subjectivity through the objective polyphonic principles, which is established by a subsequent sacrifice of subjectivity of the personal narrator. What has been achieved by irony in *Doctor Faustus* it is accomplished by illusory coldness and featurelessness in *The Damned Yard*. Objectivity is therefore shown as the mask of creative subjectivity, and, while exposing its own illusion, it would disappear itself.

Doctor Faustus and *The Damned Yard* on a formal plane of narrative organization of the text offer ambiguous solution of aporime for subjectivity which, in its helplessness, still strives to create. *Doctor Faustus* does it by splitting the subjective voice of the narrator, who is perceived dominant while permitting the appearance of polyphony, which leads to a rigorous compositional unity established beyond a visible insight of the narrator to, therefore, expose the ironic "subjectivity" of the author, which is problematized through the introduction of the polyphonic principle of intertextuality. In *The Damned Yard* aporime is "solved" by creating the illusion of polyphonic objectivity through pseudo-narrators whose voices are beforehand subordinated to the harmony of impersonal narration with the aim of subsequent establishment of an analogy.

The opposition of narrative processes in these works is already visible from the primary organization of narration as a narrative in the first and third person that meets at a singular point. It is the appearance of objectivity and polyphony through the concealment of subjectivity. In both cases there is an attempt of unification of the multitude; concealment of the author's subjectivity by a direct sacrifice of the form or by the domination of the subjective voice, which subsequently becomes a sacrifice in order to establish strictness, and necessity of the objective principle while allowing re-emergence of the subject.

However, this is no longer subjectivity as an individual voice or self-limitation but subjectivity that allows the emergence of the universal truth. While the objective overpowers the subjective in art, it seems paradoxical for the subjective expression of the author to emerge, which can get a kind of negation or perceived acceptance or indeed the confirmation of alienation from the alienated.

Mann creates a narrator with developed stance of negativity towards the learned or towards the symptoms of the spoken time while preserving the humanity for the sufferings of a being that came under the influence of the "demons" using the style that is no longer shaped like a cold statement but rather as a subjective human-like expression. Andric, on the other hand, chose impersonal narration through which he felt coldness towards the world of human suffering. However, the lack of emotional involvement and direct human expression is not a symptom of approval but the symptom of stunned subjectivity of the learned. The construction, which occurs in *Doctor Faustus* by irony towards the subjective narrator, whose narrative reveals itself to be a parody of pretentious elegance, leads to hibernation of subjectivity. But the parody is placed here though the service of humanity, which is not a false consciousness of the alienated humanity, but the humanity that has realized its shortcomings before the dehumanized world. Since it can no longer defend by human voice, which has become false, arts is using the construction to oppose, hiding the subjectivity of creation behind

it and in the mimicry, just like the "invisible" butterfly from the childhood of Adrian Leverkin, is trying to find salvation.

The Damned Yard is using the impersonal process of storytelling for the verification of dehumanized world through negation. While turning away from life to death its characteristic subjectivity though disgusted and fed up with nonsense, will not be annulled. The narration style "story within a story" used by Andric is similar to the Scheherazade's storytelling where he uses magic and ritual to deceive death and ward off fear, sinking into deeper and lower levels of narration.

Doctor Faustus and The Damned Yard evolved in a period that was characterized by the collapse of humanism while confronting with what Thomas Mann called intentional rebarbarization but both raised the question of the survival of liberal values in the contemporary world. Doctor Faustus is designed as an inhumane horrific history told by a humanist. A novel that should be about the character and destiny of Germany, which he saw embodied in Luther, a musical theologian but the essence of the German problem defined as an unusual inversion of the concept of freedom, characterizing the Germans always as directed towards the outside with almost 'in your face' attitude to Europe or the world, while at the national level coincided with astonishing measure of servitude, immaturity, or dishonest loyalty. Therefore, Doctor Faustus can be seen as an anthropological source; a deep and insightful historical evidence of the nation's spirit and potent symptoms of an era; in particular the German spirit and culture, which have played an ambivalent role on the world stage. Thus, Doctor Faustus is not only a testimony but a "thick description" and an accurate interpretation of the German people and their culture, with clear directions to the meaning of the human's position in the modern world.

Ivo Andric's The Damned Yard is also an enclosed world, like the world of a Balkan provincial town where routinely stories are told and retold about everyone and everything. In a provincial town where everyone is proverbially You but where no

one is personality; with no future trends and movements except in an enclosed space; always in the same circle allowing an obsessive recall on personal or historical past where it quickly progresses to the level of a disease while the individual willpower speaks only as self-identification with the current warden of the prison or self-identification with the famous former rulers. However, despite the external differences between the sealed basement in the West and the isolated devil's island in the East the human position is marked by evil, pain and suffering.

Behind the stories of a demon-obsessed musician and an unhappy lover of history lies a whole range of anthropological, ethical, aesthetical and political stances and insights, which establish an analogy with the preferred form of storytelling. All these insights are concentrated essentially on the question of identity, established primarily as a question of personal identity, which is similar to the identity of an art piece. In parallel, a relationship between an individual and the community is considered to be analogous to an individual work of art and its culture.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:821.112.2.09

821.163.41.09-32 Андрић И.

821.112.2.09-31 Ман Т.

БАШИЋ, Ивана, 1971-

Месечева граматика : идентитет и субјективност у Др.
Фаустусу Томаса Мана и Проклетој авлији Иве
Андрића / Ивана Башић ; уредник Драгана Радојичић. -
Београд : Етнографски институт САНУ, 2013 (Београд
: Академска издања). - 308 стр. ; 24 см. - (Посебна
издања / Етнографски институт САНУ ; књ. 79 = Special
Editions / Institute of Ethnography SASA ; Vol. 79)

На спор. насл. стр.: The Moon Grammar. - Тираж 500. -
Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија: стр. 285-296. - Summary: The Moon
Grammar.

ISBN 978-86-7587-070-8

а) Андрић, Иво (1892-1975) - "Проклета авлија"

б) Ман, Томас (1875-1955) - "Доктор Фаустус"

с) Српска књижевност - Немачка књижевност -
Компаративна анализа

COBISS.SR-ID 196588556