



ГРАД ЖЕНЕ/МУШКАРЦА: ЛАВИРИНТ, ДИЉИНА, ВРТ

Од старих Грка и Римљана наследили смо главну тропу *locus amoenus* која осликава и пожељни природни поредак и поетски поредак у његовој крепосној пуноћи.¹ Заstraшујућа дивљина или шума више су допринос средњовековне књижевности, а ренесансна и барокна књижевност и сликарство поново уздижу *locus terribilis* до нових висина симболичке моћи. Постање нуди узор врта из ког су мушкарац и жена, стекавши свест, избачени у временост и породичну идилу. То што је Адамов и Евин прворођени син Каин, први убица, изградио први град додатно усложњава парадокс сретног пада. Наиме, град, као света престоница чији је храм центар космоса, постао је конкурентска слика за дом обновљене људске заједнице. Но, и град је од својих почетака и епизода попут оне с Вавилонском кулом, добио сенку, баш као што је пала природа прешла из врта у дивљину и пустињу. Августинов *Civitas dei* пренео је у хришћанску мисао као општу метафору чежњу за обновљеним, преображеним Јерусалимом. За тим Леополд Блум и даље чезне 16. јуна 1904, у поглављу Кирка у *Уликсу*, када игла „грамофона“ што загребе по плочи „Курвусалименависокомооо...“ (У512) заглуши Илијино именовање светог града.² Џојс рачуна на то да ћемо препознати Даблин као сенку Јерусалима, на који се отворено указује као на још један Вавилон којим влада скерлетна курва.

Наравно, идеализујућа пројекција природе као врта и града као смисленог људског поретка преживела је кроз векове, упркос дословном паду велике западне престонице Рима. У средњем веку, док је племство у замковима доминирало секуларном високом културом и коначно изнедрило европску љубавну етику, манастири су наставили с представама светог простора и космичке структуре, стапајући слику изгубљеног раја с класичним наслеђем културе виле и врта. Манастирске установе већином су присвојиле образовну функцију античких академија, пре него што су их потиснули црквене школе и рани модерни универзитети. Краљевићи у раноренесансним градовима у успону све више су тежили да привуку академску сферу властитој културној сфери, а секуларни писци су васкрсли појам славе града као срца цивилизације. Тако је, напослетку, хуманистичка верзија приче о паду Троје и Рима по значају, у ренесансном уму, постала пандан причи о истеривању Адама и Еве.

¹ Овај есеј се заснива на мом пленарном излагању у Единбургу 14. јула 1995. на Седмој међународној конференцији („Градови, вртови, дивљине“) Британског удружења за компаративну књижевност.

² Џејмс Џојс, *Уликс*, Београд: Геопоетика, 2004, превод, коментари и поговор Зоран Пауновић. (Прим. њрев.)

Та мешавина ренесанских интересовања и преокупација одредиле су противречан осећај који ће модернистички писци имати према граду као кључном месту одвијања људске драме. Извесно је да је хришћанска хуманистичка визија идеалног града-државе у *Ушојуију* Томаса Мора, у супротности с хаотичним европским друштвом, инспирисана европским монашким и класичним искуством. Када је Моров поштовалац Рабле указао на нови секуларни потенцијал коедукативне институције Телемске опатије, манастира претвореног у елегантан овоземаљски рај, на уму је имао дворске стандарде свог доба, а не градски живот као такав. Ипак, и градски и дворски песници пре и после Раблеа, од Гијома де Лориса до Ђамбатисте Марина, призивали су слику древног врта љубави и наглашавали улогу сензуалног искуства и женског сензибилитета у постизању модерне, култивисане урбаности. Позитивни осећај виталности природе пронашао је распрострањен израз у ренесансном култу Венере који налазимо код великих хуманиста попут Фичина и код великих песника. Многи путеви су повезивали вртове љубави, поезију и филозофију у ренесанси.

Но, сваки студент ране модерне културе подсетиће нас да су поједини вртови попут хуманистичких академских простора у роману *Von guten und bösen Nachbarn* (*О добрим и лошим суседима*) Јерга Викрама из средине шеснаестог столећа били духовна и друштвена уточишта унутар градова иначе нашироко сматраних за опасне. Париз који је Рабле приказао, Панургијева пре него Пантагруелова територија, узбудљив је, али непоуздан, обележен криминалом и декаденцијом, а малобројне даме у њему подсећају на похотније жене на које је Бокачо већ обратио пажњу до средине четрнаестог века у *Декамерону*, а не на оне из дела *De claris mulieribus* (*О њознајим женама*). Уистину су опасне ћудљиве страсти и кажњиве професије градских жена високог и ниског порекла у *Селестини* Фернанда де Рохаса пред крај петнаестог столећа. Насловна нитковица у делу *La Lozana andaluza* (*Раскошна Ангалужанка*) Франсиска Деликада, гламурозна краљица подземља у Риму почетком шеснаестог века, јесте међу небројеним шпанским преткињама фигура попут авантуристкиње Мол Фландерс коју Дефо на крају приказује у немаштини осамнаестовековног Лондона. У роману *Том Џонс* Хенрија Филдинга, јунак треба да преживи коначни изазов у виду искварених лондонских помодарки како би очувао нетакнуто просветитељско обећање о потрази за срећом и вером у природном закону и моралу.

Укратко, ни романтичари ни модернисти после њих нису морали да измисле призор града као дистопијског лавиринта. Но, у књижевности деветнаестог века догодиле су се две ствари које су у симболичком потенцијалу града довеле до особеног обрта. Прва је била јењавање велике теме осамнаестог столећа, раја на земљи, коју је постепено заменила супарничка велика тема, она о путовању кроз пакао. Друга је била опште преусмеравање пажње од природе, од благонаклоног великог ланца живота, од околне негујуће природе, идиличних русоовских ситуација, те енергијом бремените дивљине у стилу немачког покрета *Sturm und Drang* као омиљеног места радње и теме у причама, те опсежан прелазак интересовања са природе на град. Већ укаљан гротескном епизодом Терора, Париз после револуције постао је чудовишни организам изобличујућих порива у Балзаковом сабраном делу, *Људској комеџији*, постао је позорница за романтичарско самопражњење у Флоберовом *Сенџименџалном*

васѿиѿању, те патолошка хипертрофија у Золиној *Нани*. Моћна дантеовска визија урбане сфере Британије у песми Џејмса Томсона „Град језиве ноћи“ (*The City of Dreadful Night*) (издатај 1874) зачета је отприлике у време Бодлерових *Цвећова зла*. Бодлер, један од најутицајнијих нових визионара града и његових простора као нове људске топографије, фасцинантне и зачудне сурогат природе, помогао је наследницима од Малармеа до Рембоа и Рилкеа да повежу просторе постромантичарске интериорности с урбаним контекстима и искуством.

Било би корисно овде отпочети дигресију која би призвала у сећање како су велики реалисти попут Фонтанеа, Галдоса и Идит Вортон истраживали женске улоге у новим метрополитским друштвима Европе и Северне Америке на прелазу с деветнаестог у двадесето столеће. Просторна ограничења ме приморавају да одгодим тај важан контраст с моћном савременом традицијом која је моја примарна тема: симболичким поистовећивањем града с природом, а самим тим и с телом и женским принципима, на прагу високог модернизма. Романтичарска *femme fatale* појављује нам се у новим обличјима као фигуре Кармен, Саломе и Венере у крзну које су код писаца, уметника и композитора средином и крајем деветнаестог столећа попут Меримеа, Мораа, Бизеа и Захер-Мазоха отеловљење заводљиве, али окрутне животне силе – оне моћи коју је Шопенхауер назвао „вољом“ у утицајном трактату из 1818, а која се на другим местима назива „подсвешћу“. То поистовећивање било је плодносно амбивалентно за модернистичке писце после Бодлера. Како је приметио Валтер Бенјамин, „у Бодлеровој поезији јединствено је то што слике жене и смрти прожима трећа, слика Париза“.³ Другима остављам да разграниче осећајне и тек сентименталне или сексистичке приказе ослобођене и/или комерцијализоване женске сексуалности у позном деветнаестом столећу. Ја ћу само навести оно што је било потпуно отворена тема у то доба: опасност коју су распусне жене, колико год да су дражесне, представљале за буржоаски поредак и јавно здравље. Постојало је мноштво оних који су популаризовали тему повезаности између женске сексуалности и физичког пропадања и моралне оболелости градског живота. Дела попут комада *Дама с камелијама* Александра Диме млађег и Вердијеве опере *Травијата* која користи исту причу, те *Људски окови* Самерсета Мома пример су вишег нивоа тог опширног јавног дискурса који је тежио да дефинише и/или обухвати тај изазов. Банална фигура Лулу у комадима Франка Ведекинда, на њој заснована експресионистичка опера Албана Берга, те филм *Пандорина куѿија* Г. В. Пабста из 1929. могу послужити као илустрација да, упркос депримирајућој тривијализацији, такви клишеи касније уживају дуг живот као мотиви.

Стога што је у аналогји с телом и женом, прича о граду поприма дубљу еволутивну и егзистенцијалну димензију у двадесетом столећу. С једне стране, конкретизација и оронулост постојања појављују се у граду као тајно гробље свих духовних прегнућа, град је некропола. С друге стране, унутар те некрополе, тог места умирања без престанка – како га виде значајни модернисти – жена је и извор препорода и опстанка.

³ Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, у *Gesammelte Schriften* св. 5, ур. Rolf Tiedemann и Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972–79), стр. 55. Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ур. Peter Demetz, превод Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), стр. 157.

Путовање кроз пакао у модернистичкој, касној модернистичкој и постмодерној прози заиста често поприма облик обиласка града као дистопијског лавиринта – доживљаја Париза у Рилкеовим *Зайисима Малџеа Лауриса Бријеа*, „драгог, прљавог Даблина“ (У 157) у Џојсовом *Уликсу*, мрачног Прага у Кафкином *Процесу*, тмурног индустријског Блестона у Биторовом *L'emploi du temps (Уџоџреба времена)*. Међу двосмисленостима у Мановом делу *Смрџ у Венецији*, док се Ерос претвара у Танатос у тој узвишеној некрополи где аполонске палате леже у дионисовским мочварима, јесте да се потиснути женствени аспект Ашенбаховог постојања свети. Но, град може да буде и тело као место одвијања процеса који љубав искупљује, као у слављењу Њујорка у делу Томаса Вулфа *Of Time and the River (О времену и реци)*, или се можемо транспортовати иза кулиса *fin-de-siècle* Париза у древне дубине, до парковима претрпане некрополе која је истовремено храм женске моћи, као када нас Ман одводи у Лисабон пред крај дела *Исџовесџи варалице Феликса Крула*.

Свако од нас би могао да наведе десетине писаца што тему тих бесконачних улица којима шетамо деле с Рилкеом, Кафком и Џојсом. Устаљена схема у *Уликсу* је ова:

*Један ѓрад несџане, дође нови, ѓа и он несџане: дођу друџи, ѓа ѓрођу. Куће, низови кућа, улице, миље и миље ѓроџоара, ѓомиле циџала, камења. Прелазе из руке у руку. Један вла-
сник, ѓа друџи. Земљовласник никад не умире, ѓако кажу. Кад му дође ред да оде, неко
друџи ускочи у њеџове циџеле. Оџкуџе неко месџо злаџом и оџеџ све злаџо код њих. Неџде
сиџурно варају. Гомилају се у ѓрадовима, време их ѓолако униџџава. Пирамиде у ѓеску.
Саѓрађене о хлебу и луку. Кинески зиг изѓрадили робови. Вавилон. Осџало је само оѓромно
камење. Окруџле куле. Осџају рушевине, раџџркана ѓредѓрађа, склеџани кућерци. (У 176)*

У својим *Зайисима*, Рилкеов млади песник Малте намирише натрули леш, град као болницу пацијената на самрти и женѓ на порођају. Рађање и умирање у њој продиру у његов лични простор и ум:

*Елекџрични ѓрамваџи са звоњавом ѓролазе кроз моју собу. Ауџомобили ѓрелазе ѓре-
ко мене. Нека враџа се са ѓиреском заџварају. Неџде се звецкајуђи руџи неко окно, чуџем
круџну срчу како се смеје, а мале крхоџине како се кикођу. Заџџим изненада ѓоџмула, за-
џворена бука с друџе сѓране, унуџра у кући. (ЗМЛБ 7–8)⁴*

Малте почиње да повезује стварност сиромашних уличара, људски отпад града, с призором рушења зграда и изградње нових на њиховом месту. Гледати јефтине разо-
рене ентеријере, оронулих зидова и изложених цеви, наликује зурењу у искидана тела
и животе: „Видела се [његова] унутрашња страна“ (ЗМЛБ 36). Разрушене зграде испушта-
ју кужне дахове и мирисе оних који су некада настањивали те просторе. У егзистен-
цијалном болу, попут фигуре у бекству у градским пејзажима Де Кирика, Малте трчи

*чим сам ѓа [зиг] ѓреџознао. Јер џо шџо сам ѓа ѓреџознао, џо је оно сѓраџно. Ја све џо
овде ѓреџознаџем, и сџоѓа оно џако без оклевања улази у мене: у мени је код куће. (ЗМЛБ 38)*

⁴ Рајнер Марија Рилке, *Зайиси Малџеа Лауриса Бријеа*, Београд: Српска књижевна задруга, 1987, превод Бранимир Живојиновић. (Прим. ѓрев.)

На улицама ноћу, као на Енсовим или Гросовим сликама, Малтеа нападају карневалске гомиле, а смех им навире из уста „као гној из отворених рана“, стиснуте гомиле које се таласају „као да се стојећи па̀ре“ (ЗМЛБ 38). Једна од најужаснијих епизода у Рилкеовом роману јесте када се Малте, на ивици да дословно изгуби разум и придружи се растројеним пропалицама, замало подвргне терапији електрошоковима у државној болници. Морамо заједно с њим да слушамо звуке система који тело третира као предмет и почиње да умртвљује и његову људскост: „И седео сам и размишљао шта ли ће радити оној тупој девојци и да ли ће и она викати. Машине позади су зврјале тако пријатно, као у фабрици, није у томе било ничег узнемиравајућег.“ (ЗМЛБ 47) Чист ужас над умирањем коначно нагони Малтеа да побегне из болнице назад у бесконачне лавиринте непознатих знакова:

Не моју се сеишии како сам изишао кроз она мноїобројна дворишїа. Било је вече, и ја сам залуїао у неїознаїом делу їрада и ишао сам у једном їравцу уз булеваре са бесконачним зиговима и, кад никако није било краја, у суйроїном їравцу наїтраї до било кої їрїа. Ту сам їочео да идем неком улицом, и наилазиле су друїе улице, које никада нисам видео, и оїеї друїе. Елекїрични їтраваїа су їонекад, їреїшерано свеїїли и са ошїром звоњавом налик на куцање, јурили мени у сусреї и їоред мене. Али на њиховим їаблама су сїајала имена која нисам їознавао. Нисам знао у којем сам їраду и да ли овде неїе имам сїан и шїа ми ваља учинїи да не морам више ходати. (ЗМЛБ 48)

Преознајемо те улице, петнаест година касније, у Кафкином *Процесу*, као оне којима језди банкарски чиновник Јозеф К. у потрази за судом на који су га позвали том наметљивом модерном справом, телефоном:

Мислио је да ће већ издалека їреїознаїи кућу їо неком знаку који ни сам себи није моїао добро да їредсїави, или їо некој нарочиїој живосїи їред улазом. Али Јулиусова улица у којој је кућа їребало да буде и на чијем је їочейку за їренуїаак засїао, имала је на обе сїїране скоро сасвим једноликe куће, високе, сиве најамне кућерине у којима сїанују сиромашни људи. (П 59–60)⁵

Код Кафке типичан приказ насељене четврти недељом подразумева чланове породице који пиље кроз прозор, жене што се тискају у продавницама да купе храну, узнемирујући смех изнад К.-а и један шкрипав грамофон. К.-ово агресивно, неспретно продирање у лични простор госпођице Бирстнер, његове привлачне сустанарке, у првом поглављу, сада у другом поглављу наставља његов улазак кроз дворишта и пењање уз степенице поред пропалих становника и неваљале деце. Упечатљив је јефтин сјај обичног живота у великом граду:

Беху їо їо їравилу мале собе с једним їрозором у којима се кувало. Неке жене држале су у једној руци одојчад, а слободном руком радиле су код оїњишїа. Најревносније су їрчкарале їамо-амо недорасле девојчице одевене очїїледно само у кецељице. У свим собама їосїеље су још биле коришћене и у њима су лежали болесници, или они шїо су још сїавали, или људи који су се їамо обучени їроїїезали. (П 61–62)

⁵ Франц Кафка, *Процес*, Београд: БИГЗ, 1990, превод Вида Жупански Печник. (Прим. їрев.)

Када К. коначно стигне до места на ком се налази суд, упућује га кроз отворена врата „једна млада жена црних светлих очију која је баш прала дечје рубље у једном чабру“ (П 62). Пронашавши скупину људи као наговештај некакве заједнице, он агресивно преузима на себе политичку улогу и преиспитује ауторитет суда све смелијим и смелијим изразима. К.-ова пожуда се јасно преусмерава на пролетерску мајку која му одвлачи пажњу када је она тајанствено уплетена у сусрет сексуалног карактера у углу исте просторије у којој судије и руља слушају острашћени говор против корупције система. Атмосфера постаје све злокобнија, „пошто је услед мутне дневне светлости пара била беличаста и засењивала је очи“ (П 71). Изашавши тек на пола пута из те „паре“ која карактерише његово слепило, К. осећа претњу његовој слободи и изненада пркосно одлази. Када касније посети празну судницу, где га опет прилично опчини млада мајка, К. на своје чуђење открива да су у дословно прљавим књигама на столу судија „једна непристојна слика“ (П 76) и један порнографски роман. Крајња баналност слике је врло упечатљива:

Један човек и једна жена седели су јоли на канабетију. Бесшћигна намера цршача мојла се јасно йримешииши, но њејова неукоси била је шћолика да су се у сшвару видели само човек и жена који су се исувише шћелесно исшћициали на слици, седели йрешћерано усшравно и услед лоше йерсћекшћиве с муком окрешћали једно друјом. (П 76)

Можемо осетити да овај опис преноси, између осталог, К.-ово подсвесно мишљење да је Бог као „уметник“ правој природи, Његовој уметничкој форми, пришио ову тему. Не би било претерано тумачити овај потцењивачки суд између редова и као изјаву неидентификованог приповедачког гласа о „лошој перспективи“ која руководи К.-овом судбином до самог краја, а посебно његов однос према ономе што је женско. Као модеран човек који сматра да постојање чине само посао и правне конвенције, премда своју рутину прекида испадима пожуде, К. упорно истрајава у уверењу да може да употреби категорије свог ограниченог бирократског ума да реши властити случај:

У шћим насшћојањима не сме да йойусшћи, све шћреба да буде орјанизовано и коншћролисано. Нека суд наиће једном на ойшћуженој који уме да брани своје йраво. (П 146)

Но, пара и дим и даље улазе кроз К.-ов прозор. Ум му је замагљен, и на свој начин он пиљи као тупави видовњак у изазивачке отворе у надреалној непрозирности, као што то чини Грегор у „Преображају“. Венера у крзну је обожавана дама у урамљеној слици у Грегоровој соби, када се на првој страници приче пробуди преображен у некакву гамад; поглед из његове собе постепено нестаје у празном зиду који га искључује из живота. Све махнитија истраживања оптуженог К.-а све су пакленија. На пример, тамо где живи сликар (у седмом поглављу),

на друјом [крилу] је доле у зиду била йробушена руја из које је баш у шћом шћренушћку кад се К. йриближавао йошћекла одврашћно жушћа шћечношћ која се йушила; од ње неколико йацова йобејоше у оближњи канал. (П 158)

Рилкеовски и џојсовски ужас мешају се у таквим одбојним призорима.

У есеју који треба да изађе под насловом "The Haunted Narrator before the Gate" („Прогоњени приповедач пред вратима“), сугерисао сам да су К.-ово реципрочно слепило пред животом и откриће огавности његових темеља непосредно повезани с чувеном параболом о вратима у епизоди с катедралом.⁶ К.-ов патуљаста стас у односу на симболичку сложеност цркве, те то што он не успе да проникне у дух параболе, сачињава прочишћавајући новомитолошки моменат у европској књижевности. Слободан сам да вас упутим на мој детаљнији аргумент да је Кафка истински, премда негативан кабалист по својој употреби метафоре врата кроз која људски род види божју светлост и покушава да приступи Богу. У систему *сефироти*, који приказује божанске еманације, нижи аспекти бића јављају се у женској животној стварности или Шекини. У еротској кабали је кључан однос мушких и женских створења чија телесна сједињеност, уколико је подстакнута истинском љубављу, може обезбедити приступ вишем степену радости која открива врхунску радост што почива у скривеном божанству творца. У теозофској кабали кључна је космичка драма божјег чина самопро-матрања која је искоришћена у страственој причи о људској врсти што се самообнавља. Људска раса се тумачи као тело љубави, а врховни симбол потврђивања је отеловљење детета. Док се мистерија Бога повлачи у више *сефироте* кад год неки привилеговани људски створ успе да прође кроз нижа земаљска врата кроз која сија светлост, врата с разлогом позивају. Попут других Кафкиних преиспитивачких антихероја који истражују систем, К. не може истински да појми сопствену другост као један аспект тела љубави. Но, референцијалност овог романа даје нам више од К.-ове пометености. Препознајемо да се К.-ово ритуално погубљење ноћу јавља при необично мирном светлу, а Кафка наговештава да је оно у вези с ноћним кретањем госпођице Бирстнер која се креће улицама попут какве богиње заштитнице док он одлази у смрт: „Свуда се простирала месечина својим природним и мирним сјајем који није својствен ниједној другој светлости“ (П 239–240).

Можемо контрастирати К.-ову тупост као жртве и дуготрајни отпор Малтеа, као песника и слабијег суда,⁷ моћи за коју све време зна да ће јој се напослетку предати. То неизбежно прихватање од Малтеа као самообликованог блудног сина који се на крају мора вратити кући, изражено је у вишеслојној коди *Зайуса*. То повезивање низа тема у роману заокружује Малтеово истраживање дубљих егзистенцијалних сличности између светаца, љубавника и уметника, те предности жена међу љубавницима. Размишљајући о сложеној причи о европској цивилизацији од давнина, бездомни дански песник који је преживео као изгнаник у Паризу прелази на коду срдачним обраћањем „девојкама у мом завичају“ (ЗМЛБ 168). Не прекинувши приступ женском, Малте је готово као предвидив контраст Мановом Ашенбаху на раскршћу чаробног простора уметности, у Венецији, што и Рилке евоцира као типично европски конструкт:

⁶ Gerald Gillespie, 'The Haunted Narrator before the Gate' у *Narrative Ironies*, ур. Raymond A. Prier и Gerald Gillespie (Amsterdam: Rodopi, 1996), стр. 33–49.

⁷ Алузија на жену као слабији суд у Првој Петровој посланици у *Свештом ѿисму*. (Прим. ѿрев.)

она [Венеција] усред нишџавила на џоџонулим шумама жељена, с муком џоџиснуџа и најзад џолико џоџџуно џосџојеђа Венеција. Очерсло, на најнеоџходније оџраничено џело [...] Леџа џроџивџежа свеџа [...]. (ЗМЛБ 172–173)

Природно чудо јесте то што у међународном жагору чује глас изгубљеног дома, прелепи глас жене на прозору која пева на данском. То подстиче кулминацију у посвети Абелони, вољеној младој тетки од које је као дете Малте научио о врлинама љубави, а одигравши своју мушку улогу спрам њене у улози хермафродита, уметник Малте поново се потврђује у својој посвети као блудник чији је ужас пред свепрожидрућом апсолутности љубави упечатљиво мистичног карактера.

Да ли Биторово дело *L'emploi du temps* из 1956. треба да посматрамо као рани пост-модерни или окаснели модерни роман питање је које усрдно молим да изоставим. Овде је значајно да у њему налазимо појачану перцепцију града као замке-лабиринта која је жива и прети да прогута мањкавог младог херменеута. Пред крај књиге приповедач чак чује град у сталним преображајима како се руга његовом јаловом отпору моћи града и приповедачевим утопијским жељама:

Ја џирајем, ја сам џосџојан! и ако се нека од мојих куђа сруши, немој, уџркос џоме, да џомислиш да се ја расџадам и да сам сџреман да џреџусџим месџо џом друџом џраду џвојих слабих снова – џвојих снова које сам усџео да учиним џако безначајним, џако неразумљивим, џако разбијеним, џако муцавим, џако немоћним – џом друџом џраду чије си џриближавање можда замислио да најављује џа џола консџрукција у айрилу, сада џако добро обложена; моје ћелије се умножавају, моји оживљци зацељују; ја се не мењам, ја не умирем, ја џирајем, уџџам све џокушаје својом сџалношћу; џо ново лице које џи џоказујем, добро џо видиш, зајраво и није ново лице, џо није лице садашњосџи, џо није џрви симџџом мој заџађења џим измислијеним џрадом који џуди намеравају да ми суџроџсџаве, иако нису сџособни чак ни да ми џа оџишу; не, осџајем уџраво џо џрисуџно лице сџароџ али не и древноџ џрада, џоџ џрада за који мноџи смаџрају да је џроклеџ, џоџледај... (ЕТ 231)⁸

Биторов протагониста, млади француски посетилац Ревел, испињавајући пут кроз лабиринт магленог, кишног индустријског града Блестона, ствара властити лабиринт од речи док преде причу тамо-амо међу слојевима времена у свом дневнику, што отпочиње након неколико мукотрпних месеци због потешкоћа у асимиловању као странац у граду, као начин да се избори са својим искуствима и грешкама. Постепено почиње да увиђа аналогije између Блестона и градова из свих раздобља и подручја, те важност темељних прича попут оне о Каину и Авељу. Ревел почиње да се поистовећује с улогама Тезеја и Едипа, но то је недовољно знање. Његов неуспех у разумевању женског света у себи самом, или женског аспекта, града, од суштинског је значаја за његову судбину. Он напослетку изгуби и Ен Рајли, а јасно је да је она његова Аријадна, и своју сестру Роуз, која очигледно представља Федру, одвабљује га, али се обраћа једном од ривала које он увек препознаје прекасно. Ревелова херменеутичка потрага повезана

⁸ Michel Butor, *L'emploi du temps* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957). Michel Butor, *Passing Time*, превод Jean Stewart (London: Faber and Faber, 1961).

је с императивом да се разуме унутрашња тајна Блестона, братоубиство о ком је, под псеудонимом, један писац што се спријатељио с Ревелом издао детективску приповест. Ревел никада не разуме довољно, чак ни у ретроспективи, у каквој је вези роман о убиству с правим породицама на које се односе предочени догађаји; нити икада наслути како ће се његово интересовање за тај роман и његову тајанствену оригиналну позадину одразити на сестре Бејли и матријархалну госпођу Џенкинс, те какав би њихов истински однос према различитим мушким ривалима могао бити, а камоли да разуме мотиве ових других. Ако митом опседнути Ревел у извесном смислу свуда среће представе себе, као у „осамнаест Харви таписерија“ (ЕТ 155) што покривају причу о Тезеју од детињства до изгнанства из града, он је попут тупог месечара што претура по доказима свог крајолика снова.

Једнако двосмислено назван као и каснији измишљени Блестон, историјски парк Финикс у Даблину за Џојса је изгубљени рај као дистопијско жариште мушког неуспеха и сагрешења. У *Уликсу*, парк што обећава ускрснуће место је где је модерно ирско вођство доживело трагичан суноврат; у *Финеајановом бгењу*, поново се јавља као место наводних срамотних сексуалних злочина ХЦЕ-а. Док прати ток Хомерове *Огицеје*, симболичка прогресија Џојсове политропске прозе у *Уликсу* прати и ток Гетеовог *Фаусџа* у основним цртама. Фаустов неуморни порив као ренесансног човека доминира у првом делу Гетеове космичке драме, док други део прераста у истраживање наталожених миленијума архетипова, а дело достиже врхунац у признавању „женствености вечне“ (Ф 444),⁹ како се наводи у последњим стиховима. Почетни фокус је заиста на Стивену, џојсовском протагонисти у конфликтном односу са својим светом, прогоњеном од властитог Мефиста у облицима попут Малакија Малигена; но, прича о Телемаху претаче се, у *Уликсу*, у лутања зрелијег Блума док он кружи кроз сложеност Даблина, али се на крају враћа кући, врту и жени. Унутрашњи монолог Свевишње мајке, с чувеним речима „и да рекла сам хоћу Да“ (У 760), затвара круг потврђивањем процеса у поглављу Пенелопа. Дантеовска аура обавија виталну мистерију у срцу лавиринта док се аспекти оца и сина, „центрипетални остајник“ и „центрифугални одлазник“ (У 687), сусрећу у њиховом односу повратка и отискивања од извора поглавља Итака. Моли-Пенелопа, тачка у којој Блум-Одисеј нестаје, јесте космичка и нулта тачка, истовремено јајна ћелија и мензис одређен сваком животу и приповести, пролаз у постојање људског рода и из њега, створ који заувек пролази кроз властиту капију. Људски род се вампирски рециклира док се градови дижу, цветају, руше и обнављају. Символика Итаке је устрајно традиционална. Кућа, храм у средишту лавиринта, практично је бесконачност. То ми читаоци откривамо истраживањем мноштва ствари и веза које кућа открива. Јасно је да надомешћује дивљину бордела Беле Коен, чију лажну светлост Валхале Стивен разара самоослобађајућим гестом као млади Зигфрид. Сада на Итаки, када је повратио оца, син се спроводи кроз врт и кроз врата из њега да би и сам постао отац, кандидат људског поретка, помирен с одгојитељским телом. У роману који изражава случајност супротности, Моли је „одавао видљиви светлосни знамен, светиљка“ и она је „светла и полусветла сенка светиљке“ (У 686). Доживљавамо тајанственост таме

⁹ Јохан Волфганг Гете, *Фаусџ*, Подгорица: ЦИД, 1997, превод Бранимир Живојиновић. (Прим. њрев.)

Шекине и божанску светлост што исијава из ње као Капије. У поглављу у четврти греха, невероватни раскалашни Стивен осећа ту случајност супротности у шаљивим језичким омашкама попут „Давидовим односно Киркиним, односно, шта причам, Церериним олтаром“ (У 508).¹⁰

„Другост“ лавиринта-града затвара се и искључује Ревела у *L'emploi du temps* колико год да се труди да га појми кроз свој дневник. Колико је другачији крај задивљена радост коју варалица (читај: уметник) осећа када га Свевишња мајка сенхора Кукук, Деметра и Кармен у једном, привија на груди у Мановом *Феликсу Крулу*.

„Марија!“ викнух ја. А:

„Ho!é! He!o! A!é!“ викну она силно ликујући. Вихор њагревних снага њонесе ме у царство сласти, и високо, бурније но њриликом кржаве ибреијске, ја видех како се, њог жарким миловањем мојим, шаласају краљевске њруди.¹¹

Током Феликсовог дугог путовања возом у архаични иберијски кутак Европе, он открива причу о еволуцији као ону чијег јунака и сврху он ваљано предочава и себе поставља на праг тог комичног инсценирања елеусинских обреда. Крици древних посвећеника, борбе бикова, вагнеровских Валкира мешају се у модернистичкој вечности митског идентитета. Наш Хермесов изабраник, који је омогућио наше учешће, не може или неће више ништа да каже о светим мистеријама повезаним с мајком.

Та тврдња из 1955. одјекује из сржи Мановог дела у периоду пред Први светски рат. Ништа вештије не илуструје позитивни модернистички преокрет у поистовећивању града, дивљине и врта него кода Прустовог дела *У Свановом крају* из 1913. која се врти око приповедачеве младалачке посвећености гламурозној Одети де Креси, што га је подстицало на тумарање стазама Булоњске шуме, у нади да ће је угледати. Његова едиповска наклоност, будући да се диви њеном мужу Свану, чини га помало кривом фигуром Хиполита. Док је злослутно што главни лик Золиног романа, млада декадентна изабраница Рене, коју инцестуозно привлаче старији мушкарци, а овисна је и о приказивању пред њима у помодној Шуми, Пруст свом приповедачу обузетом сећањима у делу *У Свановом крају* дозвољава да ужива у задовољству што види и обожава доскора декадентну заводницу, сада матрону у друштву, Одет, односно Венеру у њеном сјају на Северу. Отприлике седам последњих страна романа *У Свановом крају*, симфонијски спој тема и тропа у роману, обухваћен јесењим елегијским присећањем, завређује да се у целости цитира; но, верујем да ће свега неколико редова бити довољно да наговести карактер сазрелог задовољства:

Ту сложеноси Булоњске шуме, која од ње чини једно вештачко месито и, у зоолошком или у митолошком смислу речи, Врш, њоново сам уочио ове године док сам њролазио њоме идући у Тријанон, једној од њрвих новембарских јушара, кад у Паризу, у кућама, близина њризора јесени која шакко брзо измиче, а ми смо шои њризора међуштим лишени и не њрису-

¹⁰ Енглеско име Кирке је *Circe*, а Церере *Ceres*. (Прим. њрев.)

¹¹ Томас Ман, *Исјовесни варалице Феликса Крула*, Нови Сад: Матица српска, 1959, превод Бошко Петровић. (Прим. њрев.)

сївујемо му, изазива носїталију, ѓраву ѓрозничаву чежњу за мрївим лишћем, која чак може да нам одузме и сан. (УСК 261)¹²

Премда је могао да одоли жудњи да посети море (ривалско искуство несвесног и тоталности), Шума, интернализвана припитомљена дивљина Париза, увлачи га у своје сложено инсценирање драме њене моћи, моћи природе и града, инсценирање подобно „за шетњу епизодних лица које ће сликар тек касније додати“ (УСК 262), мизансцена што садржи наговештаје пролећа као што је „ампелопсис, диван и насмејан као ружичасти глог зими“ (УСК 262). „Привремени и вештачки изглед“ (УСК 262) парка му не смета; јер тај јесењи тренутак – еквивалент поетском присећању – јесте онај када Шума, попут уметности, „одаје највише разних биљних врста и ставља напоредо највише одвојених делова у једном сложеном склопу“ (УСК 262). Утонуо неко време у готово цојсовску „течну и смарагдну атмосферу“ (УСК 264) гајева, „као под морем“, он осећа „женску заједницу“ и у уму се журно врати да би угледао прошлогодишња „ремек-дела женске елеганције“. Изгледа да ништа савремено више не поседује моћ госпође Сван „у краткој бунди од видре“ (УСК 266), с плавим пером у шеширу, као заштити од претње зиме.

Заправо, лепотице које је приповедач познавао дословно су ишчезле из „вергилијевских шумарака“ (УСК 267) – та судбина је иронично увек почивала у елегантном имену једне од омиљених авенија, Јелисејских поља. Када се женска лепота одузме од парка, природа од врта прелази у дивљину. Мушка свест, сама у свом граду, суочена с пуком сировом стварношћу, осећа акутни бол губитка. Али губитак нас поставља на бодлеровску путању присећања, „Прибирања“, што се протеже у ноћ.

Сунце се беше скрילו. Природа је ѓочињала цароваїи у Булоњској шуми из које је оглећела ѓредсїава да је она Јелисејски врїи Жене; изнад лажне веїрењаче небо је било сиво; веїар је набирао Велико језеро сїїним тїаласићима као било какво језеро; круїне ѓїице брзо су ѓрелетїале изнад Шуме као изнад било какве шуме, и ѓприродно крешїтећи слетїале једна за друїом на велике храсїове коїи, ѓод своїим друїдским крунама, с догонском досїојансївеношћу, као да су ѓроїлашавали нељугску ѓусїиош оїусїїеле шуме и ѓомаїали ми да боље схваїим како је ѓроїивречно у сїварносїи ѓражиїи слике сећања, коїима би тїако увек недосїајала она њихова чар шїио им ѓоїиче уїраво из ѓамћења и оїшуд шїио нису оїажене чулима. (УСК 267)

Ерос и Танатос. Опустеле шуме постају кроз алузију изнова посвећене у јесењим и зимским обличјима Сент Бома, простора Велике мајке у њеној шумској тами. Но, Оде-та, чија се одећа, како примећујемо кроз цео роман, инстинктивно мења с годишњим добима и модама, увек обећава да ће се поново појавити у цвету. Коначно, она се интернализује у тропама времена и годишњег доба као знак мистерије живота. Крајњи симфонијски спој свих тропа јавља се у сећању на Одетине тријумфалне шетње у Шуми.¹³

¹² Марсел Пруст, *У шраїању за ишчезлим временом: У Свановом крају 2*, Нови Сад-Београд: Матица српска-Нолит-Народна књига, 1983, превод Живојин Живојновић. (Прим. ѓрев.)

¹³ Cf. моје виђење коде дела *У Свановом крају* и других прустовских симфонијских врхунаца као примера епифанијске композиције у европском роману: 'Epiphany: Notes on the Applicability of a Modernist Term' у: *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature (Festschrift*

Шта се може десити ако нису Стивен Дедалус или Марсел ти који сведоче, или Јозеф К. који марљиво погрешно тумачи женско, него је тумач-протагониста јунакиња-уметница рођена да присвоји своје право стечено рођењем у граду? Дороти Сејерс нам показује једну од могућности у роману *Ноћ у обесносии* (*Gaudy Night*),¹⁴ у ком се њен детективски лик Харијет Вејн, недавно обележена љубавном везом која се трагично завршила, враћа у Оксфорд као алумна да помогне свом женском колеџу где убица испуњен мржњом уходи научнице. Дороти Сејерс епиграфе у поглављима позајмљује махом од ренесансних и седамнаестовековних аутора. Епиграф романа је презет од Џона Дона:

*Универзитет је Рај, тамо су Реке Знања, одајле њеку Уметносии и Науке. Већнички Сило-лови су Horti conclusi (како сивоју у „Песми над њесмама“), вртови затворени, и они су Fontes signati, студенци запечаћени; тамо су неизмерне дубине недокучивих Већања. (НУО iii)*¹⁵

Као хетеросексуалка и интелектуалка испуњена противречним осећањима, Харијет испитује контраст између стварног света, укључујући карактере и мотиве њених колегиница присутних на прослави окупљања на колеџу, и особеног живота што пребива у том уточишту. Портрети које скицира у уму, попут портрета госпођице Де Ван, која је практично њена сенка, „тврдокорне“ интелектуалке (НУО 17), покривају широк дијапазон егзистенцијалних путања којима ће Харијет можда проћи због своје ватрене независности, болне искрености и жеље за истинском једнакошћу с оном врстом мушкарца којој се диви: ратним ветераном лордом Питером Вимзијем. Одолела је његовим брачним понудама из страха да ће он на крају изневерити њен непопустљи-ви идеализам. Стога може да одговори на драж Оксфорда, па и прихвати

Ју њомало айсургну скујину цвркујавих жена сивољених у једно колективно шело јед-не с друјима и са сваким мушкарцем и женом којима иншејришеј ума значи више нејо материјална добиј – браниоци у централном ујоришћу Човека-души, с личним разли-кама заборављеним њред заједничким нејријашељем. Бији веран свом њозиву, какве њод лудосии да човек њочини у емојивном живоју, њо је било њуј ка духовном миру. Како се човек може осејији сјујан, када је ѡрађанин ѡако великој ѡрада, или ѡонжен, ѡамо ѡде сви уживају једнака ѡрађанска ѡрава? (НУО 27)

Испоставља се да је убица установи позната Ени, горчином испуњена чистачица мајчинских црта која се свети за губитак супружника, самоубице. Неће да прихвати да га је отпустила једна друга институција због академског непоштења, те да није био жртва

für Henry Remak), ур. Peter Boerner, Janós Riesz и Bernhard Scholz (Tübingen: Günther Narr Verlag, 1986), стр. 255–66.

¹⁴ Алузија на Шекспиров стих „Дај да још једну проведемо ноћ/ У обесности“ из комада *Анѡније и Клеоѡајѡра, Целокујна дела Виљема Шекѡира* 11, Београд: Култура, 1963, превод Боривоје Недић и Велимир Живојиновић. Реч *gaudy* у енглеском означава и прославу годишњег окупљања на универзитету, што је случај у овом роману. (Прим. ѡрев.)

¹⁵ Dorothy Sayers, *Gaudy Night* (New York: Harper and Row, 1964). Цитати на латинском и препеву на српском из *Свејо ѡисмо Сѡароја и Новоја завјејѡа*, Београд: Глас мира, 2008, превод Ђура Даничић и Вук Стефановић Караѡић. (Прим. ѡрев.)

завереничке групе бездушних универзитетских жена, међу којима је једна, госпођица Де Ван, прешла на Харијетин стари колеџ. Нећу детаљно наводити Енине разлоге да напада научнице; у суштини, Ени изражава сумњу распрострањену међу нижом класом према ослобођеним женама као неприродним због тога што су напустиле бригу и одгој породице, и подривају одане супруге и мајке тиме што отимају средства за живот мужевима и очевима. У овом роману је занимљиво што Харијет путем имагинативне емпатије схвата социјалну и психолошку основу Ениног беса, али разуме и зашто колеџ, као посебан елемент једне компликоване цивилизације, мора да се брани од ирационалних сила које су пуштене на слободу. Она никада не осуђује свој алтер его, госпођицу Де Ван, због тога што непопустљиво спроводи интелектуалне стандарде. У *Ноћи у обесносџи*, Дороти Сејерс нам нуди темељну студију корака у Харијетином размишљању који је наводе да осети претеће нагоне на делу у озбиљно уздрманој Енглеској и Европи после Првог светског рата. Властита опасност и патња помажу јој да појми не само трауму коју су доживели борци попут Питера Вимзија у борби, него квалитет њихове људске реакције тада и после. Харијет касније дели сложу позицију Вимзија као модерног агностичког хуманисте који се ментално и емотивно изборио с тим епохалним променама, проанализирао је структуре савременог европског политичког поретка, прихватио циљеве демократије као опрезан конзервативац, и има визију британске традиције у развоју као једног од одрживих канала до здравије, хумане будућности.

Почастите ме претпоставком, а извесни колеџи ми кажу да је управо то случај, да су деведесетих година двадесетог столећа, многе даме научнице и Ени замениле места на неким британским или бар на неким америчким универзитетима; те да данас ирационалистичке снаге заузимају прилично велики број места у заједничким просторијама. Потом бисмо могли рећи, говорећи хипотетички у име академске заједнице, да су наше најгоре сумње налик Ениним о политичкој некоректности Дороти Сејерс и те како потврђене у *Ноћи у обесносџи*. „Харијет је остала да истражи краљевство ума, од Мертона до Бодлија, од куле Карфакс до куле Магдален“ (*НУО* 455), али кад се све узме у обзир њен поглед нежно прати њену истинску сродну душу. Одлучује да се уда за Вимзија и коначно напушта посвећени академски простор. За нежније постмодерне душе још је шокантније што се испоставља да је Дороти Сејерс цитирала велике ренесансне писце из поглавља у поглавље с правим разлогом, како би нас припремила за отворено признање на крају романа да је, дубоко у себи, њена Харијет Вејн почела да се поистоветењује с једном граном европске цивилизације која је попримила такав облик у енглеској ренесанси да може да занесе Орланду налик женске сензибилитете високог модернизма. „[3]воник и кула и унутрашње двориште, читав Оксфорд се диже под ногама у живом листу и постојаном камену, оивичен у даљини њеним бедемом од плавих брда“ (*НУО* 451) – Дороти Сејерс слави Њу, Град, слави све вртове које култивишу мукотрпан људски рад и домишљатост што сталну претњу дивљине држи на безбедној раздаљини, те поново уједињује и спаја град жене и град мушкарца и људског духа у један град.

Изворник: Gerald Gillespie, "The city of wo/man : labyrinth, wilderness, garden", у: Comparative criticism, бр. 18, новембар 1996, сџр. 107–126.

(С енглеској превела **Аријана Лубурић Цвијановић**)