

iz rada na vulgarnom pojmu i pretpojmu danom u konkretnom filozofskom materijalu. Izgradnja načina pristupa u kojoj je ovdje riječ načelna je pretpostavka za fenomenologijsku hermeneutiku, kako je ona radikalizirana u Heideggerovu projektu, jer fenomenologija kao seberazotkrivanje fenomena bez izgrađene otvorenosti bića za njenu istinu završit će nepovratno u magli samo-pričinjanja fenomena takvim. Stoga je nužno izvršiti kritiku i korekciju Heideggerova projekta fenomenologijske hermeneutike u smislu gotove otvorenosti za istinu fenomena u njegovu *spontanom* samopokazivanju u bez-subjektivnom, odnosno obeščovječenom horizontu »događanja« istine bitka. Fenomenologijska hermeneutika je čak i u okviru Heideggerova mišljenja projekt koji tek treba biti konkretno nabačen, a ne projiciran iz nekog izvanjskog medija. Ono što je na Heideggerovoj »stvari« kao dekonstrukciji hermeneutičke sheme rada subjekta na objektivnom materijalu u liku fenomenologije sebpokazivanja fenomena od trenutnog interesa za nas, nije njezina kritička oštrica prema konstruktivizmu cjelokupne zapadne ontologije, nego upravo taj fenomenologijski »projekt«. Pretpojam takve fenomenologije pretpostavlja *puštanje da se* fenomen pokaže samim sobom u istini (čak svjetlu) bitka, što je Heidegger izlučio, kako smo već rekli, iz morfološke prozirnosti riječi *phainómenon*, pri čemu on u formuli »pustiti nešto da se pokaže samo sobom« (etwas an ihm selbst zeigen lassen) naglasak stavlja na »samo sobom« (an ihm selbst), a ne na »pustiti da« (lassen), što je izričiti Heideggerov propust, budući da u tome »pustiti da« leži ono što on sam naziva »načinom pristupa fenomenu« (Zugangsart zum Phänomen), i da je upravo »pustiti da« kritičko mjesto odluke sebpokazivanja u istini ili samo-pričinjanja fenomena. Jer, medijalni oblik grčkog glagola *phino* (svjetliti, rasvijetljivati, pokazivati, očitovati, od gr. *phos* – svjetlo) – *phainomai* (pokazivati se, očitovati se; odatle i supstantivirani particip *tó phainómenon* = »ono što se nekome u pojavi pojavljuje«), osim odnošenja radnje na samu sebe (pokazivati se), pokazuje i odnošenje radnje na element izvan sebe (pokazivati se nečemu ili za nešto), i upravo iz te vanjske točke odnošenja Heidegger izvodi »lassen« u »sich zeigen lassen«, a da mu se ono, ipak, ne uspijeva nametnuti u svom svom značenju. Bez te vanjske točke odnošenja nemoguće je bilo koje sebpokazivanje fenomena kao odnošenja. (Za Heideggera je struktura egzistencije tubitka bitno odnošenje tubitka prema bitku kao razumijevanje. Usp. *Sein und Zeit. Einleitung.*) Taj moment odnošenja, izražen u »pustiti da«, služi Heideggeru da izbjegne zamci odnosa subjekt-objekt, na kojemu počivaju sva tradicionalna gnoseologija i ontologija, a da ipak ne poništi biće za koje se događa istina bitka. U ovom trenutku važno je samo to da se to biće ne može shvatiti kao »subjekt«, niti kao »pojam«, iako nije nimalo filozofski bezazlena činjenica da je to biće u horizontu »događanja istine« učinjeno gotovo samo svjedokom tog događanja. Odluka da se pode fenomenologijsko hermeneutički, a ne komparativno filozofski, može se prihvatiti samo uvjetno, u tom smislu da i fenomenologijska hermeneutika, kao metoda na djelu, pretrpi na sebi isti rad koji vrši na filozofskom materijalu, i na taj način dovede sebe samu u pitanje kao metodu. Negativni stav prema komparativnoj metodi proizlazi prvenstveno, kako je naprijed ustvrđeno, iz nemogućnosti da se na osnovu nje uopće postavi neka filozofski smisljena veza između dvaju tematiziranih pojmova, i nadalje, što su »kategorije« konstitutivne za svaki od tih pojmova neprimjenjive na drugi pojam; kategorije kao što su subjektivitet, samosvijest, rad ideje, ljudski rad, samoprodukcija egzistencije, sloboda i, na primjer, karma, dharna, mokša, nirvana, yoga – nemaju niti mogu imati neku neposrednu točku međusobnog odnošenja, i ako bi ta neposrednost podudarnosti trebala biti cilj ne samo komparativne »metode«, nego i svakog drugog pristupa onda bi od takvog cilja trebalo unaprijed odustati. Primjena tih kategorija nemoguća je a da ta kategorije same ne pretrpe izmjenu ili kritiku. Stoga je, zadatak fenomenologijske hermeneutike da samo *izrađene*, ali ne i *gotove* »kategorije«, kako su one ovdje samo nabačene, ispita u mogućoj funkciji unutar drugog filozofskog »sistema«. To je jedinstvena prilika da se ispita kako kategorijalnost »kategorija«, tako i metodičnost »metode«. Jer, »činjenica«, na primjer, da indijska filozofija ne operira pojmom subjekta, još nije dovoljno objektivna i »nužna« da bi se takva bez pogovora i prihvatila, nego upravo nameće potrebu da se problematizira, polazeći od »protučinjenice« da ta ista indijska filozofija ne operira niti pojmom »objekta« u onom smislu u kojem je čitav taj odnos subjekt-objekt prava sablast unutar zapadne filozofije. »Nedostatak« subjektiviteta u indijskoj filozofiji još nije dovoljan razlog da se ona smatra nefilozofskom, ili da se, što nas interesira, ne postavi pitanje slobode i o slobodi u njoj, tim prije što samo to pitanje za indijsku filozofiju ni u kom slučaju nije samo i jedino teorijske naravi i dometa (što, uostalom, ne bi prizhala ni filozofija na Zapadu), nego baš protivno, sav napor »indijske« filozofije usmjeren je prvenstveno ka njezinu praktičnom ostvarenju, i to čak njezinim tzv. najidealističijim i »najnepraktičnijim« filozofemima i fenomenima, kao što je ideal askeze, jer mogućnost i pokretni uzrok njezine praktičnosti jeste *istost ideje i ideala*. Međutim, tvrditi da je indijska filozofija »praktička«, i to iznosi samo kao protutezu općeprširenom vulgarnom pojmu o duhovnosti, introvertnosti i idealizma indijske filozofije, jednako je tako pogrešno kao i ovo drugo, ili kao ona nebulozna teza o »životnosti« indijske filozofije, za razliku od zapadne, iako se nikako ne vidi po čemu bi ona to bila životnija od ove druge, kad je u njima upravo pitanje života (i smrti) osnovna stvar oko koje se sve vrte. Teza o životnosti jedne filozofije, u ovom slučaju na račun druge, nije nikako pitanje privatnog filozofskog ukusa, nego daleko dublje pitanje reflektiranosti te filozofije u samoj sebi i pomenutoj »životu« u njoj. Preostaje da se ta refleksija iznova reflektira u gradnji otvorenosti za njezinu istinu, jer sva povijest filozofije ili povijest života ideja svaki put iznova sili da se postavi pitanje – što je filozofija?

(Ovaj rad je dio obimnije studije.)

traženje zavičaja, traženje žanra

mihailo harpanj

Proza kao što su *Daljine* (*Dial'ky*, 1982) Jana Labata u slovačkoj književnosti u Jugoslaviji nije česta pojava. Najpre u kvantitativnom pogledu; nabrajajući posleratna dela sličnog obima, neće nam biti potrebno ni svih deset prstiju – Miroslav Krivak: *Svitanje nad ravnicom* i *Srca mladih*, Janko Čeman: *Vir i Ne nosi svaki vojnik pušku*, Pavel Grnja: *Raspust na polju*, recimo i Jan Kopčok: *Ožiljci*. Namerno smo upotrebili samo termin proza, ne i neki konkretni, koji bi ovu prozu, *Daljine*, i žanrovski određivao. To, pak, ništa nije čudno – i kod ostalih navedenih proza bilo je teškoća prilikom žanrovskog određivanja.

Najzad moramo izgovoriti onu sudbinsku reč, roman, tako retku u ovdajšnjoj slovačkoj književnosti da dobija skoro mitsku dimenziju. Na pitanje da li su Labatove *Daljine* roman ili nisu, nije moguće unapred jednoznačno odgovoriti. Moglo bi se, doduše, naći dosta argumenata za i protiv, no verovatno će i dalje u čitalačkoj svesti jednih *Daljine* biti roman, a drugi će ih shvatiti kao ne-roman. Ovaj paradoks, naime, samo je prividan – proističe iz žanrovske prirode romana uopšte. Ne želimo nikog podučavati da roman nije čvrst žanr, da je uprkos ogromnoj teorijskoj literaturi teško zamisliti konciznu rečničku odrednicu *roman*, jer ona može da postoji samo kao niz žanrovsko-razvojnih preseka. Roman je, naime, u svom relativno kratkom razvoju pokazao izuzetnu žanrovsku dinamiku; upravo ona je stajala i stoji na putu bezbrojnim nastojanjima teorijskog uopštavanja. Na ovu nemogućnost jednoznačne žanrovske definicije engleski pisac i teoretičar E. M. Forster duhovito je reagovao da je roman prozna tvorevina koju čini više od 50.000 reči.

Prema ovoj »definiciji«, Labatove *Daljine* roman nisu. Ne treba valjda posebno naglašavati da Forsterova duhovita formulacija ne važi kao teorijski aksiom, koji bi, između ostalog, iz romanesknog stvaralaštva isključio i tako kapitalno delo kao što je Kamijev *Stranac*. Ne treba je shvatiti ni kao izvod Forsterovog teorijskog razmišljanja o romanu uopšte. U njegovoj studiji, *Vidovi romana*, nastaloj na osnovi njegovih predavanja iz 1927. godine, ima zapažanja koja mogu da budu podsticajna kako za teorijska razmišljanja o romanu uopšte, tako i za književnokritičko vrednovanje konkretnog dela. U prvom redu to su njegova razmišljanja o takvoj osnovnoj kategoriji romana kao što je fudbal. Definiše je (u njegovoj terminologiji *story* kao »priповедanje o događajima sređenim u vremenskom sledu«, što je upravo frapantno slično sa formulacijom fabule u ruskih formalista (npr. Tomaševskog). Sa fabulom, tim »dugačkim golim crvom vremena« (Forster), mora da računa svaki roman. Dakle, fabula koja se odvija u vremenu («u romanu uvek kuca nekakav sat« – *ibid.*) osnova je u kojoj počivaju sve ostale kategorije romana. Kako je, pak, sa fabulom u Labatovim *Daljinama*? Očigledno je da klasična fabula, fabula »od početka do kraja«, ovdje ne postoji. To, naravno, ne mora da bude protivargument u žanrovskom određivanju ove proze kao romana. U Labatovim *Daljinama* postoji nekoliko fabula, tačnije rečeno segmenata fabule, koji imaju i vlastitu epsku, ali i nekakvu sekundarnu funkciju – ilustruju pogubno oticanje vremena. Kao da je na ovom drugom i veći akcenat, tako da, obrnuto, tenzija ne pripada elementu fabule, već elementu vremena. Time ona prestaje da bude epska tenzija i premešta se u prostor vrednosnog događanja. No, budimo konkretniji: subjekt Labatove proze (nazovimo ih prethodno samo tako) neprestano razmišljaju, raspravljaju sami sa sobom, i to može, ne bespogovorno, pogubno uticati na preglednost zbivanja romana.

Na prvom narativnom planu *Daljina* pojavljuju se dva lika, On i Marta, svaki sa svojim narativnim programom, odnosno težnjom iz svoga iskustva i na osnovu svojih shvatanja vrednosti fabulirati nove priče. Autorska intencija je iziskivala da On bude mrtav, i to valjda zato da bi bila vidljivija ona dimenzija vremena koja svedoči o ponavljanju, odnosno poistovećivanju sudbina. Ništa se, doduše, ne može prigovoriti tome glavni fabulator epskog zbivanja fizički ne postoji, no njegovo izlaženje iz groba, gde leži pored komšije sa drvenom nogom, dakle ulaženje u prozu, koje protiče bez snažnijeg gesta ironije, pomalo je estetski nefunkcionalno. Ovaj početak možemo, mada ne sasvim, i zaboraviti i računati sa likom koji je pred nama, kao entitet određenih predstava o životnim vrednostima. Na kraju knjige, kao uzgred, nagovešteno je da je On poginuo u saobraćajnoj nesreći. Sa ovom izrazito epskom činjenicom fabule pripovedanje ne računa. On, tj. lik, rezultat je egzistencijalnog osećanja, sadržanog u ovom iskazu: »Mirisom pića je prožeta moja unutrašnjost, očajnom odlukom i kukavičkom neodlučnošću su obeleženi moji poslednji dani«. I bez detaljnije izražajne analize, lako je zaključiti da je ceo iskaz prožet svečanim, patetičkim, čak biblijskim stilom.

Otvarajući na ovom mestu stilsku ravan *Daljina*, o kojoj treba i više reći, da dedu, u stvari, ne poznajem«. Knjiga za vreme pripovedačevog života nije bila napisana, a to što *Daljine* počinju iskazom »ne znam zašto nastavljam da pišem ovu knjigu, sada, kad to više nema smisla«, i da je ipak napisana, objašnjavamo autorskim ubeđenjem o poistovećivanju i sukcesiji sudbina, koje spada u domen dubinske značenjske strukture. Postavlja se onda pitanje odnosa pripovedanja dedova i njegove realizacije u epskoj strukturi *Daljina*. Smatramo da ga možemo odrediti kao odnos prototekst – metatekst. Naime, novela o dedi-Janu, i pored pominjane fabularne koherencije, ipak ne funkcioniše kao samostalni epski artefakt. Isto tako Jano nije psihološki modeliran lik *sui generis*, već sa aspekta psihičkog materijala unuka-pripovedača koji se s njim poistovećuje. Kad bi se *Daljine* suzile na novelu o dedi-Janu, ova bi morala biti drukčije zasnovana i realizovana. Morala bi da beleži tenzivno-detenzivni luk proznog događanja, kojeg u ovom obliku nema. Njenoj funkciji prototeksta dovoljna je pak i tenzivna putanja, sa tipičnim pratećim znacima sputavanja sižea. Termin pozajmljujemo od Františke Mika, koji ga je upotrebio upravo u interpretacijama proze tipološki srodne *Daljinama*. Radi se, dakle, o neresivosti epske situacije, što se onda reflektuje na prostoru cele epske strukture; kazano rečima Františke Mika, »kad određeni elementi sižea suvereno nadjačaju lik, siže nezadrživo počinje da se zaglibljuje, raspada se i epska slika neizbežno se uliva u subjektivnost«.

Sputavanje sižea u *Daljinama* manifestuje se na više načina. Prvenstveno na nivou izraza, naglašeno lirskom, čak poetskom (neki pasaži podsećaju na pesničke tekstove iz poslednjeg perioda Labatovog stvaralaštva), što uglavnom predstavlja prepreku u epskoj percepciji *Daljina*, o čemu ne bismo ni govorili, kad bi to imalo reperkusije pre svega na planu pripovedanja. Ono što se na ovom planu dešava može se nazvati abrevijacija pripovedanja, koja se ogleda tako reći permanentno u nezavršenim iskazima i nagoveštajima, ponekad čak u metaforički kodiranim slikama, bez opipljivijeg uputstva za dekodiranje, sadržanom u fabularnom zbiljanju. No, treba imati na umu da abrevijacija pripovedanja u Labatovoj prozi predstavlja sistem (ili težnju za njim), a ne nesposobnost dati prozi širi epski zamah. Autor, dakle, svesno bira ovakav tip pripovedanja koji, u stvari, tipološki odgovara prozi neprestanih unutrašnjih monologa i psihološke intimizacije zbiljanja. Postavlja se, pak, pitanje odnosa abrevijacije pripovedanja i žanrovske usmerenosti teksta. Strukturno odgovara takvim graničnim epskim žanrovima kao što je, na primer, lirski crta. Može da se pojavi i u noveli, ali ne kao nedorečenost i nagoveštajnost, već kao konciznost, dakle kao znak brzog toka radnje. No, da li može da ima nešto zajedničko sa romanom? Sa njegovim klasičnim oblikom, pod kojim se obično shvata realistički roman, verovatno ne. Labatove *Daljine*, pak, nisu ni težile da budu realistički roman, mada centralna novelistička priča nudi bogate mogućnosti upravo ovakve obrade. Pored svega, dolazimo do zaključka da Labatova proza *Daljine* jeste roman, i to roman koji sa genetsko-strukturnog stanovišta i nije tako netradicionalan. Njegova kompozicija se jasno ocrtava u spajanju pojedinih novela, epizoda i narativnih segmenata u proznu celinu, samo što je vezivna karika sa komunikaciono pristupačnijeg plana fabule premeštena u plan značenja. Ta vezivna karika je vreme, ne toliko njegov tok, koliko njegovo erozivno delovanje, što opet podseća na semantičku usmerenost Labatove poezije. Pa čak i pominjane epske funkcije, odlazak i povratak, više vidimo u vremenu no u prostoru, koji, ponavljamo, u semantičkom sadržaju *Daljina* ne igra značajniju ulogu, uprkos naslovu romana koji sugeriše prostornu dimenziju i uprkos putovanju zarobljenika Jana po nepreglednim ruskim prostranstvima.

Spajanjem pojedinih novela, epizoda i narativnih segmenata nastaje roman *Daljine*, u kojem se ogleda bogatstvo unutrašnjeg sveta likova i fabulatora u jednom licu, i koji zahvata višedimenzionalne tokove zbiljanja i sveći. Ali žanrovski ga odrediti nije lako. Autor je koristio više dijametralno različitih oblikovanih postupaka: nasuprot dominantnim psihološko-diskurzivnim i lirsko-pesničkim nalaze se postupci tradicionalno realistički, putopisno-reportažni, povremeno se čak pojavljuje i moralizatorska autorska tendencija. *Daljine* su stilsko-tipološki nejedinstven roman, što zajedno sa pominjanom abrevijacijom pripovedanja, i na centralnom psihološkom planu zbiljanja i egzistencijalne revalorizacije, treba da bude podloga ontologije romana, i što ipak dozvoljava pitanje graničnosti žanra. Ili barem nedoradečnosti.

Na prvi pogled je jasno da se *Daljine* sastoje iz većeg broja narativnih segmenata, koje u suštini možemo podeliti u dve grupe. Na jednoj strani su narativni segmenti koje fabulira On, a na drugoj strani narativni segmenti koje fabulira Marta; između sebe, sa stanovišta fabule, imaju malo zajedničkog, »povezani« su samo pominjanom nemogućnošću komunikacije. Međusobno se narativni segmenti takođe razlikuju. Kao prve pogledajmo one koje fabulira Marta. Nakon uvodne epske situacije, kada dolazi do »susreta« dva lika, Marta priča o doživljaju na snežnom proplanku gde je došlo do emocionalnog nesporazuma između njih. Pre je to pripovedanje o doživljenom, bez izrazitije epske dimenzije. Na njenu priču On, doduše, ne reaguje neposredno, no veoma sličnim emocionalno-diskurzivnim segmentom koji je značajan sa aspekta cele semantičke usmerenosti *Daljina*. Tu se, naime, prvi put sasvim eksplicitno srećemo sa shvatanjem o poistovećenju sa precima. Ova predstava, koju nam fabulator prezentuje u formi lirsko-ornamentalne i ritmičke proze, završava se značenjskom eksplikacijom autoreve intencije: »Mrtvi su u meni i ja ih se ne mogu osloboditi. Ne mogu ih izdati. Jači su od mene. Istrajniji od mojih čula, od moje volje. Živi su u meni, iako su mrtvi«. Onda Marta priča o Joški, drugu iz detinjstva – to je završena fabularna celina, sa predskazanjem Joškine tragične smrti. Sledi uvodni deo Martinog pripovedanja o stricu, u kojem već možemo pratiti novelističku strukturu. To je segment izrazitije epski zasnovan, na prvi pogled i segment depersonalizovanog pripovedanja. Naime, Marta kao fabulator ove novelističke priče istovremeno je i gestor likova, tačnije lika strica. No kad pažljivo osmotrimo unutrašnji svet ovog lika, dobijamo utisak kao da se u njemu ogleda psihički svet Marte same. Opet se, dakle, pre radi o doživljavanju priče, no o priči kao takvoj. Novelistička priča o stricu, sa gledišta epskog sleda Martinog pripovedanja, predstavlja digresiju. Njeno pripovedanje je usmereno na konkretizovanje i emocionalno vrednovanje vlastite životne

sudbine. Promeni profesiju (učiteljsku), postiže uspehe u inostranoj trgovini, no za vreme jedne poslovne posete u inostranstvu dolazi do prelomnog obrta u pogledima na vlastiti život i na život uopšte. U pripovedanju o Martinim putovanjima u inostranstvo ima dosta putopisnih i reportažnih crta, ponekad čak dokumentarno zasnovanih. Sa ovog aspekta moguće je pratiti neposredno vezu *Daljine* i Labatove knjige pripovedaka *Zatvoreni krug* (1972). U ovom stilsko-žanrovskom sklopu impresionističkih opažaja i putopisno-reportažnih crta dolazi kod Marte do emocionalnog sloma: praznina života, koja se skupljala ispod površine, izazvala je odluku: vratiti se u zavičaj. Ova odluka predstavlja i semantičko svođenje ovog narativnog segmenta – imajući to u vidu, neke narativne informacije u njemu (arogantnost Nemaca u restoranu, pitanja nacionalne pripadnosti Alzasa i sl.), sa stanovišta strukturalnog funkcionisanja, izgledaju redundantne. Možemo u njima, ali i drugde u *Daljinama*, videti nesklad između vrednosnog i narativnog zbiljanja.

Marta je, dakle, odlučila da se vrati u zavičaj, ali uprkos punoj emocionalnosti ove odluke, do zaključka o nemogućnosti povratka dolazi trezvenom argumntacijom. Odlazak i povratak su pokretačke snage u razvoju sižea *Daljina*. To se ogleda i na drugoj fabularnoj liniji, koja se realizuje posredstvom subjekta muža. Sa strukturalnog stanovišta, ova fabularna linija je značajnija, nadređena Martinov. U njoj se ostvaruje centralna priča o dedi-Janu, u svakom slučaju u većoj meri novelistička od Martine priče o stricu. Naravno, u strukturalnim relacijama *Daljine* ni ova priča nije fabularno celovita, no ipak je vidno epski koherentnija. U prozno tkivo je uvodi narativni sagment u kojem pripovedačeva baba Zuza u zoru odlazi po vodu i nečega se uplašila. Ovo znamenje nesreće (rata, naime) ima funkciju vezivne karike sa sledećim narativnim segmentima ove centralne novelističke priče. Dalje je tok događaja beležen u brzim, gotovo filmskim sekvencama, ali ne u direktnoj sižejnoj sukcesiji: Jano odlazi u rat (str. 29), na ruskom frontu je ranjen (41 – 43), bunca (44 – 48), nalazi se u bolničkom vozu (49 – 50), dovođe ga u bolnicu (57 – 59), opet je u vozu (60 – 61), vraćaju ga na front (75 – 77), zarobljen radi u pilani (82 – 86, 88, 89), vraća se kući (92 – 94), izbija oktobarska revolucija (99 – 101), onda mađarska revolucija (102 – 104). U ovome se valjda sastoji fabularna nit novelističke priče o dedi-Janu, od koje polazi nekoliko narativnih digresija, često uspeših i sa centralnom fabulom funkcionalno povezanih. Takva je npr. epizoda koje se Jano »pri-seti« kad ga nose ranjenog: kao mladić se razboleo, »bačene su na njega čini« i voze ga vraćari u udaljenije selo. Epizoda je funkcionalno smeštena u centralnu priču upravo na mestu koje je sa aspekta lika egzistencijalno srodno. Svedoči o nemalim epskim sposobnostima pripovedača Labata, ovde ničim nespustavanim, što je u celom kontekstu *Daljina* dosta retka pojava.

Centralna novela *Daljina* počiva na onom osebjunom pripovedanju dedova o prvom svetskom ratu, istočnom frontu i naročito o zarobljeništvu u Rusiji. Ono je bilo tako često i semantički tako jednoznačno da se u njemu može videti arhetip narodnog pripovedanja; upravo zato je čudno što u književnosti jugoslovenskih Slovaka nije češće prozno obrađivano. Labat je to pokušao – njegov pripovedač o tome direktno kazuje: »Ove dedine uspomene sam beležio kad sam se spremao da napišem knjigu«. Dalje o tome govori: »Počeo sam, dakle, da pišem knjigu o dedi, no ubrzo sam se uverio ne pravimo digresiju: ona je, naime, značajan tipološki indikator za sve strukturalne ravni Labatove proze. Izraz ovde označava osećanje da je život neostvaren, da prolazi sporednim putem. On, koji je nameravao da napiše knjigu o dedi, želi da se vrati u zavičaj, ali ne može, »na putu mu se isprečile daljine«. I Marta želi da se vrati, no takođe se uveri, iz drugih razloga, doduše, u nemogućnost povratka. Ovde treba nešto reći o pojmu zavičaja u Labatovim *Daljinama*. Na osnovu nekih strukturalnih relacija može da izgleda da pojam zavičaja sadrži neki, nazovimo ga metafizički kvalitet. No, to je sasvim konkretno slovačko vojvodansko selo iz kojeg su likovi *Daljina* otišli, što izaziva osećanja egzistencijalne razbaštinjenosti. Ipak se, dakle, može reći da osećanje zavičaja sadrži u sebi i metafizičke kvalitete. A pominjane daljine, kao ključni simbol proze, nisu prostorne, već egzistencijalne i psihološke. S kategorijom prostora u pravom smislu *Daljine* ne računaju.

Kada osmotrimo odnos On – Marta, vidimo da je obeležen nesporazumima, što se projektuje i na planu kompozicije *Daljina*. Postoje, naime, dva toka uspomena, njegov i Martin, koji su međusobno malo povezani, mada se uzajamno smenjuju. U ovom smislu je karakteristično uvođenje narativnih segmenata koji pripadaju mužu i počinju na ovaj način: »Slušao sam Martu, a istovremeno sam se gubio u neakvoj polusvesti...«, »Slušao sam Martu, ali bez usredsređivanja...«, »Opet sam samo prividno slušao Martu...«. Ovu nemogućnost komunikacije ne uslovljava samo realnost On mrtav – Marta živa, već pre svega ono pominjano egzistencijalno stanje lišenosti zavičaja. Sa njegovom vrednosnom pozadinom možemo se složiti ili ne, no moramo s njime u potpunosti računati kao sa pozadinom koja određuje psihološko delovanje likova. On i Marta u pravom smislu i nisu epski likovi. Nazvali smo ih fabulatori, što izgleda kao najtačnije određenje.

(Sa slovačkog preveo autor)