

zapis povodom džojsovih pisama paundu i eliotu

bojan jovanović

Mnoge relevantne činjenice o životu i radu velikog irskog pisca nesumnjivo premašuju uobičajenu biografsko-dokumentarnu vrednost, jer osvetljavaju način preoblikovanja i transcendiranja životne građe u duhovni kosmos koji s pravom možemo nazvati »Džojsova galaksija«. Do koje mere može prepiska da se uzdigne iznad svoje prvobitne svrhe, svedoče i Džojsova pisma upućena Nori Barnakl. U okviru obimne Džojsove prepiske posebno mesto imaju pisma slavnim savremenikima, koji su mu svojevremeno među prvima pružili prijateljsku podršku. Ezra Paund i Tomas Stens Eliot su svakako najznačajniji u plejadi onih koji su osim značajnih napisa o Džojsovom delu, svoju pažnju i poštovanje izražavali i permanentnom brigom o njegovom uvek nezavidnom materijalnom položaju.

Džojsovo poznanstvo s Paundom počinje nakon pisma koje je američki pesnik, posle dolaska u Evropu, gde je započeo svoju pesničku odiseju uputio irskom piscu. Naime, u pismu 15. decembra 1913. godine Paund piše Džojso o tome kako je posredstvom Jejtisa saznao za njegove književne preokupacije. Govoreći o svom bavljenju časopisima »Egoist« i »The Cerebrillist«, Paund ističe, između ostalog, da su novi i toliko loši da bi samo bog sveti znao o čemu pišu. Zahvaljujući Paundovom zalaganju, Džojis i objavljuje u časopisu »Egoist«, najpre svoj prvi roman »Portret umetnika u mladosti«, a potom u izvesnom broju nastavaka i izvode iz »Uliksa«. Paund je jedan iz kruga Džojsovih najushćenijih pariskih obožavaoca u vreme izlaska »Uliksa« iz štampe. Treba pomenuti i to da je Paundovim zalaganjem Džojis prve odlomke ovog romana objavio u njujorškoj »Maloj reviji« 1918. godine.

Kao što je poznato, nakon izbijanja prvog svetskog rata, Džojis zajedno s porodicom prelazi u Cirihi. Zahvaljujući Paundu i Jejtisu, dobio je stipendiju britanske vlade, što mu je, uz kasniju naklonost Harijet Šou Viver, omogućilo nesmetano pisanje »Uliksa«. Iz tog vremena datiraju tri pisma upućena Paundu, u kojima provejava Džojsovo nesnažanje u svetu pragmatičkih relacija. Konstatujući u pismu od 9. aprila 1917. godine da je umesto prvog, započeo da čita drugi tom romana Vilijama de Morgana, što je tek kasnije ustanovio, Džojis objašnjava svoj neuspeh pokušaj pisanja prikaza, ali kroz ton potpune nezainteresovanosti za pragmatično. Ne želeći, u stvari, da se posveti neliterarnim poslovima, Džojis ovim načinom daje oduška lukavstvu svog estetskog uma koji, dobro utemeljen u piščevoj realnosti, ne pristaje na to da sebe i u posebnim okolnostima, kakva je bila nesumnjivo Džojsova tadašnja egzistencijalna situacija, dovede u pitanje. Međutim, ukoliko u ovom pismu dobijamo argument za neuobičajeni odnos prema utilitarnosti, već u sledećem pismu, od 20. avgusta, Džojis prihvata ponudu da delove »Uliksa« objavi u »Egoistu« i »Maloj reviji«, radi dobijanja dvostrukog hono-

raha, s uzgrednom napomenom o pomoći koju dobija od tada još nepoznatog dobrotvora, inače izdavača Harijet Šou Viver.

Nakon završetka rata, Džojis se 1919. godine vraća u Trst, gde zatiče prilično tmurno, pravo poratno stanje, izraženo, između ostalog, još i time što veliki pisac nije imao s kim da razgovara o svojim tadašnjim književnim preokupacijama. I tada se, kao i nekoliko godina ranije, javlja Ezra Paund, koji poziva Džojisa da provede nekoliko dana u Parizu. Epilog je poznat: umesto predviđenog vremena, Džojis ostaje u Parizu sledeće dve decenije, jer je u njemu konačno pronašao dugo traženu slobodu i postao jedna od najatraktivnijih ličnosti pariskog javnog, kulturnog i književnog života.

Sposobnost da okupi oko sebe simpatizere, sledbenike i prijatelje pomogla je Džojso da uspešno ostvari svoju umetničku misiju. Međutim, za razliku od boemskog života u Trstu i Cirihi, Džojis se uglavnom držao po strani književnih rasprava i neposrednijeg učešća u tadašnjim avangardnim umetničkim pokretima. Okupljeni oko velikog pisca, prijatelji su bili ti koji su inicirali interesovanje za njegovo delo, brinuli o njegovom radu i prikupljali novac za njega. Džojsov književni štab tokom dvadesetih godina činili su prijatelji koji su se bez ikakvih nadoknada stavili irskom piscu na raspolaganje. Međutim, Džojsova stvaralačka ekspanzija kulminirače delom »Finigano bdenje«, koje će i među njegovim najbližijim saradnicima naići na nedopadajne. Jedan od onih kome se poslednje Džojsovo delo nije dopalo bio je i Ezra Paund. Ovaj raskid se dešava nakon Džojsovog pisma iz 1937. godine, u kojem izražava želju da se upozna sa Gerhardom Hauptmanom.

Kada se govori o odnosu Džojisa i Paunda, onda neizostavno treba reći i to da je američki pesnik autor jednog od najboljih eseja o »Uliksu«. Među prvima koji je u »Uliksu« uočio autorovu demijuršku zamisao o oslobađanju od košmara istorije radi otkrivanja njegovih univerzalnih zakonitosti, bio je i engleski pesnik i esejista Tomas Stens Eliot. Posle međusobne, uglavnom poslovne prepiske s irskim piscem, Eliot se, uz Paundovo posredovanje, upoznao s Džojso u Parizu 1920. godine. Nakon ovog susreta, Džojis i Eliot se sreću još nekoliko puta i otače do kraja neraskidivo duhovno povezani. Naime, odnos prema literarnom postupku i način preoblikovanja građe u umetničko delo, kao i nastojanje da se vidi ono ispod lepote: užas i dosada, ali ne zanemarujući lepotu i slavu sveta, biće osnova njihovom trajnom prijateljstvu. U tom smislu, nije nimalo slučajno datumsko poklapanje objavljivanja njihovih najznačajnijih dela: »Uliksa« i »Puste zemlje«, iste, 1922. godine. U osvrtu na »Uliksa« 1923. godine, Eliot, polazeći od svojih teoretskih postavki formulisanih još u zbirci »Sveta šuma« 1920. godine, prepoznaje u Džojsovoj knjizi potvrdu svih bitnih aspekata savremenog književnog dela. Ukazujući na paralelu s Homerovom »Odisejom«, Eliot ističe značaj ovog otkrića kojim se, u stvari, promovira umetnički način kontrole i oblikovanja velike panorame mitske haotičnosti implicitne savremenoj istoriji. Tako, dok se vremenom Paund ohladio prema irskom piscu, Eliot mu je ostao veran obožavalac i prijatelj: 1942. godine on objavljuje izbor iz Džojsove proze, a godinu dana potom i svoj govor o njegovom delu pod naslovom »Pristup Džejmsu Džojso«.

Ovaj kratak izbor završavamo Džojsovim pismom Eliotu, napisanim 18. decembra 1933. godine. U njemu je kovertiran i podatak o veoma važnoj vesti povodom oslobađajuće presude za »Uliks«. Naime, decembra 1933. godine njujorški sudija Vulsi svojom je presudom omogućio legalno prodavanje ove knjige u Sjedinjenim Državama. Ustanjavanje državne cenzure protiv umetničkog dela zvuči i danas zaplašujuće, ali vera u umetničku misiju i stvaralački imperativ ispunjenja zadatka pisanja pretežu na tasu terazija pravde. Zahvaljujući svojoj genijalnoj sposobnosti da opstane, Džojis nijednu situaciju nije smatrao beznačajnom. Životne neprijatnosti i okolnosti pod kojima je stvarao svoja dela, uključuju, naravno, i zvaničnu cenzuru, što je sve skupa samo pojačalo piščevu odlučnost da završi započeti rad i ostane do kraja dosledan sebi.

aspekti teorije romana

jan števček

Svaka teorija romana, ako je logički dosledna, teži da obuhvati celinu njegovog umetničkog sistema, i u određenom smislu je, dakle, zatvorena.¹ Ako želimo da predstavimo celinu celine, da jedan pored drugog postavimo više mogućih pristupa problematiki romana, onda će nas zanimati mesta gde se pojedine teorije dotiču, a u određenom smislu i dopunjuju. Osnovom romana smatramo činjenicu da on uspostavlja odnos slike individue i društva. Poezija romana određena je u suštini time (kako smatramo) da je slika individualne sudbine projektovana na širu površinu slike društvenih odnosa. Pod društvenim odnosima shvatamo određene činjenice i realije društvenog života, no i to kako društvo ove činjenice prima i vrednuje. U svesti individue (junaka romana) ulazi vrednosna predstava društva. Vredna pažnje je misao koju je u vezi s ovim izrekao José Bergamin u knjizi *Problèmes du roman*: »Za Balzaka roman raste u vremenu kao lavirint istorije ljudi, njihovog morala, ali pre svega njihovih ideja.«² Društvena stvarnost u obliku romana data je u tome što društvo samo sebe vidi, vrednuje, osvetljava. Samo tako možemo da zamislimo da se na celu širinu društvenog kretanja nadovezuje aktivnost lika. »Individua« romana reaguje na spoljašnju sferu društva tako što prima ili odbacuje njegovu misaonu problematiku, no

u svakom slučaju, ovom problematikom je doslovno protkana, prožeta. Roman pokazuje kako je misaoni svet pojedinca zavisan od veće celine, kako postoje deo te celine. Poezija romana je u svesti konteksta individualnih ljudskih težnji i društva, kako je individua u ovo društvo funkcionalno uključena, u kakvom je odnosu s njegovim normama i kako gradi vlastiti svet vrednosti na pozadini društvenih vrednosti. Sigurno, društvo je u ovom determinizmu romana dato kao »lavirint«, kao put, pun krivina, do cilja koji se ne nazire. Iz toga proizilazi da svest, resp. činjenica konteksta individue i društvene celine, može biti data – a u stvarnosti i jeste – kao napon i suprotnost. Može se reći da epski integritet »individue romana« počiva u elementu slobode, slobodnog polja manevrisanja, uspostavljanja odnosa s naindividualnom celinom, koja je u bitnoj meri celina društvena. Moderni roman realističkog tipa, recimo četrdesetih godina prošlog veka (Balzak, Gogolj), nastao je, naime, u dodiru s romantizmom (Balzak – Igo, Gogolj – Puškin), koji je kao svoju glavnu tezu istakao antipatiju romantičke individue prema društvu, a siže romantičarske pripovetke je izrađen u duhu suštinske nesposojivosti individualnih ambicija, normi i vrednosti s normama i vrednostima društva (sveta). Poezija romana nije kompromisna, ne stavlja naglasak na pomirenje, podređenje individue celini, pokazuje samo da je to »podređivanje« živa stvarnost individualnog bića. Poetičnost romana je poetičnost socijalnosti. I tada kad romanopisac daje odnos individue i društva kao tražediju (što je čest slučaj, npr., kod Balzakovih i Stendalovih junaka), ostaje u romanu mesta za nagoveštaj da je između društva i individue normalni odnos – izmirenje, a iz sukoba dva sistema vrednosti, vrednosti društvenih i individualnih, nastaje nešto treće, a to je dijalektička svest o njihovim mogućnostima i granicama.

I valjda je samo logično da je slični pristup stvarnosti romana više autora, ali naročito kod Balzaka, izazvalo ambiciju predstaviti celinu društva. Ako u svesti romanopisca nastaje predstava društva kao organizma, kao nečega zaokruženog i zakonitog, onda tema romana nastaje u svakoj mogućoj tački gde se individua iskazuje društveno. Tema romana u ovom smislu je »beskrajna«. R. M. Albèrès duhovito je nazvao ovu specifičnu mogućnost romana »iskušenjem totaliteta.«³ Celu društvo nosim u svojoj glavi« – napi-

sao je Balzak u momentu svog stvaralačkog apogea, 1844. godine.⁴ Ovdje koncepcija romana dolazi na filozofski nivo i ima karakter ontologije romana. Zato, valjda, možemo opravdati prvu opoziciju romana, opoziciju individue i društva, nazvati opozicijom ontološkog karaktera egzistencije romana, toga što roman jeste. Iz ovih istih razloga smatramo za opravdano, karakterom stvari same obrazloženo, kao preliminarnu klasifikaciju romana odredimo kao varijante odnosa dveju stvarnosti romana: individue i društva.

R. M. Albers, na primer, definiše poetiku naturalističkog, zolovskog romana kao novi dokument odnosa individue i nadindividualnih elemenata. »Istina naturalizma je u tome da individua treba da bude razbijena, neshvaćena, poražena i – glorifikovana.«² Naturalistički roman je devijacija u pravcu vandruštenih determinanti individualne sudbine, prigušivanja aktivnosti individue romana, redukcija poezije romana. Određeni elementi u naturalističkom romanu, kao što je poznato, jesu okolnosti i urođene dispozicije; mera slobode, epskog polja manevrisanja individue romana, ovde je ograničena. Nasuprot tome, cela logika romana dvadesetog veka usmerena je na prevrednovanje individue kao središnje tačke sveta romana. Ovaj minus i plus romana, manjak i višak, paradoksalno ukazuje na stvarnu poetsku osnovu romana kao žanra, uzajamno prožimanje individualnog i društvenog.

Ako ovakva klasifikacija izgleda odveć »jednostavna«, konturna i osnovna, možemo navesti poglede Alberta Tibodea, koji iz sasvim drukčijih pretpostavki izvodi analitičnu klasifikaciju romana. U polemici s tipičnim francuskim formovnim shvatanjem romana, do kakvog je, u svojim kritičkim ogradama od tolstojevske kompozicije romana, došao Pol Burže, daje na početku dvadesetog veka Tibode vlastitu klasifikaciju romana, deleći ga na »roman brut«, »roman passif« i »roman actif«.⁵ Termin »roman brut«, dakle sirov roman, možemo shvatiti samo kao svesno parodijski naziv forme romana, suprotstavljene burževskom suviše suptilnom, tektonskom shvatanju. Sirov roman je, po Tibodeu, u stvari, roman univerzalan, sadržinski smisao koji je slika epohe, predstavljene u celoj kompleksnosti, i to na način koji izaziva dojam višeslojnog događanja, neiscrpane snage i ritma socijalnog života koji prevazilazi bilo kakvu aktivnost individualnog junaka. »Roman brut« je baza iz koje nastaje »roman passif«, usmeren na predstavljanje sasvim druge stvarnosti, pre svega individualne ljudske egzistencije. Pasivni roman »svoje jedinstvo nalazi jednostavno u ljudskoj egzistenciji o kojoj pripoveda i od koje čini svoje središte«. Pasivni roman ne stvara nikakav svečan princip svoga reda, stvarnost prima onakvu kakva je. Prototip »sirovog romana«, prema Tibodeu, je tolstojevski roman, prototip drugog, pasivnog romana je kompozicija s prosečnim junacima, koji primaju život onako kako im se nameće, i čiji životni smisao je prosečno životno iskustvo: ovde spadaju romani Č. Dikensa i G. Flobera, ali u suštini i razvojni romani, koji opisuju početak i kraj individualne egzistencije. Aktivni roman je onaj u kojem je predstava sveta romana data pre svega kao stvaralački čin samog romanopisca, u suprotnosti sa sirovim romanom, u kojem je red, poredak (l'ordre) jedinstvo epohe, ili s romanom pasivnim, čiju logiku određuje »ljudska egzistencija«. Znak aktivnog romana, između ostalog, jeste to što ga autor gradi kao u biti jedinu epizodu, prema kojoj su usmerene sve ostale epizode romana. To je roman sa izdiferenciranim kompozicionim planom, autorski roman.

U Tibodeovom shvatanju, u suštini, radi se o sličnoj klasifikaciji, zasnovanoj na tri forme egzistencije romana, »bića romana«, s tom razlikom što je predstava stvarnosti koju evocira »roman brut« kompleksna, raščlanjena u dubinu na sloj biološki, socijalni, ekonomski, psihički, ujedinjenu kategoriju vremena, epohe; predstava stvarnosti koju iznosi »roman passif«, data

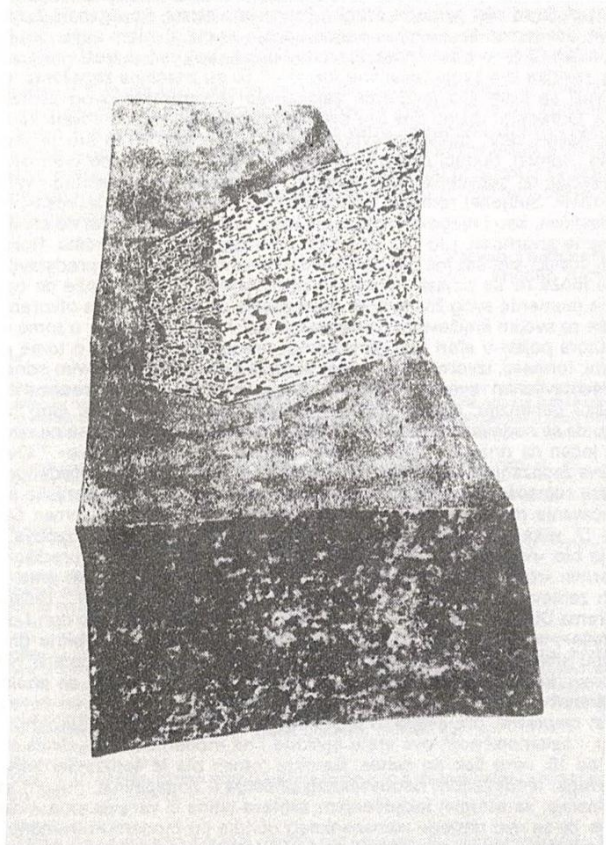
je kao jedinstvo individue i njenog razvoja, dok je »roman actif« određen kao jedinstvo autorskog stanovišta. Estetika romana, izgrađena na ovim egzistencijalnim ontološkim datostima, ne protivreči našoj polazišnoj predstavi, samo joj dodaje argumente i omogućava nam da predemo na dalje aspekte romana.

Kao drugi želimo navesti aspekt *neotike* romana koji je ontološkoj strani romana blizak, ali nije istovetan s njom. Smatramo da je stvarna tipologija romana moguća samo na osnovi odnosa subjekta romana prema stvarnosti, a ne na samim stvarnostima romana. Ako je u slučaju Tibodeove podele bilo govora o autorskom tipu romana, romana aktivnog, imalo je to samo taj smisao da je roman stvoren iz sume autorovih namera, želja, koncepcije, dobre volje. . . . dok aspekt odnosa autorskog subjekta prema stvarnosti romana funkcioniše u svakom tipu romana, s različitim naglaskom i dubinom, doduše, i istovremeno je, dakle, univerzalniji i specifičniji. Postoji u njemu i kompleksnije jedinstvo, dato kao serija opozicija: autor – subjekat romana, subjekat romana – stvarnost romana, stvarnost romana – socijalna realnost. Pokušajmo naći u istoriji romana analitičke argumente za ovakvo razgraničenje. R. M. Albers, u poglavlju knjige koju smo citirali, karakteristično nazvanom *Simboličke vrednosti realizma*, naišao je na zanimljiv problem dvostruke veze autora i stvarnosti i čitačevog odnosa prema stvarnosti romana. U vezi s ovim, Albers piše: »Veliki »realisti« u biti su prekoracili realizam i njegove granice. Ne radi se ovde više o pripovedaču koji proizvodi epizode, epizode koje treba da poveže dobro smešten informator. Ovakav autor je moralista, koji isto tako dobro poznaje tajne svesti (likova), kao i mehanizam društva, bez toga da se zadržava opisivanjem, ili inventarom sredine i realija. Ne donosi samo činjenice, u liku posmatrača života, i uopšte se ne poistovećuje sa živim čovekom. Smešten je u realnosti samoj, sa zadivljujućom smelošću kruži iznad površine života koji je vidljiv samo za ljude. Čitalac onda prestaje da se poistovećuje samo s jednim likom, da bi mogao da se poistoveti sa sveznajućom svesću romanopisca. Čitanje romana prestaje da zadovoljava samo našu potrebu bekstva ili analize u interesu iskazivanja volje za moć. U Balzakovom slučaju nismo više samo junaci ili svedoci određenog događaja; čak ni režiseri bogato slojevitog sveta. Postajemo iznimna bića, kao nadnaravni ljudi, i poznajemo sve lavirinte vremena, prodiremo u tajne biografija i istorije. Ličimo na Asmodeusa koji je postao sociolog.«⁷

Drukčije rečeno, svet romana, stvarnost romana nije data samo kao rezultat posmatranja, proučavanja, već i kao rezultat specifičnog učešća autora u predloženoj stvarnosti, kad se autor javlja kao moralista, resp. »vizionar«, koji stvarnost stvari, nalazi se u njoj samoj. Balzak nas uči kako da vladamo stvarnošću, što opet ima taj značaj da se čitalački subjekat poistovećuje s epskim subjektom, s transformacijom autora samog u romanu. Između autora i čitaoca stavljen je svet romana, stvarnost se menja u stvarnosti romana. Cilj romanopisčeve aktivnosti nije da predstavi stvarnost, već model stvarnosti u kojem imamo čitalački udeo. Autor se menja u subjekat romana, stvarnost u svet romana. Noetički aspekt usmerava roman i omogućava nam da ga vidimo u njegovoj vlastitoj, estetskoj suštini. No ako smo stali na ovakvom, kako mislimo ispravnom, stvari odgovarajućem stanovištu prema stvarnosti romana kao stvarnosti svoje vrste, isti noetički aspekt nam omogućava da ovu estetsku stvarnost vrednujemo sa stanovišta mere istine, na osnovi suštinski važećeg odnosa subjekta prema realnosti. Drukčije rečeno, pozvani smo da vrednujemo neko delo kao umetničko delo, koje ima estetsku vrednost, no isto tako smo pozvani da vrednujemo estetsku stvarnost dela sa aspekta vrednosti njegove sadržinske smisaonosti. Greška čisto neotičke etike bila je u tome što je drugo gledište, gledište mere istine dela, vrednovala bez posredničkog plana prvog, tj. prerade realnosti u realnost umetničku. Samo kroz činjenicu umetnosti, estetskog, može da se sudi o vrednosti istine romana. Razgraničenje ova dva plana estetskog je suštinski značajno i za vrednovanje romaneskog stvaralaštva, čak pre svega ovog žanra, jer je to neotički oblik (M. M. Bahtin), usmeren na to da pertraktuje odnos individue i društva u uzajamnom sukobu i jedinstvu.

No, vratimo se Balzaku, da bismo mogli ići dalje! Citirani francuski teoretičar R. M. Albers nadograđuje svoju misao ovako: »Greška (Balzakovih) sledbenika je u tome što su u njemu videli samo normalnog posmatrača društva; smatrali su da će moći da ga slede i imitiraju u opisu stanovanja, porekla, običaja, odela likova. U tome, dakle, nije Balzakova tajna. Ono što ovde nedostaje je magija: iluzija nečeg osnovnog, zahvaljujući kojoj je Balzak video sebe kako biće s nekakvo višom moći, na osnovu koje vodi čitaoca ka tome da postaje siva eminencija »Tvorca«. I na kraju paradoksalni zaključak, u kojem se do određene mere plaća danak samom paradoksu: »Tvorac realizma nije bio realista: bio je to teozof.«⁸

Svaka teorija romana mora da računa sa specifičnim razlikovanjem slika nja stvarnosti i njenog projektovanja. Ikonizacija stvarnosti romana nije moguća bez njene projekcije (Balzakov moralni aspekt, njegovo »vizionarstvo«, »magičnost«), što pak ne znači da nije moguće u jedinstvu slike i ideje videti njihove specifične razlike, odlučujuće za određivanje tipova romana, na kraju krajeva čak i vrednosti pojedinih dela. Ako, naime, od estetike romana pređeno na njegovu poetiku, a odatle na njegovo vrednovanje, kritiku, neizbežno moramo naići na pomeranje planova realnosti romaneskog sveta. U biti se može reći da metodički ključ za ova pomeranja, i, dakle, za konkretizaciju sistema romana, vidimo u ravni tih unutrašnjih opozicija o kojima smo već govorili i odredili ih kao opozicije između autora i subjekta romana, između subjekta romana i sveta romana, i najzad, između sveta romana i realnosti. Ako nas je opšti, estetski pogled na sistem romana naučio da postoji razlika između estetskog sveta dela i sveta realnosti, možemo govoriti o stepenima transformacije noetičke problematike romana u estetsku problematiku. Konkretno se radi o pomeranju u sledećim stepenima: uslov estetskog delovanja romana je, pre svega, transformacija autora u subjekat romana, npr. Balzaka kao ličnosti u vizionara socijalne stvarnosti tog doba. No, vizija stvarnosti ne bi bila autentična, izvorna, uverljiva, da se ona sama nije transformisala u subjekte romana daljeg niza, tj. epske likove. I samo epski likovi, ako su sami nosioci one izvorne vizije romaneskne stvarnosti, mogu subjektivni svet čitaoca u toj meri zainteresovati i toliko na njega uticati da čitalac s autorom ima zajedničko učešće u jedinstvenom utisku iz dela, u toj celovitij predstavi realnosti o kojoj govori



miodrag jeličić, grafika

Alberes, o učešću koje od čitaoca stvara »sivu eminenciju« stvaralačke moći romana. . .

Ova problematika nema samo opšti domet, već je primenljiva i na istorijske i individualne varijante romana. Na kraju krajeva, idealna varijanta, »idealni roman«, u stvarnosti ne postoji. . .

Konkretno, situacija može da izgleda ovako: sukob, opozicija predstavljanja i interpretacije (ikoničke i operativne crte dela) ostaje na nivou osnovnih polazišta, na nivou lične autorove ideologije i psihologije, kojima se direktno, bez posredničkog beočuga subjekta romana, podređuje motivacijski element delat, dakle likovi. Likovi su onda »glasna truba« autora, aktivni su kao on, resp. njegovi ideološki i lični stavovi. U ovom slučaju stvarno se radi o »aktivnom romanu«, bez unutrašnje deobe teme prema logici i razvoju likova, ali opet saglasno sa autorovom »nestrpljivošću«, usmerenom ka stvaranju osnovne romaneskne situacije, koja obično ima patetički karakter. Tada roman vodi ka noveli, ili se od novelističke forme nije oslobodio. Osnovne izražajne crte ovakvog romana van sumnje će biti preuveličana autorska aktivnost, kontaminacija autora i pripovedača, u istoj meri kao i nedovoljno razvijeni likovi, nesposobni da ponese autorovu viziju stvarnosti. To, dalje, za posledicu može da ima sekundarno eksponiranje autorovog subjekta (u obliku više ili manje jasnih ličnih iluzija, naglih travestija i sl.), eksponiranje lične autorske problematike u odnosu na delo. Iz toga proizilazi nekomunikativnost problematike romana u pravcu čitaoca, njegovo naturalizovanje, izazvano manjkom preko potrebnih čitalačkih iluzija. Iluzija autora pri ulazanju u komunikacionu situaciju kao posledicu imaju deziluziju čitaoca na kraju komunikacionog čina.

Naravno, postoji i dalji značajan aspekt noetičko-estetske problematike romana, koji bismo mogli označiti kao pitanje svesnosti romaneskne metode. Poetiku romana smo izvodili iz realističkog romana, no sigurno je da punoča romanesknog može da se ostvari i na nivou svesne oscilacije između slike autora i predstave subjekta romana, kako je to, npr. bilo u romanima 18. veka, kod Voltera (*Kandid*), Didroa (*Kaluderica*), ili u sličnim sistemima 19. veka, npr. u delu Čerņiševskog *Šta da se radi?*, resp. slovačkog pisca Zaborskog, pre svega u njegovom delu *Dva dana u Hujavi*, gde je pol vizije, projekcije stvarnosti u budućnosti, u istoj meri autentizovan kao i pol predstavljanja, i to autorovom ličnošću, koja se transformiše u »romanesknu ličnost« posebne vrste. . . , ali to je drugo pitanje. Zanimaju nas dalje kako se noetička problematika menja u problematiku komunikacionu, šta iz romanesknog sveta percipira njegov primalac.

Isto kao što se ne može ontološki aspekt romana odvojiti od noetičkog, ne može se odvojiti noetička problematika žanra od njegovog komunikacionog aspekta.

Roman ne može da bude žrtva svoje vlastite aksiomatike. Postoji zato da se čita, da . . . zabavlja. Roman podstiče ljubopitljivost, menja čitaoca u Asmodeusa koji otvara krovove i duše. . . da vidi šta se odigrava van njega i u njemu. Roman sa ovog stanovišta je odstupanje od intimnog poznatog, njegova transformacija u nepoznato, da bi ono što poznajemo postalo percipibilno. Roman je »otuđivanje« stvari, da bi postale poznate. Iluzija celine sveta, koju izaziva, ili želi da izazove, istovetna je s mogućnošću njegovog razumevanja, objašnjenja i doživljavanja. Psihološki korelat romanesknog totaliteta je činjenica potpunog objašnjenja, pri čemu to objašnjenje ima karakter unutrašnjeg doživljaja. Zbog toga je karakter romaneskne komunikacije dosta komplikovan, i određuju ga, čini se, dva tipa opozicije: prva je sukob između teksta i čitalačke stvarnosti romana kao »stvarnosti« koje pripada čitaocu.

U ovom pogledu veoma su podsticajna razmišljanja Virdžinije Vulf u eseju *Etape romana*, u kojem se stavlja u položaj čitaoca, no ne može da prikrije ni to da je značajan pisac. U vezi s onim što nas ovde zanima piše: »Autor. . . koristeći svoju sposobnost da izazove kod nas ljudsku simpatiju, istovremeno pokušava da ovlada njome. Stvarno prvi znak čitanja dobrog pisca je to što osećamo kako vlada nama. Prepreka između nas i knjige ovako se odstrani. Više se ne kličemo tako instinktivno, tako lako u svetu koji poznajemo. Osećamo da nas neko obavezuje da primimo rad i organizujemo elemente romana – čoveka, prirodu, boga – prema određenim odnosima i prema podsticajima pisca. Ako osmotrimo romane kroz koje smo ovde (u studiji, J. Š.) prošli, možemo da vidimo na kakav frapantan način smo morali da se lišimo jedne, onda sasvim druge iluzije, suprotne prethodnoj. Pod vladavinom Defoa gubi se ispred nas ceo svet, pod Prustovom vladavinom doživljavamo posebno svaku vlah trave, svaku pozevu kućicu. Osećamo kako je od prve stranice naš duh usmeren ka tački koju doživljavamo stalno jasnije u toj meri kako autor osvetljava svoju viziju. Na kraju će se pred nama pojaviti u punoj svetlosti. I tako, dakle, knjiga se završava, a nama se čini da vidimo (čudno je što ovaj dojam ima vizuelni karakter) nešto što je omotava, kao npr. čvrst put Defoove umetnosti; ili je vidimo u njenoj arhitektonici, s katedralom i kolonadom, kako je to u *Ponosu i predrađudi*, ili u romanu o Emi. Snaga, koja nije isto kao npr. tačnost, doslednost, humor, osećanje, velikim romanopiscima služi za to da izgrade svoj romaneskni svet.«⁹ Ovde se radi o odnosu koji nastaje u procesu primanja dela između autorskog i našeg, čitalačkog sugestivnog sveta. Spor ova dva sveta razrešava autor koji nas primorava da primimo njegovu predstavu stvarnosti, na osnovu snage njegovog viđenja. Iz ovog sukoba, koji je prirodna prateća pojava čitanja romana (jer samo roman može da pruži takvu potpunu predstavu stvarnosti), nastaje značajna protivrečnost između spontanog, tečnog utiska iz čitanja, koje je u suštini, kako smo videli, poistovećenje s predstavljenim svetom, i stalno prisutne autorske volje koja nas upravlja kako želi autor. V. Vulf iz ove tenzije dve psihičke energije izvodi bitan zaključak: »Ako se ova autorska vladavina učvrsti, zgusnuće celovitost romana i povećaće se njegova rezistentnost i snaga, ali stoji da bez ove snage roman ne može da postoji; ako da, onda samo nekoliko godina, no baš ova snaga je za njega velika opasnost. Zbog toga što osobine tako karakteristične za roman – što zahvata postepeni rast, postepeni razvoj osećanja, što prati razvoj mnogih života, njihove uzajamne odnose i sudbinu na velikom prostoru – upravo ove osobine su nespojive s opisom, slikom, autorskim poretkom celine. Spada u vrline jezika, organizacije, konstrukcije, držati nas na distanci od individualnog života i sakriti u njemu određene crte, dok je

vrline romana kao celine uvesti nas u tesni odnos sa životom. Ako se ove dve sposobnosti nalaze kod jednog autora, dolaze u spor. Najsuvereniji je onaj romanopisac koji uspe da izjednači ove dve moći, i to tako što će se one ujediniti na višoj ravni.«¹⁰ Roman, dakle, izaziva određenu čitalačku iluziju života, no data iluzija, opredmećena predstava (zato što se radi o specifičnom romanesknom vreme-prostoru), treba da se pokaže kao što to želi autor. Ova dvojna opozicija, karakteristična za roman, izaziva dalju opoziciju, a ova je, ako dobro shvatamo zapažanja V. Vulfa, opozicija između utehe (ili, da se izrazimo naučnije, estetskog užitka) i pouke, odnosno vrednosne interpretacije stvarnosti. Iz toga proizilazi onda da roman, budući potpuni izražaj, suvisla slika sveta, kao jedina književna vrsta izaziva kod nas mogućnost poistovećenja s predstavljenim svetom, utisak koji bismo mogli označiti kao romanesknot.

Poistovećenje s predstavljenim svetom u romanu zbog toga je tako sugestivno što nam se određeni osećaji i duhovni razvoj likova predočavaju kao postupki proces, ne abruptno, kao npr. u drami. Istovremeno, to je proces postepene adaptacije u romaneskni svet. Ova postepenost daje mogućnost potpunijeg sjeđinjenja, prodora u svet romana, romanesknot. Romanesknot je, dakle, psihički korelat teksta romana, konačna i najsuštinskija tačka percepcije romana. Elementi ovog osećaja su, npr., intenzivno doživljena atmosfera, karakteristični detalji u crtanju sredine, osećanje verovatnosti – i na kraju krajeva, neka to zvuči bilo kako približno, osećanje života i događanja. No i ova široka skala osećanja, kako je suptilno primetila V. Vulf, narušena je prisutnošću autorskog subjekta, koji na izgled neomeđen svet romana limitira. Čini se, pak, da je ovo razgraničenje istovremeno uslov iluzije celine i objektivnosti romana. Samo ovo »autorsko« razgraničenje može dati romanu onaj oštri karakter određenosti, neponovljivosti njegovog sveta, mada je jasno da je to u isti mah stvar mere. Na izgled tako čvrst, romana istovremeno je veoma fragilan, jer odveć izražene prisutnost subjekta romana može da naruši postignutu romanesknu iluzivnost. Verovatno postoji veoma suptilna razlika između onoga dokle sežu osećaji čitaoca i njegova živa predstava i volje autora da usmerava čitaocu predstavu do određenog cilja. U suštini, to nije ništa drugo do nesklad između ikoničke strane, romana, između njegove slikovitosti, i operativne strane, idejnosti. Čini se da rešenje ovoga isto počiva u centralnoj tački romanesknog sveta, u liku, koji – sa stanovišta percepcije dela – nije ništa drugo do skup elementa, detalja, tipičnih sitnica, sposobnih da izazovu iluziju stvarnosti i načine je celovitom,¹¹ upravo kao određeni kompleks duhovnih osobina koje imaju komunikativni karakter. A isto tako, valjda, ima težinu i to da li je autor dovoljno sposoban da se transformiše u epski subjekat, što je takođe dato određenim momentom totaliteta: iluzija autorskog svega (onog defoovskog čvrstog puta) moguće je samo tada kad autor sam vidi svet kao celinu s unutrašnje uređenim odnosima. Istina, to je moguće samo ako njegova predstava stvarnosti ima vrednosni, a ne čisto konceptivni karakter.

Iluzija romana stavlja se tako nasuprot autorskoj »deziluziji« kao dinamički element sveta romana. S tim je u vezi dalja problematika, koju možemo nazvati opozicija *kanoničnosti* i *nekanoničnosti* romanesknog žanra. Ovde ćemo upozoriti na značajne poglede koje o romanesknom žanru iznosi M. M. Bahtin, i to pre svega u raspravi *Ep i roman* (o metodologiji proučavanja romana).¹² Bahtin predstavlja roman kao žanr izričito nekanonički, i njegovu nekanoničnost izvodi kako iz njegovog aksiološkog karaktera, da je, naime, rezultat živog i obnavljajućeg vrednosnog odnosa autora prema stvarnosti sveta, tako i iz njegovog noetičkog i »plastičkog« karaktera, jer romanopisac uzima datosti koje nisu završene, uzima »nezavršene stvarnosti«. Bahtin o ovoj problematici doslovno piše: »Romaniziranje književnosti ne znači da roman nameće drugim žanrovima strani, neorganski žanrovski kanon. Jer roman sam ovakav kanon upošte nema. Svojom suštinom je nekanonički. Čista je plastičnost. Predstavlja žanr koji večitno traži, večitno proučava, revidira sve svoje ustaljene forme.«¹³ To su značajna zapažanja, u tesnoj vezi sa svim što je Bahtin zaključivao iz karaktera ovog protejskog žanra. Određenu težinu ima pre svega to što Bahtin roman shvata kao »ozbiljno-šaljiv« žanr, dakle zabavno-poučan. Kanonsko je to što je jednoznačno. Roman, budući ozbiljno-šaljiv žanr, ne može da bude jednoznačan, ne ukazuje na određene tačne datosti i ne vrednuje ih sa jasnom i vidljivom stanovišta. Subjekt romana, prema Bahtinu, isto je tako »plastičan«, ili bolje elastičan, kao i njegov romaneskni svet. »Roman se odnosi na stihiju nezavršene stvarnosti, i to mu, kao žanru, ne dozvoljava da okosta. Romanopisac privlači sve što još nije završeno. Romanopisac u sferi predstavljenog sveta može da se pojavi u proizvoljnoj autorskoj poziciji, može da opisuje realne momente svog života ili da prvi aluzije na njih, može da otvoreno polemisi sa svojim književnim protivnicima, itd. Ne radi se samo o tome da se lik autora pojavi u sferi koja je predmet predstavljanja, već i o tome da se stvarni, formalni, izvorni autor (autor autorske slike) nađe u novim odnosima s predstavljenim svetom; stiče s njim sada zajedničku vrednosno-vremensku dimenziju, autorski govor i govor junaka sada su u istoj ravni i mogu da se nadovezuju jedan na drugog (tačnije, ne mogu da se ne nadovezuju jedan na drugog), uspostavljaju dijaloge, hibridne odnose.«¹⁴ Ova zanimljiva zapažanja o vlastitom, sa poetološkog stanovišta neodređenom karakteru romana, više predstavljaju opšte, a manje, čini se, istorijske istine. Proučavanje romana starijih razvojnih epoha pokazuju da je roman čak do kraja 17. veka bio nekanonički, bio je igra, neobavezna uteha i zabava.¹⁵ To liko je bio »nekanoničan«, hibridan, da je 1761. godine Didro predlagao da se termin »roman« zameni drugim terminom, jer »roman« je bio pred licem novih zahteva epske proze 18. veka jednostavno obezvređen.¹⁶ Ričardson je, prema Didrou, pravi romanopisac, jer njegovo delo »uzdiše duh i dotiče se duše«, odnosno, ima ozbiljnu intenciju. Alberes navodi i bitnu granicu između starog, dakle nekanoničkog, neozbiljnog romana i romana novog, stvarnog, koji ima ambicije da »crta čoveka, ili epohu istorije, da obelodani mehanizam društva i, najzad, da naznači pitanja poslednjih stvari čoveka.«¹⁷ Bahtin raspravlja, pre svega, o antičkom, srednjovekovnom i baroknom romanu, i nekanoničnost ove vrste aplikuje i na moderni roman, dakle na roman od 18. veka čak do danas. Barokni roman bio je sadržinski određen, pre svega, tendencijom neobaveznog pričanja o događajima, pukom igrom imaginacije, sa strogim isključenjem zahteva istine ili verovatnoće. I zanimljivo je da se ovo nasleđe romanesknog očituje i u modernom romanu, kao opozicija igre i ozbiljnosti, što se na nivou forme nije moglo izraziti drukčije

od opozicije kanoničnosti i oblikovane hibridnosti. Ako je Bahtin našao, pre svega, u romanima Dostojevskog složenu igru autorskog subjekta romana i likova romana, u pitanju je verovatno određeni aspekt one romaneskne nevezanosti, karakteristične za njegovu nekanoničku razvojnu etapu, no svesno već poricanu iznutra. Istraživanje M. M. Bahtina stvarno pokazuju koliko je romaneskna igra Dostojevskog strogo metodička, definisana, sistematska. Čini se, dakle, da kanoničnost romana nastaje onda kad se rodila njegova ideja žanra, ili, prema Didrou, njegova žanrovska »uvaženost«. Svest žanrovske ideje, dakle norma romana kao vrste, predstavlja osnovu njegove kanoničnosti, tačnije rečeno one specifične tenzije koju smo označili kao opoziciju kanoničnosti, pravilnosti, i nekanoničnosti, oblikovane slobođe.

Ovakvo shvatanje je značajno za bilo koje prikazivanje razvoja romanesknog žanra. Mada »nekanonički kanon« predstavlja određeno prenošenje umetničkih iskustava, a time i mogućnost nadovezivanja na postojeću romanesku formu, što je estetska stvarnost i istorijsko-razvojna činjenica romana. Moguće je zauzeti samo kritički stav prema formalističkim i čak krajnje formalističkim gledištima, prema kojima se sam čin pisanja (romana) reducira na imanentnu stvarnost stvaranja teksta, doživljavanja teksta kao važećeg entiteta, bez neizbežnih korelacija sa stvarnošću. Da bismo tačnije mogli razgraničiti unutrašnju vezu i prenošenje umetničkih iskustava, dakle kanoničnosti romana u širem smislu, od shvatanja po kojem se i na polju ovog žanra tlo mora prekopati uvek iz početka, navešćemo gledanje Žana Rikardu, teoretičara tzv. novog romana.¹⁰ Prema Rikardu, treba tražiti kriterijume na osnovu kojih ćemo konstatovati napredak u razvoju žanra ne u datostima koje roman predstavlja i slika (s čim se možemo samo složiti), već isključivo u osećanju tekstovnosti, tekstovnog novog. Rikardu piše: »Predlažem sledeće: tradicionalno je ono što je orijentisano na činjenicu napraviti roman pričanjem (recit) o postolovnom događaju; moderno je ono što od romana stvara postolovinu pričanja (récit). U slučaju prvog stanovišta radi se o fasciniranju čitaoca: radi se o strastima, idejama, događajima, peripetijama stvarnog i fantastičnog života, koje su sposobne da zapanje čitaoca, dok se stranice okreću kao same od sebe, a tekst u njegovoj vlastitoj suštini kao da je izgubljen. Ono drugo, suprotno, želi da probudi čitaoca: to je uspostavljanje permanentne distance, radi se o predstavljanju strasti, ideja, događaja, peripetija fabule kao rezultata rada na tekstu. Čitati moderni tekst znači ne postati žrtva iluzije realnosti, već biti prijemčiv za realnost teksta«. Čini se da se i ovde radi o polaritetu između kulturnog, recimo diskurzivnog tipa čitanja i naivnog čitanja, kada prvo uzima u obzir i realnost teksta, a drugo je u biti izvan nje. Nije nam stalo do jeftinog rešenja složene pitanja. U svakom slučaju, pisac, autor romana, mora da bude »kulturni« čitalac i u njegovoj stvaralačkoj metodi u svakom slučaju mora da je prisutna svest konteksta romaneskne vrste, svest kanona. Na drugoj strani, ograničiti produktivni pojam tekstovnosti (A. Popović) na unutrašnju inerciju i kritičko stvaranje teksta, nedovoljno je i ne odgovara stvarnosti. Stvaranje teksta, tekstovnost, polazi u prvom redu od prototeksta autorovog životnog iskustva, pri čemu kanon vrste, npr. romana, jeste sekundarni elemenat, dok nije u pitanju čista knjižkost. Dozvolimo da kanon romana zahvata više prirodne stvaralačke i čitalačke naivnosti od drugih vrsta, čvršće spojenih s kanonom, shvatanim kao obavezno pravilo (npr. forme stiha, strofika i sl.). Prevremeno uspostavljanje romanesknog kanona određenog tipa može da šteti razvoju književnosti, bilo da se radi o teoriji ili o romanesknoj praksi. Mogli bismo, dakle, reći da je roman kao žanr u suštini kanonički, mada je u odnosu na druge prozne žanrove, a naročito pesničke i dramske žanrove, slobodniji. Ako bismo roman shvatali kao pojavu literarno nekanoničku, ne bismo mogli odrediti ni njegove stilske tipove, kao što se to već dogodilo (poredi, npr., suštinsko razgraničenje romaneskne forme kod B. Tomaševskog – roman sa stepenastom i paralelnom kompozicijom).

Shvatanje romana kao sistema opozicija u ravni romaneskne stvarnosti, u ravni koja predstavlja i projektuje elemente na planu čitalačke komunikacije, sve ovo ima smisao za obuhvatanje ne samo vrednosti, oblika i razvoja romana; bez ovih osnovnih kategorija ne bi se moglo razmišljati o romanu konkretno, dakle istorijski, premostiti razdaljinu između prošlosti i sadašnjosti žanra, odgovoriti na pitanje koje su mogućnosti modernog slovačkog romana u njegovom razvitku.

Preveo sa slovačkog
Mihailo Harpanj

Napomene

- 1 Celu ogromnu literaturu o romanu i njegovoj teoriji ne možemo ovde iscrpiti, usredsređeno se samo na neke teorijske radove koji predstavljaju doprinos sa aspekta odnosa individualnog i društvenog elementa, kao osnovnih elemenata sveta romana. Zbog toga nismo uzimali u obzir podsticajne, no drukčije orijentisane radove, kakve su na slovačkom objavili N. Krausová, J. Felix i drugi autori.
- 2 Citirano prema knjizi R. M. Albérès *Histoire du roman moderne*, Paris 1963, str. 41.
- 3 Albérès, *Histoire du roman moderne*, str. 39.
- 4 Lettres à l'étranger od 6. febr. 1844, citirano prema Albérèsu, *Histoire du roman moderne*, str. 39.
- 5 Albérès, *Histoire du roman moderne*, str. 63.
- 6 Albert Thibaudet: *Réflexions sur le roman*, Paris 1965, studija »L'esthétique du roman«, str. 9-27.
- 7 Albérès, *Histoire du roman moderne*, str. 46.
- 8 Albérès, *Histoire du roman moderne*, str. 47.
- 9 Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris 1963, str. 147 n.
- 10 Ibid., str. 148.
- 11 Kléber Haedens u kurioznoj knjizi *Paradoxe sur le roman*, Paris 1964, na određenim mestima iznosi gledište da tzv. duboki lik nije ništa drugo do lik pitoreskni, zanimljiv, pri čemu tzv. životnost lika nije ništa drugo do koherentan popis neobičnih psihičkih stanja. Naravno, to je samo deo istine: »životnost« lika, kako je suprotno ukazano Georg Lukács, jeste u tzv. duhovnom obličju lika, odnosno u njegovom jasnom intelektualnom profilu (usp. njegovu knjigu *Essays über Realismus*, Berlin 1948, poglavlje »Die Intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten«).
- 12 M. M. Bachtin, *Problème poétique românu*, Bratislava 1973, str. 62n.
- 13 Bachtin, *ibid.*, str. 110.
- 14 Bachtin, *ibid.*, str. 93-94.
- 15 Ovakvo R. M. Albérès rezimira zaključke André Le Bretona iz njegove knjige *Le roman au XVII siècle*, Paris 1890 – usp. Albérès, str. 17 n.
- 16 Albérès, str. 26 n.
- 17 Albérès, str. 21.
- 18 O tome zbornik aktualnih teorijskih rasprava pod naslovom »Sul le roman moderne«, Paris 1971, str. 142 n.

colštok

oto tolnai

NEŠTO

dopisnice od magde (rabin sa limunom itd)
prosto da ne poveruješ kako je ipak dospela
u bilefeld grad dr etkera
proučava modernu teoriju metafore kod sj petefija
jednom je u njenoj prostranoj i blago mističnoj sobi na telepu
u kojoj bi se među knjigama povezanim u valjanu vunu i kičerskih
orlova s platna izbeglog ruskog carskog oficira koraci uvek ubrzali
(trebalo bi proveriti da nije možda parket nagnut)
moj sinčić je neočekivano upitao ko je izmislio puding
dr etker odvratila je iznenadujuće odlučno
zar nije dr drale pitao je mališa
ne rekla je magda
na jednoj dopisnici piše (čim sam je pročitao rekoh sebi
eto ipak ti je uspelo da unekoliko promeniš sveto-
nazore ljudi mogao bi već i maglu da prodaješ gušavi pojče):
sedim pored jednog čileanskog geologa, ima gumicu za brisanje
dimenzija 2,5 x 4 x 2 cm, kao da je od stakla, gotovo je providna.
Kad god je ugledam, setim Te se. "Nešto" kao
stvorenje za Tebe...

(OVA ČAŠA S NASLIKANOM PTIČICOM)

ova čaša s naslikanom ptičicom
bila je godinama u nekoj salaškoj školi
gde nije bilo struje
gde ničeg nije bilo
samo velika crna tabla
a čaša s ptičicom služila je kao svećnjak
držim u njoj svoje meke olovke
imam puno mekih olovaka (čeških mađarskih australijskih)
za sada ih međutim ne koristim
još ne pišem meko
još ne pišem stihove
štaviše voleo bih da pišem tvrde
još tvrde manje privlačno bolnije
kao što je blok pisao ahmatovoj
da je pas bio sa mnom
rekla je vlasnica čaše s ptičicom
stežući mi vrat škripavim azbestnim rukavicama
škripavim azbestnim rukavicama gnječeći moje grudi
ne bi me u mišlingu silovao
onaj ridokosi momak iz livnice
koji mi je posle izlio onog kupida kako piša
čak ga je i minijumom premazao da ne zarda
piša krv rekao je žmirkajući stidljivo
i ja uvek pišam krv rekoh

TUJE PATULJASTE JELE

na betonskom tenku robne kuće novi sad tuje patuljaste jele
maskiraju
maskiraju objašnjava stari gošpodin džagajući me štapom
sva sreća da su na vreme sklonili malu jermensku crkvu
ispred deterdžentom (nestašicom deterdženta) krcatog tenka
U mesecu avgustu leta gospodnjeg 1739. nakon što su Turci
gotovo već zauzeli Beograd, mi, Jermeni, napustivši varoš,
pobegosmo glavom bez obzira pred varvarskom najezdom
s našim misionarem Jakovom Erzerumskim,
monahom venecijanskog jermenskog samostana, i
stigavši ovamo podigosmo logor u Novom Sadu, nasuprot
tvrđave Petrovaradinske.
ali ponekad poput božanskog ornamenta
kao da se mermenska crkvice ogleda u prozoru tenka
kao da se ogleda venecija i šta sve još objašnjava stari gospodin
treba samo pronaći pravi ugao gledanja
na betonskom tenku robne kuće novi sad tuje patuljaste jele
odlazim da izvršim dnevnu sondužu na odeljenju porculanskih figura
tapeta
posmatram kako neka gospođa kupuje maleni koralni žbun
pričvršćen na crni postament
da bi fino sastrugala zadebljanja kože na peti
čiko molim vas lepo jedan kobrasti krivuljar
nema
ni colštoka nema
kako ću onda utvrditi
kako ću precrtati umnožiti nepravilne oblike
skoknuh liftom gore u zeleni gaj tuja i patuljastih jela
bio sam već jednom ovde gore
(odavde su adice tvrđava telep šangaj gotovo nadohvat ruke)
pratio sam u stopu jedan međenim nitima izvezeni dugi crni šal
na nekakvu glupu pres-konferenciju generalnog direktora robne kuće
sva sreća što me nisu gurnuli dole
rekavši to je taj što piše novele o robnoj kući

Preveo s mađarskog:
Arpad Vicko