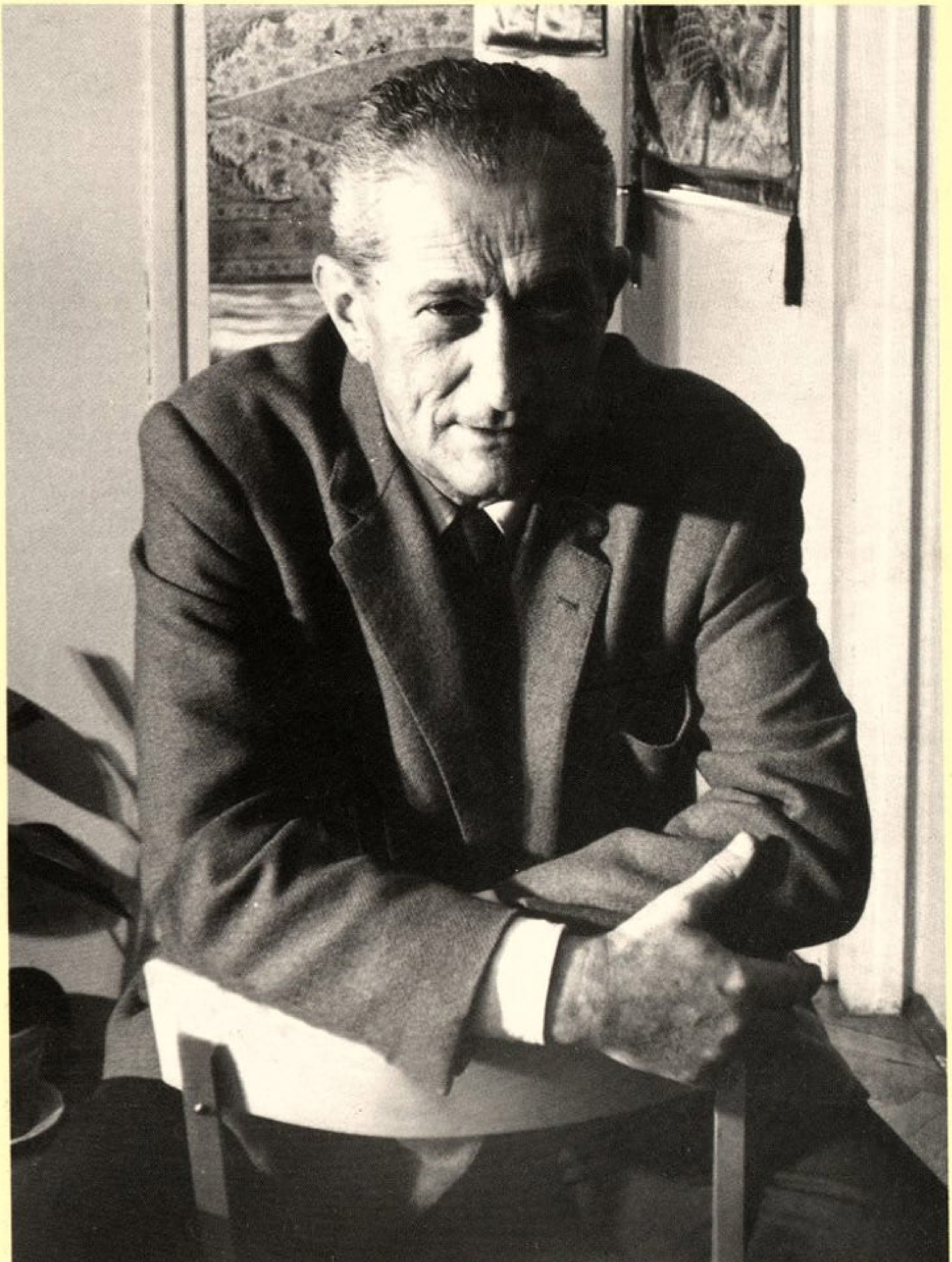
Ј II 16752

Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића

# РАСКРШЋА

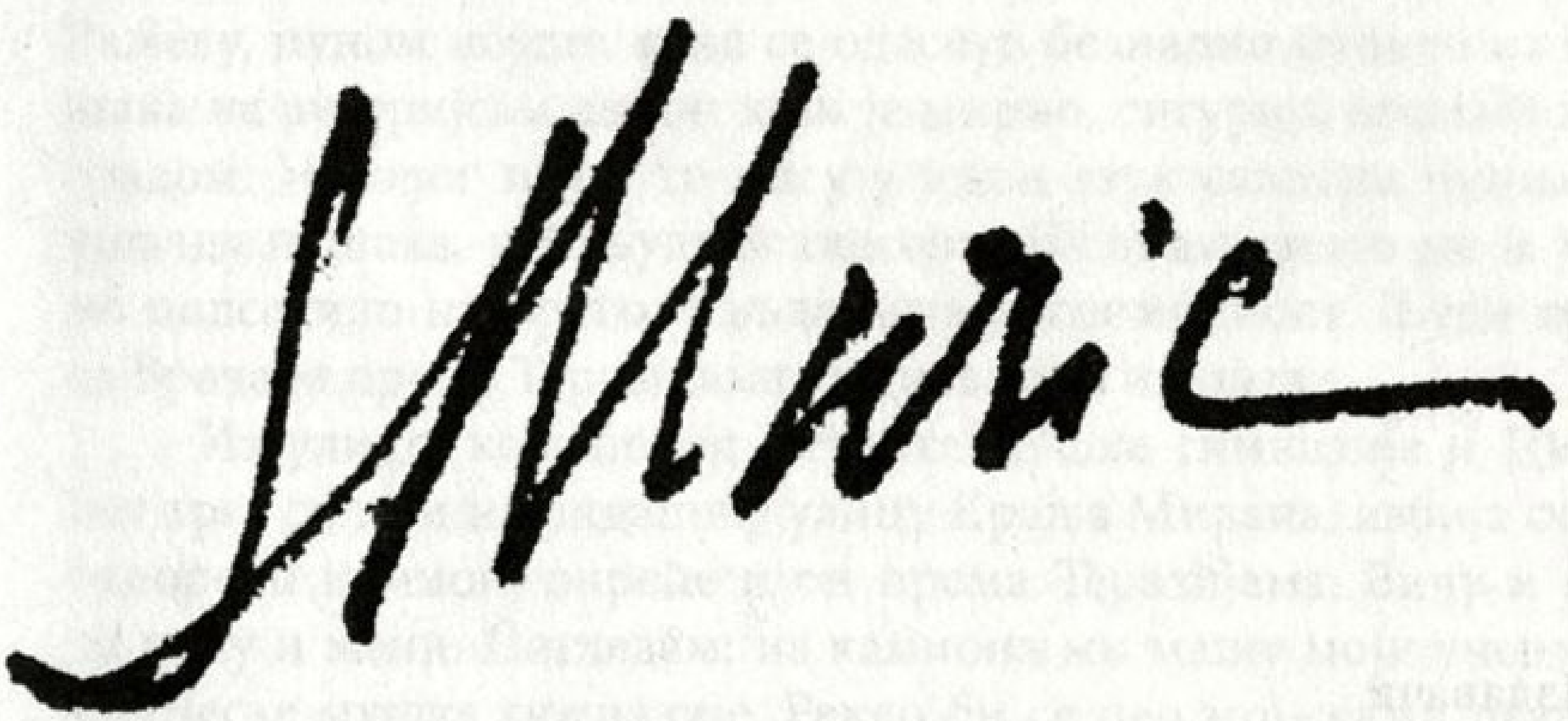
Година VIII, број 8, 2011. Нови Сад - Косјерић - Београд ISSN 1820-2780



ISSN 1820–2780

Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића

# РАСКРШЋА



Инв. бр. 1099647

**Година VIII, број 8, 2011.**
**Библиотека Матице српске, Нови Сад**
**Скупштина општине Косјерић**
**ЈП *Службени гласник*, Београд**

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

Издавачи
*Библиотека Матице српске, Нови Сад*
*Скупштина општине Косјерић*
*ЈП Службени гласник, Београд*

Главни уредник
*Слободан Гавриловић*

На предњој корици: *Сретен Марић, дом у Новом Саду*
На задњој корици: *Део јавриске библиотеке (радни сто)*

Сретен Марић

# ДОБРИЦА ЋОСИЋ, НАША СТРЕПЊА И НАША НАДА*

Београд, 27. март 1941, дивно, сунчано преподне. Пошао сам у Манеж, где сам одскора предавао на позоришном одсеку Музичке академије. Вече пре тога, на раскрсници где је сада „Београђанка“, срео сам два мала тенка и неколико војника у ратној опреми. Питам поручника који је с њима шта то значи. Он ми одговара: „Бранимо част земље!“ Разумео сам.

Сад, овог јутра, пред Манежом, чују се неуобичајени звуци, нешто слично буци коју сам ослушкивао на јесен 1914. у Ваљеву, пуном војске, када се одасвуд безнадно пуцало из пушака на аустријски авион који је мирно, сигурно, кружио над градом. Но овог пута, то нису у један звук сливени пуцњеви хиљаду пушака, већ људски гласови. Не знам зашто ме је једно подсетило на друго. Ваљда иста беспомоћност. Људи трче са Врачара према Теразијама, одакле бука и долази.

Из улице, која поред Четврте мушке гимназије и Цветног трга силази на ондашњу улицу Краља Милана, избија стар, отворени камион, окреће и он према Теразијама. Вичу и као да вичу и мени. Погледам: из камиона ми машу моји ученици из Шесте мушке гимназије. Рекло би се цео мој седми разред. Међу њима и Жујовић, син Сретенов. Поздрављају ме. Некако необично, стидљиво и весело и заплашено у исти мах. Као деца у лудој игри када одједном виде старијег, па се боје грдње. Од њих први пут чујем разговетно шта каже необични ритам тог звука који се као талас морски од стене разбија градом: „Боље гроб него роб.“

Претрнуо сам. Знао сам шта то значи, да је тај узвик неумитна одлука за све нас. Вратио сам се кући под Пашино брдо. Да средим своје рукописе и остало пре но што кренем

---

* Уводна реч Сретена Марића у тематском броју часописа *Међај* „Србија је жедна демократије“, бр. 21–22, 1989, а текст је објављен и у књизи *О прошлости и револуцији*, Службени гласник, Београд, 2010, 49–56.

у своју мобилизациону јединицу у Загребу. И тако, брижљиво слажући своје драге рукописе (које ће четири године касније мени драги амерички бомбардери, још не знам зашто ни по чијој жељи, претворити у прах и пепео), размишљао сам, размишљао све до зоре. За чудо, тада, 27. марта, ниједног тренутка нисам размишљао као што ћу размишљати коју годину касније: да ли мој поручник, да ли моји ђаци, а пре свега они који стоје иза њих и који их подстичу на овај луди протест, на овај силовити изазов Хитлеру и његовој војној сили, да ли они добро чине овом народу, да ли није мудрије покушати, као што је чинио кнез Павле, да страшно зло, које се спремало, бар за сада одгодимо. О томе ћу мислити касније. Али у атмосфери која је владала тих дана, као да је било евидентно да се на срамни пакт не може пристати. Целе те ноћи у глави су ми се врзле хаотичне мисли и сећања на пријатеље који ће насигурно нестати, док их најзад не прекрили једно сећање, једна слика, која је одавно таворила, закопана у подсвести, а сада ми се наметала, јасно, све јасније, да је више никад не заборавим. Видео сам испраћај на железничкој станици у Скопљу, године 1915. (не знам више ни ког дана ни ког месеца, али дан је био сунчан), испраћај „Ђачке чете 95–96“, како су се они сами звали, оних које ће касније звати „1300 каплара“. Знао сам их скоро све. Играли су недељом у малом парку крај Идадије. Долазиле су девојке. Играли су валцер, танго и полку, а и друге игре, чије сам име заборавио. Ми деца долазили смо да им се дивимо. И сад смо били на скопској станици. Момци у теретним вагонима, на којима је писало колико у њих може стати људи а колико коња, девојке и ми други на перону. Све док воз није кренуо, на широким вратима вагона, као грозд, једна до друге, насмешене главе са шајкачама. Пред вагонима девојке. Сви су нешто добацивали једни другима. Сви су се смешили. Некако чудно. Не умем да опишем тај смешак у коме је било свега само не радости. Дуго је трајао опроштај, смешак је постајао све грчевитији. И одједном, воз је кренуо, без најаве, да се ужасно брзо изгуби из вида, са оним главама, са рукама које су из вагона махале. Тад се десило нешто, за мене, дечка од дванаест година, запањујуће. Прво сам чуо један усамљени крик, онда још два-три иста. Онда један општи, ужасно продоран вапај. Све те девојке и мајке у глас су ридале, са чудним гестовима, машући

рукама као да траже потпору, некакав заклон, не знам. Чудан је то био звук, у мом животу никад поновљен, као брујање пушака у Ваљеву, као цика грађана преподнева 27. марта. Са мојих дванаест година нисам разумевао то ридање. И мени је било жао што каплари одлазе, много жао, али не да овако ридам. Питао сам мајку, која је придржавала своју расплакану сестру, девојку од деветнаест година: „Мама, шта им је?“ Одговорила ми је: „Сине, па ко ће се од њих вратити!“ Исидор Караклајић, студент технике, син попа Боје из Косјерића, вереник моје тетке, заиста се није вратио. И толики други. Но ја сам ускоро потом, са том тетком, оставио мајку, сестру и брата у Призрену и кренуо у „бежанију“ преко Албаније. Мајка ми се плашила, да ме, како се то говорило, Бугари не одведу на рад.

Можда су доживљаји кроз Албанију учинили да ми из сећања ишчили призор са скопске станице. Сада ми се, у ноћи 27. марта 1941. враћао у сећање. Иста слика као и средњошколци у камиону. Као да је то нека српска судбина да се на немогуће мора пристати, увек – или бити роб или ризиковати гроб. Лазарева клетва. У зору 28. марта заспао сам смирен: моји гимназијалци имали су право – боље и страшни рат него пакт. Морам рећи, нисам замишљао тада да ће он бити толико страшан, какав је био.

И мени је ваљало одмах кренути. Овог пута не неколико месеци касније, као после опроштаја са капларима, већ сутрадан. Свет се све брже окретао. Моје мобилизационо место резервног коњичког потпоручника југословенске војске било је – Загреб. Ту сам се вратио после неколико тешких ратних догодовштина на граници. У Загребу сам дочекао и улазак немачких трупа.

Тих дана, на другом крају земље, дефинитивно се уобличила и судбина Добрице Ћосића, генерацијски неупоредиво значајнија, па и трагичнија но судбина моје генерације. Моја је била некаква међугенерација, десет-петнаест година млађа од оне која је поднела први шок потреса који ће са два удара скоро смрвити стару Европу, као и петнаест и више година старија од оне која ће поднети овај други, још смртоноснији удар.

Када сам се, прешавши Албанију, вратио у земљу, негде 1920, она је била пуста. Возови су тек почели да раде. Мостова на прузи још није било, путници су их прелазили по даскама –

пешке. Сећам се својих првих летовања на Златибору. Могао сам сатима шетати да не сретнем жива човека. Сећам се Драгице Туцовић, Димитријеве сестре, када је причала мојој мајци о погинулима у њеној фамилији. Сад читам озбиљну, добро документовану студију професора Милисава Ђенића о Златибору 1912–1918. године. У Димитријевом Гостиљу само Туцовића је погинуло за то време шеснаест момака. Из сваке општине златиборске животе је у тим ратовима дало најмање сто педесет до двеста младих. Мокра Гора двеста осам. Кремна чак три стотине и шест. Тужно је било.

А ни будућност није изгледала боље. Постојећим се нико није заносио, обећањима новог, бољег, мало ко. Све до коју годину пред Други светски рат сазнања која су иоле обавештенији могли добити о приликама у земљи спаса, у Совјетском Савезу, нису била нарочито утешна; одјеци тог стања на пошашање наших комуниста, на њихове унутрашње односе, још мање. Јадна је изгледала Србија а и све српство, тридесетих година XIX века. Што вели Добрица, победили смо, а рат изгубили. Ако се таква победа уопште може назвати победом. Ослобађали смо, али нико осим Срба није то схватио као ослобађање. Можда и Словенци, бар првих година после рата. Сама реч „солунац“ убрзо је, чак и у Србији, почела означавати неку врсту кловновске фигуре самохвалисавца, мада ја нисам у животу срео ниједног правог „солунца“ такве врсте. Војводе су им умирале тихо и повучено у својим селима. Београдом се шепурила мангупарија, шићарџије сваке врсте.

Све то није могло предуго трајати, у безнађу се није могло више трпети. Ситуација нагло променила, али тек средином тридесетих година. Са доласком Хитлера на власт, свакоме је неминовно постало бирати. Хитлер је отворено, јавно позивао на оно што српски народ, што наша традиција, није могла прихватити. На мржњу, а и на самопрезир. Многи би се од нас тада окренули Западу, али Запад као Запад тада као да није ни постојао. Бољшевизам је, истина, на себи носио многе мрље: процесе, свађе, тврду диктатуру. (За гулаге се тада у Југославији није знало.) Али, идејно, у прокламованој идеологији, он је афирмисао све велике вредности Запада. Устав из године 1936. био је дивна синтеза свега хуманог, великог, за шта се Запад столећима борио: загарантована слобода речи, штампе,

итд., итд., све је било идеално либерално. Истина, изнад свега је стајала реч диктатура, али је и ту ублажавајуће деловало оно додато: пролетаријата. Тада су се, у тим дилемама, лако могле пречути многе неугодне речи. Сви су читали Стаљинове речи да је човек највеће благо Партије, нико није нагласио да је иза речи човек стајало „тј. кадрови“, што је потпуно мењало смисао синтагме. Уосталом, зар бољшевизам није проклamовао марксизам као своје учење, а код Маркса се, нарочито оног младог, који је тек био публикован тих година, могло наћи пуно тога утешног и лепог и за човека ван „кадрова“. Отуд је највећи део омладине пред хитлеровском опасношћу нашао једини спас у – Стаљину. И тако смо имали најсмелију партизанску војску. И опет, оно најбоље је одлазило, а да нико није могао упитати: „Ко ће се вратити?“

Добрица нам се вратио. Пуким случајем, као и сви други који су се вратили. Како је он у души својој доживљавао ту страхоту што је рат, рат са спољним непријатељем, и још ужасније, грађански рат, то нам он, нити ико други, није још описао. Питање је да ли то човек и може написати. Уметност је и сувише хумана ствар за тако нешто, па ће и њему можда бити остварљивије да нам једном напише шта се у његовој души збивало у годинама после рата, у годинама трежњења, сумњи, лутања и тражења, па, можда најзад и налажења самог себе, кроз још судбоносније душевне борбе но што их је и сам рат наметао. А то нам је управо Добрица дужан.

Сви знате на шта мислим. Ратници су, после тих самопрегора, дошли на власт кроз победу. Власт опаснију, заводљивију више но друге, јер то је власт једноумна. Стаљин их је учио да све виде или бело или црно, на једној страни добро, на другој апсолутно зло. И то, за разлику од Стаљина који је од почетка лагао, они искрено примају такво убеђење. У томе их је и сам рат поткрепио: ко је на другој страни тај пуца на тебе, па и ти на њега. Све је то врло брзо морало да доведе те младе ратнике до моралних сломова, утолико пре што су – то данас постепено сазнајемо – они малобројни који су их водили већ одавно били присиљени да изгубе, у стаљинистичким ситуацијама, свако морално осећање. У Коминтерни се није било шалити. Шта се тада збивало у душама младих, оних који су изборили тријумф стаљинизма код нас, њихове муке, кидања и ломљења

(уколико је тих мука и ломљења код њих уопште и било), још нико није заиста описао. Знамо да је већина ту изгубила душу. Само мали број успео је да се отргне тој суманутости, а за то је била потребна изузетна храброст. Режим се није шалио. Међу тим ретким био је и Добрица. Додајте његовом апсолутном интелектуалном поштењу и храбрости и таленат великог писца, па ћете схватити значај Добрице Ћосића за овај народ. Он је и његов грех и његово искупљење а за многе од нас, и његова нада.

# РЕЧ УРЕДНИКА

Испред нас је осми број књижевно-филозофског годишњака Сретена Марића *Раскршћа*. Овај број *Раскршћа* концепиран је као зборник текстова које је сачињен од седамнаест поговора различитих аутора узетих из књига Сретена Марића које су до сада објављене у *Службеном гласнику*. Зборник је употпуњен са исцрпном хронологијом живота и рада Сретена Марића коју је саставио Радован Поповић, уз пети наставак инвентарног пописа књига и периодике донације Никол и Сретен Марић које брижљиво води Драгица Мијовић.

*Раскршћа* отвара луцидан текст Сретена Марића „Добрица Ћосић: Наша стрепња и наша нада“ а потом редом иду поговори чији су наслови уједно и наслови књига Сретена Марића. Милорад Радовановић пише „Сретен Марић: О језику и језикословљу“, Александра Манчић узбудљив текст „Сретен Марић: О трагичној луди“, док је Мирјана Д. Стефановић исписала шест бриљантних текстова – „Сретен Марић: О трагедији“, „Сретен Марић: О Свифту“, „Сретен Марић: О Монтењу“, „Сретен Марић: О Стендалу“, „Сретен Марић: О Вијону и Хелдерлину и „Сретен Марић: О Рембоу“. Пет текстова о Марићевим књигама написала је и сјајна Јелена Новаковић – „Сретен Марић: О Сартру“, „Сретен Марић: О Бодлеру и Лотреамону“, „Сретен Марић: О Шатобријану и француској књижевности“, „Сретен Марић: О Прусту и Фокнеру“ и „Сретен Марић: О Башлару и Кајоау“, а ту су и аналитички текстови Зорана Пауновића „Вилијам Фокнер, без буке и беса“ (као писац другог поговора књиге Сретен Марића: *О Прусту и Фокнеру*, Ђорђија Вуковића „Сретен Марић: О критици“, Владимира Гвоздена „Школарац и луда Франсоа Вијон“ (као писац другог поговора књиге Сретен Марића *О Вијону и Хелдерлину*) док часопис *Раскршћа* затвара Михајло Пантић са систематичним текстом „Сретен Марић: О прошлости и револуцији“.

Слободан Гавриловић

Милорад Радовановић

# О ЈЕЗИКУ И ЈЕЗИКОСЛОВЉУ*

*О овој књизи.* Текстови у овој књизи одабрани су тако да као основну тематску нит имају знање о језику и о устројеном бављењу језиком, дакле „о језику и језикословљу“, како је у наслову првог од њих написао њихов аутор. Језик је, приређивачу је то било постало белодано јасно већ поодавно (негде од краја шездесетих година минулога столећа), једна од средишњих Марићевих тема (видети у том погледу сасвим речите, управо уводне реченице књиге, а и касније у овом поговору). Четири су текста у питању; прва три несумњиво су о језику и језикословљу, те о занимању њиховога аутора за језик и језикословље (Сретен Марић је волео тај термин „језикословље“, као сразмерно близак античком оригиналу „глотологија“ за истоврсна „филолошка“, односно „лингвистичка“ занимања); четврти је текст тек сасвим условно ту – у основи ипак филозофова расправа с филозофима и антрополозима о прапочецима и природи мита, језика, религије и уметности, о њима као културним претечама научнога тумачења света, о тим симболичким моћима човековим комплементарним, својеврсним „органима“ разумевања, схватања, тумачења, систематизовања и класификовања, у крајњем и „виђења“ и „стварања“ света – али је толико типично маријевски „глотолошки“ сазвучан с претходна три – да се готово и није могао у овом избору не појавити (барем није изгледало рационално из њега га изоставити, а притом не зажалити):

1. Приступна беседа Сретена Марића изговорена у Војвођанској академији наука ондашњој (изворно штампано латиницом: Sreten Marić, *O jeziku i jezikoslovlju danas*, Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, Akademske besede, knj. 6, Novi

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О језику и језикословљу*, Службени гласник, Београд, 2008, 133–149.

Sad, 1982, 11–33; штампано ћирилицом у: *Летопис Матице српске*, год. 158, књ. 429, св. 1, Нови Сад, јануар 1982, 35–52; Сретен Марић, *Огледи. II. У трагању*, прир. Зоран Стојановић, Библиотека Anthropos, 12, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987, 16–34); 2. Предговор што га је Сретен Марић написао за књигу Фердинанда де Сосира *Општа лингвистика*, коју је и превео [= *Курс опште лингвистике*] (изворно штампано латиницом: „Sosirova lingvistika i misao o čoveku", Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, Biblioteka Sazvežđa, 24, Nolit, Beograd, 1969, VII–XLI; drugo izdanje: 7–41 + „Uz drugo izdanje", 1977, 43–48; прештампано ћирилицом у: Сретен Марић, *Протејска свест критике*, Нолит, Београд, 1972, 153–197); 3. Поговор што га је Сретен Марић написао за књигу Емила Бенвениста *Проблеми опште лингвистике*, коју је и превео (изворно штампано латиницом: „Pogovor", Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, Biblioteka književnost i civilizacija, Nolit, Beograd, 1975, 279–290; није прештампавано); 4. Предговор што га је Сретен Марић написао за књигу Ернста Касирера *Језик и мит*, коју је и превео (изворно штампано латиницом: „Animal symbolicum", Ernst Kasirer, *Jezik i mit. Prilog proučavanju problema imena bogova*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972, V–XXIV; у разрађеној верзији, ћирилицом у: Сретен Марић, *Раскршћа*, Библиотека „Данас", Матица српска, Нови Сад, 1975, 111–148; Ернст Касирер, *Језик и мит. Прилог проучавању проблема имена богова*, Библиотека Елементи, 39, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998, 5–42).

А како се поступало са текстовима што су имали и поновљена издања? Опрезно – пре свега. Ваљало је, где год је то било могућно, опазити понеку штампарску погрешку, неправичну лекторску или коректорску исправку, распознати неумесну од умесне редакторске интервенције какве, хиперкорекцију од корекције, разлучити шта је ту Сретен Марић поправио, изменио сâм, а шта није његових руку дело у том погледу било. Па и ако није, је ли то шкодило првотном смислу и аутентичности Марићевог става према теми о којој пише, а особито *према језику властитом*. Данас бисмо рекли – језику: лепом, течном, лаком, јасном, тачном, помало архаичном тек; а складном, гипком, логичном; по мери „београдског стила", рекло би се, што би значило – језик као „тврд, коштан,

камен, гвозден, хомоген рељеф", како написа Исидора Секулић за језик Београда оновременог („О београдском стилу", 1920), а Александар Белић би истакао „убедљивост, природност" његову, истичући да је то „жив језик којим се мисли, и осећа, и живи", додајући му у особине „слободу стварања", „живописност, гипкост и снагу" („Београдски стил", 1934); а ми бисмо опазили – језик као склад, склоп, једноставност чак. Светозар Петровић је тачно писао како је Маријев језик и стил препознатљив као „жив и бујно асоцијативан", „природан, изворан, мушки, опор", „крепак", но да су та „лежерност и природност" последица „постепеног и великог труда" Маријевог, као и да је Сретен Марић – писац за живота, каткад и не знајући, био устрајну битку с лекторима у том погледу („О читању Сретена Марића", 1983). [Опаске о Маријевом стилу и језику Светозар Петровић завршава чувеном оценом како је Сретен Марић „човјек њемачког образовања, француске културе и енглеског типа мишљења", на шта му је по сведочењу Маријевог биографа, Радована Поповића (*Прича о Сретену Марићу*, 2002), овај узвратио са „ја сам сељак", или слично.] Суштински је, међутим, Сретен Марић нерадо осетније, видљивије интервенисао садржински у својим текстовима. Осим у једном међу овде одабранима. То је текст „Animal symbolicum" штампан као предговор књизи *Језик и мит* Ернста Касирера. То је случај где је прва штампана верзија са четири десета дела обогаћена у потоњој разради. Јасно, ту смо се у потпуности определили за преузимање те, позније верзије текста (свесни, као и он што беше, да је прву верзију био, изгледа, написао помало у временској оскудици, и приложио га већ сачињеном преводу, за издавачке потребе, што је у раним седамдесетим годинама минулога века у Новом Саду значило било и подршку Трибини младих и тада младом и амбициозном ђаку ауторовом, Зорану Стојановићу). Додатну је потешкоћу чинило у међувремену настајало прилагођавање текстова новим правописним узусима. Ту смо се држали умерено конзервативних решења (што је и у суштинској природи установе правописа – у крајњем). Сачували смо у језичком погледу понешто доследно, рецимо Маријеву речцу „другаче" (уместо савременијег и стандардније, уопштенијег „другачије"), као своје врсте архаизам/регионализам, али смо понешто и учинили доследним (и с новим

правописом усаглашеним). Уз то, Марић у ранијим текстовима доследно као манир има етимолошки исправније „*филосо-фија*“, док новије прештампавање ту има фонетски уобичајену адаптацију „*филозофија*“ (определили смо се ипак за оно прво решење, не следећи недвосмислену правописну инструкцију у том погледу).

Но, да ова реч која прати књигу Сретена Марића не би изгледала штура и недоживљена, прикључићемо јој и делимично подешене делове речи „О језику и језикословљу данас“ што смо је под тим насловом управо, маријевски се поигравши помало, недавно у Косјерићу били изговорили (новембра 2007. године) на *Данима Сретена Марића* („Сретен Марић о језику“), за Округлим столом (што уистину беше четвртаст).

*О језику.* Откако је Приступна беседа професора Сретена Марића објављена у серији беседа одржаних у Војвођанској академији наука и уметности, скупа с библиографијом Маријевом и оном о Марићу, 1982. године, под насловом *О језику и језикословљу данас*, свакој генерацији студената лингвистике већ на првом предавању о језику писац ових редова имао је обичај да цитира уводну реченицу те Беседе (коју је претходно и усмено изговорену био чуо приликом чина бесеђења самог): „Дуго сам размишљао о томе шта би могло бити тема ове беседе. Ваљало би да говорим о свом раду, о проблему или проблемима који га темеље, али када сам завирио у свој опус, видео сам да је његова проблематика тако широка опсега, да би синтетизовати га неминовно значило и банализовати га. Но пало ми је на памет да се при сваком мом раду, као стални лајтмотив, наметао, неизбежан, један проблем, увек акутан, мада за читаоца неприметан, никад решен, проблем, који ће се наметати све више, докле буде писаца и проповедника: проблем језика“. А затим и реченицу што следи, нешто касније, у истој Беседи: „Отуд је наше доба и постало, што се наука о човеку тиче, доба лингвистике“. Иста та места наводили смо и у властитој књизи *Списи из контекстуалне лингвистике* (1997) – у делу где се говори о Језику, наравно. Њиме смо редовно били започињали и властита предавања из курса Опште лингвистике – она о „моћи речи“. (А Маријева је прозрачна реч била белодано моћна. Осећали смо ту моћ њену и читањем и слушањем.

Готово и тактилно. Ваљда и гледањем кад год би та реч његова била и очним контактом немо подржавана.) Ваљда из истих разлога, Марић у његовој Беседи вели сетно и следеће: „Решити ту праљудску загонетку, савладати то чудовиште које се 'не да класификовати ни у једну категорију'. – Да сам био тридесетак година млађи и започео своју каријеру када је тај подухват постао актуелним, вероватно да бих и ја студирао лингвистику место филозофије и литературе. Овако сам је, када је допрла до мене, пратио као лаик, без потребних предзнања да у њој будем стваралац. Читао сам пуно тога, чак сам, да се што више удубим, превео два-три капитална дела из те области, превео сам не само Сосира, као и чувеног лингвисту Бенвениста, као и филозофа језика Касирера и неке друге, смело се усуђујући да им чак напишем и предговоре."

А на предавањима из Опште лингвистике, говорећи о Темељима језика, писац ових редова морао се ту и тамо осврта-ти и на три главна лика језика што их је Фердинанд де Сосир студентима својим био предочавао: *Langage – Langue – Parole.* Разуме се, и у преводу њиховом на српски, и са осврtањем на Маријево поступање у том случају, те на поступање других у томе погледу (неки мисле да је управо постојање три речи у француском језику, за исти темељни појам, и навело Де Сосира да разликује/види три лика тога темељнога појма, тј. овај случај узимају као јак пример деловања језика на мишљење и као огледало сродних појава у сфери језичкога детерминизма). У Марићевом преводу Де Сосировог *Курса опште лингвистике* на српски језик (1969) налазимо српску терминолошку тријаду: Говор – Језик – (Жива) Реч, у књизи *Правци у лингвистици* Милке Ивић, а поводом Де Сосира: Језик – Језик – Говор, у *Социолингвистици* што ју је аутор ових редова своједобно био саставио (и у некој уџбеничкој литератури раније): Језик уопште (= Језичка способност) – Језик – Говор, код Ранка Бугарског: Људски језик – Језик (као систем) – Говор (као реализација тога система), код Радослава Катичића и Дубравка Шкиљана: Језична дјелатност – Језик – Говор, (одраније) код Александра Белића: Језичка целокупност – Језик – Говор, код Ноама Чомског (у преводу): Универзални језички систем (= Општа језичка способност) – Компетенција – Перформанца, у новијим преводима Де Сосировог *Курса* на српски:

Говор – Језик – Реч. У издању Де Сосировог *Курса* по Тулију де Мауру лепо се у приложеним коментарима види како су сличне невоље (каткад чак и веће!) имали и преводиоци на друге европске и неевропске језике. Марић се, дакле, мало-мало па нађе у средишту проблемске теме какве крупне. Нерешивог питања чак. Притом он, разуме се, доследан себи, и после неколико критика у овом погледу управо, остаје постојано веран својим ранијим решењима и касније, када пише додатни кратки предговор другом српском издању *Курса* (1977), са правом малом, а духовитом, расправом о том питању (коју у једном облику доноси и у поговору Бенвенистовој књизи *Проблеми опште лингвистике*). Један теоријски проблем европске науке и терминолошки проблем европских језика Марић решава елегантно и оригинално, логички непогрешиво, и недвосмислено јасно. (Лако бисмо ми сада, на пример, ствари могли закомпликовати предлогом: Говор – Језик – Употреба језика; но то не би било ни елегантно, ни оригинално, ни правовремено учињено, ни недвосмислено јасно, премда би се многима допадало. Или, како би Марић довитљиво рекао: „Што је, нема сумње, тачно и можда каже оно суштинско – ако се на свет гледа са Сиријуса".)

*О језикословљу.* Другим једним поводом, на предавањима из Опште лингвистике, о Темељима науке о језику, писац ових редова покушава студентима објашњавати откуда та множина назива за устројено бављење језиком што би науком да буде: *глотологија*, реторика, филологија („љубословљ/словољубље"?), лингвистика, наука о језику, *језикословље*... Тај је потоњи назив управо (готово) преводом оног првог! Данас се ова имена употребљавају мање-више с разликом у смислу што им се приписује. Или су обележена на други начин неки. Тако, рецимо, сасвим упрошћено за ову прилику речено, назив „глотологија" обично упућује на старо, античко, превасходно грчко бављење језиком (нпр.: Ксенија Марицки Гађански у наслову књиге: *Хеленска глотологија пре Аристотела*). „Реторика" по правилу значи умеће/вештину употребе језика у сврху постизања одређених учинака, те знање, науку о томе. „Филологија" значи обично старије бављење језиком, по обрасцу 19. века, по правилу бављење писаним језиком као статичним, резултативним

феноменом, и свим подацима што их писана порука садржи; притом превасходно упућује на опис. „Лингвистика“ пак по правилу значи новије бављење језиком, оно по обрасцу 20. века, и говореним и писаним порукама једнако, језиком као динамичним феноменом, језиком као процесом, упућује и на опис и на објашњење језичкога феномена, при чему она мање више ипак управо језик сâм фокусира. „Наука о језику“ је одвећ описно и вишечлано, евазивно решење, као необележено, почешће употребљавано у уџбеницима, да би се остали, обележени називи избегли, те да би се избегавало њихово непрестано појашњавање, комбиновање, смена и понављање, можда чак и објашњавање. „Језикословље“ остаде код нас варијантно обележено некако (иако га налазимо код Стерије!), више као „западно“, пуристично (нпр.: Р. Катичић – *Језикословни оīледи*, 1 и 2; и неке серије књига у Загребу данас имају у наслову реч *Језикословље* као окосницу). Марић је, разуме се, био добро заинтересован за ова терминолошка, жанровска, теоријска и историјска спорења. Његово је терминолошко опредељење у овом погледу било, с једне стране, намерно спорно, а са друге, достојанствено (преводом) у античке грчке почетке ипак утемељено (с циничном неверицом у „велика нова и коначна постигнућа“), можда и део игре чак. Ко је био присуствовао изговореној Марићевој приступној беседи самој (крајем новембра 1981. године), сетиће се да је претходно речено проистицало из укупнога тона и фацијалне експресије професорове тада. Сложиће се са овом оценом, разуме се, и они што га памте из сусрета на ходницима факултетским, из клуба професорског у старој згради Факултета („при кафи“, или „при разговору на задату тему“), из ритуалних шетњи његових и сусрета у њима, из разговора приликом кућних посета наручених.

*О томе како нам све то изīледа данас.* Шта је професор Марић познавао од лингвистички битних наука и научењака (критикујући их и тумачећи)? Структурализам у верзији Де Сосира и Јакобсона, свакако (Трубецког и Хјелмслева, и Јесперсена из сродне европске традиције оновремене – донекле). Помало Сапира, Ворфа, Блумфилда, Хариса и друге важне Американце 20. века, у строгом избору. Филозофске основе науке Чомског, наравно (Декарт и други). Филозофију обичнога

говора у њеним темељима код Витгенштајна и Остина, барем. Француске лингвисте и филологе, првенствено Бенвениста, Мејеа, Вандријеса, Мартинеа, и друге, поготово савременике, али и оне из антропологије структуралне, Леви-Строса, на пример. Разуме се и психоанализу те њено занимање за језик, у верзији Фројда и других. Из традиционалније антропологије што се за језик занимала, фон Хумболта и Малиновског, дакако. Од савременика – ту су Елијаде и Лангерова, свакако, али и Башлар и Фуко. А у филозофским темељима језичке и семиолошке науке 20. века, Касирера, превасходно (о филозофским античким темељним узорима, те о европској филозофској вертикали, све до Лока, Лајбница, Русоа, Хердера, Канта, Хегела, Шопенхауера, Хусерла и Хајдегера, да и не говоримо). Укључујући и важне семиологе савремене, поприлично. Издаваче и критичаре Де Сосира, поготово (барем Енглера, Годела, Де Маура – свакако). Изгледа да није био имао прилике читати *Разговоре* Поморске са Јакобсоном. Иначе би можда нешто више занимања за Русе показао. (За руске претече структуралистима, рецимо. Затим за неке претече Де Сосировог учења. За америчке прагматичаре чак – за Перса у првом реду, чији позно, постхумно објављивани списи до лингвиста долазе посредовањем Јакобсона поглавито.)

Притом професор Сретен Марић није баш волео када се новији развој знања, научног, па и филозофског, о свету, па и оних о човеку и његовом језику, велича у односу на прошла времена. Свесни те опасности, ипак ћемо овде приказати и следеће, због компаративног увида у оно што се просејало, од онога времена ка нама:

У том смислу, писац ових редова у књизи *Планирање језика* (2004), тј. у огледу „Лингвистика на размеђи векова" (а у његовом одељку „Чему тежи лингвистика и шта то ми заправо данас у њој и около имамо?", при крају његовоме), каже како кроз цели 20. век лингвистика, осим што се темељно конституише, па парцелише, показује и неке опште тежње у развоју, барем када је њен теоријски део у питању. То су тежње ка функционализовању, контекстуализовању, семантизовању и прагматизовању лингвистичке анализе. Покушава се да се осим референцијалне (тј. комуникацијске, констативне, дескриптивне, денотативне, сазнајне, когнитивне, или како слично именоване)

функције језика и о другим његовим улогама поведе рачуна (поетској, метајезичкој, контактној/манипулативној, емотивној, лудичкој, хеуристичкој, симболичко-идентификацијској). Настоји се да се у проучавању језика, као контекст његов, узимају у обзир и други видови човековога окружења, други његови ликови (психа, друштво, култура), те да се осим фонологије и синтаксе (и других домена граматике, овисно о томе како ову разврстамо) – и област *значења*, дакле *семантика* темељно проучи. (У том се тематском простору, на релацији између два сасвим опречна става, једног, помињаног од времена Леонарда Блумфилда, да значење и неће спадати у домен лингвистичке научне анализе, будући неподатно тачној опсервацији, до оног познатог јасније од Бронислава Малиновског [дакле и хронолошки истовременог, али сад европског става према америчком] – да нема ваљаног проучавања ни културе ни језика без проучавања значења. [Негде између ова два става управо, јесте и онај из доба америчког прагматизма, особито онај у верзији Вилијама Џејмса, по којем значење реченице можемо свести на учинак што га ова производи!].) Тај развој иде све до прагматичких проучавања човекове комуникацијске и интеракцијске праксе од шездесетих и седамдесетих година наовамо. Опште су тежње и да се лингвистичка анализа симболизује и формализује, математички или формалнологички моделира. И да се све више специјализује. И шта, у ствари, у тој широко схваћеној лингвистичкој науци ми данас, од општих токова, имамо? Темељни *филолошки рад* на откривању, описивању и постројавању језичких чињеница. *Структуралне описе*, пописе и објашњења језичких појава и језикâ света. *Интердисциплинарно усмеравање* пажње на неке правце језичког односа према другим човековим ликовима (психи, друштву, култури). Трајно *филозофско занимање* за однос језика и ума. Разне гране когнитивних лингвистичких усмерења, све до *когнитивне семантике* (и са описима и са тумачењима темеља човековог језичког и нејезичког универзума у дотицају, путем проучавања процеса концептуализације и спацијализације, метафоризације и метонимизације, прототипизације и категоризације света). Све до *генеративне лингвистике* Ноама Чомског и других, која би се, у крајњем, у когнитивни научни правац такође могла укључити (што Чомски прилично експлицитно у новије доба и чини).

Да закључимо: данас имамо и *Филологију* и *Лингвистику*. И *Дескрипцију* и *Објашњење*. И језик сâм и у контакту са другим ликовима човековим. И Лингвистику саму, али и у њеном контакту са сродним областима знања. Разматрања ове врсте зато и ваља подупрети судом да би лингвистичка наука будућности морала за свој темељни предмет узимати *устројство језика и функционисање језика у устројству свеколикога контекста* (звала се она „контекстуалном лингвистиком" или другачије). Изгледа данас, иако лингвистика није више ексклузивно престижна као што је то у протеклих пола века (што значи, и у Марићево најпродуктивније доба) умела изгледати или чак бивати, да је ипак међу кључнима, најважнијима када је знање о човеку у питању. Замислимо се сада: када би биологија и лингвистика, рецимо, дале жељене „коначне одговоре" на најтемељнија питања о човеку (= питање порекла и суштине живота, мишљења, свести и говора), морали бисмо и саму науку изнова дефинисати. На том смо трагу, дакле, па нам је, сва је прилика, то и изгледна, истина више замршена но јасна, будућност лингвистичка и научна! Врло је могућно да би се Сретену Марићу ова пројекција (била она тачна или не) допала. Што он, разуме се, не би показао, но би се на њу на сто места љутнуо и срдито јој штошта приговорио (мрштио би се мало на формализације и математизације, спорио око семантике, и сл.), намерно превиђајући у спору властити темељни кредо, како не може бити погрешака у систему – ту и тамо, већ може само цели систем да не ваља (па по правилу и не ваља, што се кад-тад и покаже односно „докаже"). А при свему би му се, сигурни смо, понајвише допала мека, „фази" логика у нијансираном, градираном, скаларном, континуалном, дискретном приступу тумачењу човековога света и његовога језика, у лику још непостојеће, али надолазеће „фази" граматике односно „фази" лингвистике (са тежиштем њеним на нејасностима у рубним подручјима семантичким). [Аутор ових редова и планира да у неком догледном времену сачини књигу с насловом *„Фази" логика и лингвистика*.]

*О понечему још.* Да завршимо опажањем што налаже један нови, другачији оглед, но важно је за разумевање и Марића самог и његовог односа према језику. Професор Марић је доиста

веровао у оно што је називао „мађијом речи“ (видети: „поезија зна нешто што лингвистика не познаје, она зна за мађију речи“) – и служио се надмоћно том „мађијом“, том „моћи речи“, једнако и говорене и писане (о чему, с разлогом, и беше реч на самом почетку овога огледа), све док је бивало даха у њему за речи. И у ту сврху у помоћ изнова позивамо цитат из Марићеве Беседе: „Ја не бих умео тачно рећи шта је машта. О њој научне дефиниције и нема, али чини ми се да је тако са свим што се човека тиче. Ко би умео да научно дефинише појмове као, ’душа’, ’мисао’, и сличне, па и сам појам ’човек’, но ми ипак знамо када се нека реч изговори, о чему је ’реч’. Тако је и са маштом“. А пошто нам је језик најдоступнији сведок збивања у човеку и са човеком, лингвистика и јесте важном, можда и понајважнијом, науком међу другима што се баве човеком – засад. Тамо где је језик прецизан, то је и ваљано јасан научни пут (кроз речи које пописују културне чињенице, појмовни свет, или шта слично, кроз реченице и њихове веће склопове што сликају или уређују збивања у нама и са нама). Тамо, пак, где језик престаје у строгом смислу бити прецизан, језикословље постаје авантура, тим узбудљивија. Наиме, кад није прецизан, језик се доиста претвара у „чудо“ поезије и филозофије – на пример.

Оно што је Сретен Марић у својим расправама о језику и језикословљу с филозофима, психолозима, антрополозима и лингвистима свога и претходних времена био за будућност прекогнирао јесте да ће семантика тешко, полагано, али ипак ући у средиште пажње, да ће ту невоље језикословне бити и понајвеће, да ће дисциплина што би се данас именовала као „етносинтакса“ проучити обрасце семантичког енкодирања културе у граматику (и обрнуто), да ће занимање за метафору, метонимију, полисемију и когнитивне темеље језика постати средишње, да тема лингвистичког детерминизма неће одумрети (кроз разраду разних актуелних верзија тзв. „природне граматике“), те да ће у објашњењу феномена Човек, еволуциона биологија, психологија, социологија, антропологија, скупа са еволуционом филологијом (данас у спрези и са генетиком) – постати кључеви нашег знања о нама самима, постању и еволуцији. Притом, Марић је правовремено мудро био приповедао и о нашим сложеним симболичким моћима што их данас

препознајемо као језичку, иконичку, музичку, математичку, проксемичку, кинемичку и још понеку „граматику“, „модул“, „орган“, „моћ“, „дар“, или како слично именовану способност човекову. Уз све, Сретен Марић као да је предвидео постојаност научног занимања за тему језичке типологије, дечијег говора (данас је већ сасвим актуелном темом игра и улога деце и адолесцената у постању и развитку језичкоме), за тему несвесног у језичком знању и пракси, за улогу маште и идеје о магијској моћи речи у језичкој креацији („Знате да је значење огромног броја речи настало путем метафоре, то јест игром маште“), за тему кључа песничкога језика, когнитивног еволутивног скока човековог ка научном (са)знању, од мита, језика, религије, магије, и уметности наовамо. На време је зборио Сретен Марић о надмоћи лингвистике над другим савременим наукама о човеку, о потреби критике лингвистичке науке, као и науке и филозофије уопште, њихових школа, темељних концепата, метода и терминологија, о значају егзактности метода у темељним наукама и у науци о језику, о немогућности математизовања науке о језику, која би нужно и са семантиком морала рачунати, о модама научним, структуралистичком преврату, о неразумевању и узроцима неразумљивости међу научницима и филозофима, при чему Сретен Марић једнако зналачки и довитљиво тумачи темељне филозофске и лингвистичке појмове (нпр. знак, симбол, говор, реч, време, лице, простор, узрок, значење, смисао...).

Дакле, ово је доиста књига која за тему има стварни проблем „који ће се наметати све више, докле буде писаца и проповедника: проблем језика“. У тумачењу њенога аутора – професора Сретена Марића.

Александра Манчић

# О ТРАГИЧНОЈ ЛУДИ*

*Да се заїрцнеш од смеха*

Када је Итало Калвино 1985. године формулисао својих шест предлога за књижевност следећег миленијума, први предлог био је лакоћа: није желео да дозволи да се слике лакоће, које тражи, „распрше као снови пред садашњом и будућом стварношћу". Лакоћа, лакоћа која се никако не сме мешати са лагодношћу, залог је Сервантесовог писања. Лакоћа се шири испод Сервантесовог пера и твори меланхолични, бадемасти, и горки и слатки, плод смиреног погледа на буру. По томе што осећа да му је Сервантесова смиреност и лакоћа блиска, и Марић се у својим есејима, насталим, опет, из некакве лакоће, упушта у дијалог са другима које је, попут њега, заокупљала „трагична луда". Па већ и у његовом одређењу Дон Кихота као „трагичне луде" има некакве лакоће. Од персејске лакоће писцу није бежати: Персеј је она, како то вели Лав Јевреjин у својим *Дијалозима о љубави*, „анђеоска природа [што] убија и отклања од себе телесност и земаљску твар, успиње се на небо, а ум одвојен од тела и твари јесте онај који непрестано покреће небеске сфере". Лакоћа ума кадрог да непрестано покреће небеске сфере јесте лакоћа сервантесовска.

Сретен Марић је за себе говорио да је писац по поруџбини, састављач текстова за одређене прилике. И ова два текста о Дон Кихоту тако су настала: један као предговор за Сервантесовог *Дон Кихота*, други као предговор за Унамунову књигу *Живот Дон Кихота и Санча*. Већ сам тај повод претпоставља извесну лакоћу. Дијалог, у неку руку, у борхесовском маниру, који Марић води са својим временом вредан је пажње зато што, како је недавно рекао Мило Ломпар, „у овим есејима

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О траїичној луди*, Службени гласник, Београд, 2008, 91–109.

Сретена Марића уочавамо преовлађујуће идеје једног времена, унутрашњу динамику и утемељеност херменеутичке свести у њему, скривени дијалог који се одвија унутар једне културе". Није без значаја то што је један од Марићевих есеја, који су пред читаоцем, настао као предговор баш уз тек урађен превод Унамуновог *Живота Дон Кихота и Санча*, 1966. године. Сервантесова лакоћа смешта се на супротном полу од тежине Унамунове мисли. Некаква мука и страва избија из Унамуна, и ствара своје, не меланхоличне, него трагичне плодове. Унамуно, као важан читалац *Дон Кихота*, један је од наших превасходних „избора по сродности". Тако је и Марићево читање *Дон Кихота* дубље обележио Унамуно него, рецимо, Хајне.

Прелиставам каталог изложбе „Четири века Дон Кихота", коју је приредила Библиотека Матице српске 2005. године. Ту су и књиге из Марићеве библиотеке: библиофилско издање Вијардоовог превода *Дон Кихота* – оног превода који је читао и Ђорђе Поповић Даничар када је писао свој превод – са илустрацијама Гистава Дореа; студије Луј-Филипа Меја, Пола Азара, Вернера Бригемана о *Дон Кихоту* и немачким романтичарима, и Марте Робер, иначе француског преводиоца Кафке, о *Дон Кихоту* и Кафкином *Замку*; ту је и текст о Дон Кихоту Томаса Мана, у преводу на француски. Цела једна мала прича о погледу на Дон Кихота, јунака и роман који је „омогућио да се поставе нека од пресудних питања не само једног времена него и читавог једног осећања света".

Марић, како сам неколико пута понавља, није читао шпански. У „Дон Кихоту јуче и данас" забележио је: „Читао сам *Трагично осећање живота* негде пред сам рат. У француском преводу." И још: „Унамуно је у свему хришћанска, истина 'несрећна, у себи раздвојена свест', како би Хегел рекао, али хришћанска, католик и Шпанац, ја балкански паганац. Свестан сам да ми није ни дато да га до краја разумем. Уз то, ја не знам шпански, а главна његова дела за иностранство, она преведена, репрезентативна, *Трагично осећање*, *Дон Кихот* и др., као да су само фрагменти, на своме месту само у целини његове мисли и борбе, у атмосфери његове Шпаније. [...] Ја Унамуну дугујем пре свега што ме је, сасвим унамуновски уосталом, подстицао својим опсесијама и својом Шпанијом да мислим на себе и на своју земљу." „Дон Кихот јуче и данас" јесте

Маријев дијалог с Унамуном, дијалог кроз простор и време, кроз језике и преводе, и његов позив да *Дон Кихота* читамо данас и овде. Из тог дијалога, који се водио око *Дон Кихота*, Марић је обликовао своју слику о Дон Кихоту. Али, ако је, као што кажу, роман огледало, онда је и *Дон Кихоте* књига у којој ће свако од нас видети оно што већ јесте.

Сервантесови трагови, макар долазили и заобилазним путевима, можда су најдубљи на неочекиваним местима, често слабо видљивим и тешко читљивим. Пред смрт, Дон Кихота газе свиње, и то је последњи данак који мора да плати пред улазак у бесмртност, каже Тургењев. То је жртва која треба да умилостиви немилосрдне богове. Питам се, како то да се Унамуно побунио против такве жртве? Није Дон Кихоте узалуд Витез од Вере, макар оно Унамуново „Господ наш Дон Кихоте" било „чиста екстраваганција", како вели Мадаријага, „произишла пре из добре намере него из доброг укуса". Узорна поука Дон Кихотовог живота, међутим, јесте у томе што се он стално излаже опасности од неуспеха, не предајући се обесхрабрењу. Живети значи доживљавати неуспехе. „Дух стварности је тако окрутан да не толерише идеализам чак ни када је оно што је идеализовано сама стварност", каже Ортега и Гасет у *Медитацијама о Дон Кихоту*. А Дон Кихотови неуспеси поука су да неуспех не доноси само горчину и разочарање него да човек кроз њих открива и сопствене границе. Како би упознао самога себе, мора да се искуша, да се изложи опасности од неуспеха. И само онај ко истински жели да победи, може да доживи истински неуспех. Неуспех, који није у правом смислу пораз: Дон Кихотови неуспеси, све батине и исмевања, јесу нешто што Дон Кихоте мора истрпети, мора поднети, да би био онај који зна да јесте. Дон Кихоте није човек разума, него човек духа. Оног духа који „непрестано покреће небеске сфере". Духа који се пита о смислу живота и покушава да *преведе* свет, да га уреди према некој „непостојећој нужности", како је то назвао Луис Росалес. Али, његов *превод* неизбежно се судара са спољашњошћу, и све што може да учини, што мора да учини, јесте да наставља да га даље чита и преводи.

Ако је Дон Кихоте човек од дела, какво је то његово дело? Асорин пише да је Алонсо Кихано продао цела јутра земље, и да је тим новцем могао да обнови кућу и пружи пристојнији

живот свима на свом имању. А он то није урадио, него је купио књиге. Ја, можда под утиском тумачења Кенета Бране, и Хамлета видим као човека од акције, као некога ко стварно дела, а и Дон Кихота као човека који – чита, али, баш зато, ништа мање и дела: „Књига је мање његово постојање него његова дужност", каже Фуко. И колико год Дон Кихоте и Хамлет били прототипови модерног човека, оног истог који нема времена да у читању застане, него је површан и помало расејан, али, свеједно, воли књигу – или, за Марићем, Књигу – и који је човек од књиге и за књигу, очигледно је да ни један ни други више нису само књижевни ликови, него су постали много више. Дон Кихоте, да не улазим у нова поређења која би ме одвела ко зна куда, данас је и национални мит (шпански), и иронични идеал, обрис једног схватања света, извор придева који може бити похвалан или погрдан, последњи јунак и први антијунак... О књижевном јунаку не морамо судити према друштвеним или етичким мерилима, али се о једном миту ипак тако суди.

Међутим, велики део невоље са нашом визијом Дон Кихота произлази из извесног заборава. Из заборава шта значи – или *шта све* значи – *Caballero de Triste Figura*. Из заборављања онога што се код Сервантеса чита: онај Витез Јадног Лица, како нам га је превео Даничар, постао је Витез Тужног Лика. Није да се ове шпанске речи не могу превести и овако, и онако. На томе како ћемо их превести, међутим, почива цело наше читање ове књиге. Даничару су, постхумно, одредили да ће га звати Витез Тужног Лика, и против његове воље. Кад сам га ја у свом преводу назвала Витезом од Чемерне Прилике, љутнули су се на мене због – терања шеге са јунаком! А ако се само сетимо на шта је Дон Кихоте личио када га је Санчо тако назвао, видећемо да је „Витез Тужног Лика" само израз склоности ка тежини; ја се пре опредељујем за лакоћу, по узору на Калвина, лакоћу која „једина може спасти писање од тежине, инерције, непрозирности света". Од окамењивања, од Горгониног погледа.

*Дон Кихоте* је роман о писању књижевности, са свим последицама које то за собом повлачи, на свим странама. Као што је то, уосталом, не само *Дон Кихоте*, него и сваки Сервантесов текст, и сам Сервантес, од почетка до краја посвећен

писању које „неће дозволити да га ухвате у лажи“. Једноставно зато што – лажи и нема. Све је сама истина. Истина писања књижевности. Истина писања, дописивања, преписивања, превођења и пародирања, иронизовања и побијања, ослобађање горко-слатког језгра новог текста из смежуране бадемове љуске старих књига које су потамнеле. Јер, што је основно и незаобилазно, то је да књижевност јесте живот, да се књижевност и живот не могу делити као супротстављени полови. *Дон Кихоте* је роман који не само да има свест о себи него захтева да о тој свести говоре и његови јунаци. И не само то: Сервантесов текст је изненађујуће признање да је уметност надмоћна над стварношћу. И зато је Дон Кихоте човек књиге.

Хајне је писао о томе како је *Дон Кихота* читао као дете, а како као одрастао човек. И како су оба читања, међу собом различита, у њему остала да живе напоредо, вукући свако на своју страну. Ауербах каже да је довољно само прочитати оно што пише, и да роман нема никакво друго значење осим тога које је написано. Само, тај захтев уопште није мали. Кад се подухватимо посла да читамо тачно онако како је написано, тек тада почиње велика пустоловина. Оно што је необично јесте да свако читање на нивоу симбола, алегорије, метафоре, пародије, малчице осиромашује читање *Дон Кихота*. Најбогатије читање ове књиге јесте дословно читање, читање без превођења. Чак и у преводу. Нарочито у преводу, јер, знамо, књига је од самог настанка превод. Превод на извору, изворни превод. То је вероватно оно што нас најдубље потреса. Снага слова. Калвино је рекао да је Сервантес уложио најмања могућна средства да би описао, у свега неколико редова, сцену у којој Дон Кихоте пробада копљем крило ветрењаче што га диже у ваздух, а упркос томе, то остаје једно од најславнијих места у књижевности свих времена.

Ако је Хамлет разуман човек који своје лудило глуми, односно, контролише, Дон Кихоте је „луцидан лудак“, то јест, он зна, разуме, схвата своје лудило, може чак и да га објасни, али не може да га контролише. То је најдубља трагика коју и Марић назире у свом есеју: лудило је управо онај зли волшебник који мучи Дон Кихота, и против кога он хоће да се бори на све начине, највише његовим сопственим оружјем. И то је разлог сваког неуспеха. Шта му онда остаје, када зна нешто због чега

га је стид од самог себе, и против чега не може ништа? Мора да зна, а да не зна. И онда зна, и не зна. Мора употребити једино оружје које му преостаје – машту и лудило. Ако сам луд, чак и кад сам свестан свог лудила, и тада ћу се правити луд. Барем други неће знати да знам. Да није лудила дон кихотâ, хамлети не би имали над чиме да размишљају, рећи ће Тургењев. Дон Кихоте је принцип ентузијазма доведен до комичности, додаће још. Нашавши у свом лудилу оружје против страве од свести о сопственом лудилу, Дон Кихоте можда чак управо ужива у томе да лудилом надигра свакога ко од лудила покуша да га излечи. Јер зна да је неизлечив. Јер је свестан извесности неуспеха, ништа мање него Чаплинов човечуљак, *little fellow*.

Заиста, *Дон Кихота* треба да читамо онако како гледамо Чаплинов филм, или Тома и Џерија: и као дете које ужива у безазленој суровости, и као човека који схвата иронију, како је хтео Хајне, заједно. Читати *Дон Кихота* као комедију неће осиромашити, него умножити читања. Није узалуд ни Данте своје дело назвао *Комедија*. Комедија, пре него што дођу хумор и емпатија, сирова комедија која ће нас довести до оног судара, до оног горко горког и слатко слатког у том бадемовом плоду, када постанемо свесни да се немилосно смејемо ономе кога волимо. Ако је *Дон Кихоте* трагедија, он само може бити трагедија нас као његових читалаца, тек у читаоцу постати трагедија, и то управо зато што јесте комедија. Тек када, пошто смо се најпре надмоћно насмејали, схватимо чему се смејемо, згрозићемо се, над собом. Унамуно није то могао да прихвати, и зато се на Сервантеса љути. А није могао да прихвати зато што није могао да призна да се немилосно смејао некоме кога у ствари воли.

То је осећај какав сам имала кад сам гледала филм *Отпозади*. Филм почиње језивом сценом насиља над главном јунакињом, и убиства, и полако нас враћа кроз време до срећног почетка њене љубавне приче. Сваки део приче увлачи нас постепено у неке мирније воде после првог шока на почетку филма и, како време пролази, све више заборављамо на ужас који је јунакињу сачекао на крају живота. А ипак, све време остаје укус страве са краја-почетка. Последње сцене филма јесу права љубавна идила. „Добро је да нас на крају још није натерао и да се смејемо“, прокоментарисао је мој пријатељ. Да, то је

тај страшан смех, у ствари, страшан је тренутак када схватимо чему смо све кадри да се смејемо. И да то јесте живот, и да то радимо сваког дана. И да је тај немилосни смех оно што нам спасава живот. Постоји, чини ми се, још један разлог за дубоки несклад између Сервантеса и Унамуна. Сервантес је имао смирености пред смрћу. „А Унамунова мисао никако није могла да смисли да постоји смрт, чинило јој се да, ако то несхватљиво и неприхватљиво постоји, онда све друго не постоји, онда је сав живот понор бесмисла“, рећи ће Марић, препознајући овај Унамунов терет. Зато ће и покушати да код Унамуна пронађе и извесну лакоћу, као да се пита, да ли му она ипак измиче, када каже: „Био је песник, песник и у свом прозном делу, и пригодни писац у оном Гетеовом смислу, 'Gelegenheitsdichter', па се све то не да издалека сагледати.“

Несносно је трпети поглед који неће да суди ономе ко се сам упустио да суди. И тако је смех Унамуну запео у грлу; он се загрцнуо, згрозио, и наравно – наљутио на Сервантеса. Није му се допало оно што му је Сервантес открио о њему самом. Да је кадар да се немилосно смеје свом ближњем. Није могао да прихвати ту чињеницу о себи, није могао да дозволи себи да покаже такву, па, нискост. Али, мени се чини да, уколико не признамо да нам је Сервантес заиста показао да смо кадри за такву нискост, и да је то део нашег људског стања, једнако смо грешни као и онај ко никако и не схвати да је згрешио када се смејао, него лаког срца затвори књигу, мислећи да је то прича која је хтела само да га насмеје. У томе је, ваљда, невоља са обрадама за децу. А можда и са свим наивним адаптацијама за позориште, балет, филм... Тек када осетимо дубок стид због сопственог грохотног смеха, осетићемо олакшање, прочишћење, ако хоћете. Ако тог стида нема, нема ни олакшања за читаоца. Судио је, али није себи судио. Зато што је читалац укључен, зато што је увучен у текст, зато што му јесте остављено да суди, да сам суди, зато што је један од јунака књиге, па му тако и припада онај осећај да све јесте тако, и није тако: зато верујемо и не верујемо Сервантесу кад год каже да је ова повест истинита. Истина је, зато што није истинита. И све то доследно стоји у књизи.

Али, ако нема и оног наивног смеха, ако смо кадри само за иронични смешак, онда смо вероватно већ на посмртном

одру, то јест, у кревету, како вели Акиле Кампаниле, онда је већ дошао „дан када ћемо [...] осим у изузетним случајевима, бити одевени у своје најбоље одело [...] испружени на најважнијем комаду намештаја у кући, нећемо имати никакве везе са општом пометњом и ни у ком случају нећемо делити осећања присутних. Нећемо имати никаквих проблема, чак ни најмањих; за нас ће све бити решено; док смо онда кад смо се први пут нашли у кревету [то јест, када смо се родили] неутешно плакали, сад кад ће нам то бити последњи пут, на уснама ће нам лебдети можда не баш најлепши, али сигурно најистанчанији, најдвосмисленији и најироничнији од свих наших осмеха". Не каже Сервантес узалуд у Предговору *Узорним новелама*, том „лавиринту прича", „нисам више у тим годинама да бих се ругао другом животу". Иронија, та „систематична разградња разумевања", долази потоња, али јој претходи необуздани смех. Застаните, и замислите човека који је цео свој живот посветио књизи, и онда, на крају, прочитао *Дон Кихота* као последњу, пре него што је и сам потонуо у лудило.

Маријева читања около *Дон Кихота* и Сервантеса пролазила су на првом месту кроз француски филтер, кроз филтер француског избора, укуса, превода. Међутим, и главно Сервантесово дело „за иностранство, оно репрезентативно", *Дон Кихоте*, и оно „као да је само фрагмент, па се све то не да издалека сагледати". За невољу, Французи, рецимо, последњи Сервантесов роман, *Персила и Сиџисмунду*, нису ни много читали, ни нарочито волели нити ценили. И тако је овде, као део слике свога времена, Марић ставио и једну грешну реченицу, коју не могу тек тако да препустим забораву, а која нам говори о оном Сервантесу „који ће целог живота сањати да напише прави, најзад добар, витешки роман, па ће га пред смрт, после *Дон Кихота*, и написати. Нажалост, лош".

Кажу да умемо да прочитамо добро и са уживањем само оно што *већ* знамо како треба да читамо. *Дон Кихота* читамо са знањем и уживањем, захваљујући многима који су га читали пре нас. Када га будемо боље упознали, знаћемо да Сервантес није писац једне књиге, ако већ нисмо кадри да му верујемо на реч, онако безусловно као што је он веровао у нас, своје читаоце. У све нас. Међутим, шта се дешава са књигом коју Сервантес – чак у више наврата – назива својом најбољом књигом?

Треба ли му веровати, ако смо се, читајући *Дон Кихота*, уверили да му увек можемо веровати, и да му никад не смемо до краја веровати? *Персил и Сигисмунда*, књига коју би требало да читамо образ уз образ са *Дон Кихотом*, до дана данашњег остаје непрочитан текст, тихо уклоњен из канона великих европских мајсторских дела. Међутим, сада се можемо упитати зашто је политика стварања канонског Сервантеса још од 1630. године потискивала текст који је његов аутор тако високо ценио. Три века после првог појављивања ове књиге, један од њених ретких поштовалаца покушао је да доведе у питање загонетност канона који је онако мирне душе могао да занемари суд писца: ако је Сервантес чврсто веровао да је *Персил* његово ремек-дело, питао се Хосе Бергамин, и то не без разлога, да ли ће онда можда доћи време када ће га и критика сматрати за такво? Иако *Персил и Сигисмунда* никада неће – и не треба – да узме место *Дон Кихота*, свакако је дошло време да престане терор ексклузивистичких ставова о „мајсторским делима". У ово наше време, време превредновања Сервантесовог дела, које још траје, истраживачи су *Персила* почели да оцењују као „енциклопедијско дело", „један од најамбициознијих интелектуалних подухвата какав је предузео иједан романсијер", „врхунац живота посвећеног писању", „космички грохот". А та је књига још један Сервантесов књижевни експеримент, и још једна Сервантесова потрага за местом љубави и жеље, у којој ће, пред сам крај, закључити: „Изгледа да су добро и зло тако мало удаљени једно од другог, да су као две црте које се, иако полазе од удаљених и различитих почетака, завршавају у једној тачки."

Необично је то са једним великим делом са којим се друга дела истог писца не могу поредити, из разних разлога. Највише због превелике снаге тог једног дела: као да се унапред плашимо да ћемо се разочарати, па онда не желимо ни да знамо. Код нас је о једној Сервантесовој комедији, уз *Дон Кихота*, први пут писала Исидора Секулић 1929. године. Тек шездесетак година касније преведени су на српски његови краћи комади, међуигре. Велике комедије још нису преведене. Да не спомињем да му због њих и до дана данашњег натурају на нос што није имао успеха. *Узорне новеле*, од којих је прва преведена на српски 1885, преводили смо на парче све до 1981, безмало сто година. Марић каже за *Дон Кихота*: „Ово дело, многосмислено

и разносмислено, није изашло готово из главе Сервантесове као Атина из главе Зевсове, већ се рађало, гранало и коренило, органски, постепено растући испод пера, често и на удивљење самог писца.“ Испод Сервантесовог пера израсло је, постепено, још много тога, и још више на наше удивљење, него самог писца. Тек нам предстоји да научимо да Сервантеса читамо с ону страну *Дон Кихота*.

У *Дон Кихоту* три су велика лика која заокупљају читаоца: Дон Кихоте, Санчо и, пре свих, Сервантес. Сервантес умножен у ликове писца, преводиоца, наручиоца превода, приређивача, издавача, читаоца. Сервантес, лик који прелази из књиге у књигу: у искушењу сам да кажем, Сервантес је сам свој најзагонетнији лик, од првих песама и пасторалног романа *Галатеја*, па све до *Пута на Парнас*, и *Персила и Сигисмунде*. Писао је Сервантес *Персила* у исто време када и *Дон Кихота*. На столу су му стајали рукописи један крај другог. Да истовремено пише више књига у исти мах био је Сервантесов уобичајени начин рада. О томе је сам писао у посветама својих дела. Шта значи наизменично писати два велика романа, тешко је замислити. Али, ни то не треба да нас чуди: истих година, 1604–1605, Сервантес је још уз романе писао и *Узорне новеле*, и неке од тих новела и у *Дон Кихота* ставио. И у сваком од тих текстова, Сервантес је Сервантес, изван и понад шпанског „златног века“, ренесансе или барока: епоха за себе.

Ако смо Сервантесу намах поверовали када је у Предговору *Узорним новелама* рекао, „нисам више у тим годинама да бих се ругао другом животу“, ето њега коју годину касније, да нам у Прологу за *Маштоїлавої витеза*, то јест, за свој други роман о Дон Кихоту, исприча причицу о лудаку коју завршава речима: „Мислите ли сада, ваше милости, да је мала ствар надувати пса? Мислите ли сада, ваше милости, да је мала ствар направити књигу?“ Смеха никад доста. Чак ни у књизи коју је буквално писао до последњег даха, у *Персилу и Сигисмунди*, ни ту Сервантес не посустаје са смехом: смехом као ослобађањем од терета света, а у исти мах и преузимањем терета тог света на себе, у немогућном подухвату скидања онога „камена преко свега“.

И где је у свему томе жеља, пита се Сервантес, и то, до краја: да ли можда у потрази за, као што каже Берганса у „Разговору паса“, Светом Сукњом, или у ћорсокаку у којем, како

каже Санчо, живи Дулсинеја? Да није можда Дулсинеја само Алдонса Лоренсо, прибојава се Дон Кихоте, беспомоћно. А шта ако Дулсинеје уопште и нема? И због тога га је, у неку руку, опет, стид. И опет, шта му онда остаје, када против тога не може ништа? Мора да зна, а да не зна. И онда зна, и не зна. Мора употребити једино оружје које му преостаје – машту, лудило. Ако сам луд, па и кад сам свестан свог лудила, и тада ћу се правити луд. Барем други неће знати да знам. Ако видим да она коју зовем Дулсинеја „скакуће као коза", опет ћу рећи да су је то зли волшебници зачарали, опет ћу се правити да сам луд. Боље је да мисле да не знам. И Дулсинеја, све не верујући својој срећи, изнова и изнова скакуће као коза, тражи паре и нуди сукњу од цица, и све јој као криво што Дон Кихоте неће да види да она заиста скакуће као коза. А Дон Кихоте? Шта ће друго, него да види, али да верује да су све то само зли волшебници замесили. У роману, најважнија љубавна прича којој нема краја јесте Дон Кихотова љубавна прича. Његова потрага за идеалном дамом не може имати крај, зато и јесте „потрага за Светом Сукњом". Дулсинеја се умножава – Алдонса Лоренсо, па сељанка коју је Санчо зачарао, па паж прерушен у Дулсинеју у кући војводе и војвоткиње – али остаје иста. Дулсинеја је Жена, све жене, предмет дифузне жеље која иде даље од телесног и, на крају, даље од закона. Дон Кихотова љубав нема крај, осим у смрти. Баш као и Сервантес, Дон Кихоте замишља свет слободе, али за разлику од свог творца, није обавезан да напише истиниту повест коју ће беспослени читалац попут мене моћи да схвати.

Од какве је врсте ова комика и ово лудило, који су толико неподношљиви и толико притискају, и толики је наш стид што им се смејемо, да се нашао многи, па међу њима и Унамуно, и Набоков, а за њима и Марић, ко ће Сервантеса прекорети због суровости? И чија је уопште та суровост? Да ли Сервантесова? Сервантесова љубав, то и Марић признаје, расте, али је та његова љубав немилосна, и то Марић каже, а такву је љубав тешко без гриже савести осетити према било коме осим према себи, или према ономе у кога се безусловно верује, и на какву су спремни, и какву су спремни да пруже само они најбољи. Љубав без милости као знак поштовања и уважавања: само онај ко истински верује у предмет своје љубави може се,

попут Сервантеса, тако немилосно сагледати у ономе у чему се Дон Кихоте нашао, и попут Дон Кихота, пристати да заиста види сву ругобу своје Дулсинеје, и знати да је та ругоба само привид што су га створили зли волшебници. И тако ни комично више није убијање људских вредности, него мистичко уздизање: мистика комичног и суровост суочавања са сопственим смехом од којег смо се загрцнули. Јер, Дон Кихоте јесте и Витез Тужног Лика, и Витез Чемерне Прилике, и Витез Јадног Лица, али и Витез од Вере. Логике су многе и различите, и сваког јутра, кад устанемо, можемо смислити по једну, за сваку нелогичну ствар у животу. И то је онда лудило које има свој метод.

Чини ми се да би Сервантес радо прихватио да „мишљење почиње тек кад схватимо да је разум, слављен столећима, најупорнији противник мишљења", штавише, да је све учинио да нам то и покаже на делу. Нисам сасвим сигурна како све треба да схватим значења која Марић приписује речи „Књига" када каже да је Дон Кихоте човек Књиге, али извесно је да значење није само једно. И извесно је да мисли и на Унамунове речи да је *Дон Кихоте* постао шпанска Библија, и да додаје, из свога сада и овде: постао је Библија модерног доба.

У Београду, 27. марта 2008.

Мирјана Д. Стефановић

# О ТРАГЕДИЈИ*

*Mundus nunquam est, nascitur semper et moritur*

Сретен Марић, читалац посебног кова, у којем је страственo присутно, никад затомљено, већ увек свеже оно посебно, вечито радознало, читање, и то на начин песника, размишљао је о трагедији у неколико својих радова, чак и у онима којима ова најоригиналнија творевина старих Грка није била повод; такав је, да се наведе само један пример, есеј о *Дон Кихоту*. Стога није чудно да је о величанственим грчким песницима, Есхилу, пре свега, омиљеном Марићевом песнику, потом, Софоклу и Еврипиду, размишљао на начин перипатетичара, који поставља питања, тумачи, не даје коначан одговор, већ, опет испочетка, наставља с размишљањем. И тако у недоглед. Сократовски поступак Сретена Марића видљив је у оваквом начину размишљања, наиме, да је важно постављати питања, као што је неумитно и трагање за њиховим одговорима, чак и кад се сасвим сигурно зна да се ни до њих, ни до истине не може стићи. Има, притом, у тој потрази и зналачког увида у огромну плејаду писаца трагедије, али своју страст да све, у свом размишљању, подели с читаоцем Марић утишава систематичним прегледом ставова о античком врхунском жанру. Овај кратки приказ начина и резултата његових размишљања управо се и креће у објашњењима која имају своје поднаслове, само због тог да би се олакшало разумевање, књижевноисторијско, потом и књижевно-теоријско, Марићевих виђења о поетици трагедије у свим њеним нивоима; та размишљања, уз она расута у радовима о разним и различитим песницима, као и уз преводе Фридриха Ничеа, Валтера Бењамина и Карла Јасперса о разним проблемима трагедије, за зборник *Теорија*

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О трагедији*, Службени гласник, Београд, 2008, 83–93.

*трагедије* (Београд 1984), систематизована су у два Марићева прилога: „Белешке поводом Есхила“ (из 1968. године) и „Трагедија и појам трагичног“ (из 1980. године).

Аристотел, *Поетика* – Чувено дело *Peri poietikes*, настало око 335. године старе ере, основа је Сретену Марићу у полемичком ставу о том како се некритички преузимају ставови, а да се, притом, не пође од оног што уистину Аристотел пише. Како би тачно размишљао о трагедији и њеним особинама, новосадски професор утврђује управо оно чега стварно има у овом светском делу; иако каже да антички филозоф, у шестом поглављу, говори о појединим особинама трагедије, не наводи их све, већ оне које му се чине најважнијима у даљим експликацијама. Кад се све Аристотелове примедбе о разумевању трагедије наведу, то су, редом – мит (повезаност с радњом), етос (карактер), лексика (језик/говор), дианоја (мисао, намера), опсис (сцена), мелопоија (музика/песма). У шестом поглављу *Поетике* Аристотел говори и о последицама, по гледаоца, ових карактеристика трагедије и уводи њихову сврховитост, која се огледа у прочишћавању одређених афеката, а то је оно што се, традицијом већ помало изанђало, назива катарзом. Зашто је Сретен Марић, да се, ето, изразим еуфемистички, помало скептичан у вези с данашњим прихватањем, често површним, овог појма? Одговор је једноставан: познато му је модификовање, чак и у време аристотеломаније, основне Аристотелове дефиниције катарзе, таман и кад не препричава такав историјат промене.

*Нови тумачи Аристотела* – Укратко, преиначење може да се прати од времена хуманиста. Од 16. столећа Франческо Робортело, Лодовико Кастелветро и други, дефинисали су естетичко дејство модела катарзе – која је код Аристотела била схваћена као ослобођење – као морални ефекат трагедије и у том видели њену главну сврху. У таквом значењу разводњило се и расплинуло аристотеловско поимање теорије трагедије, оно које је Хорације (7. столеће старе ере), у исказу „prodesse et delectare“, представљао као основну сврху песништва. Римска антика, додуше, била се већ удаљила од хоризонта веровања хришћанске метафизике, и у књижевној пракси развила је сопствени облик трагедије; без обзира, дакле, на то што је,

на пример, Сенека преузимао грчку грађу и мотиве, није им, као код Грка, придодавао значај религиозног култа. Маријевим речима, Сенека јесте Еврипидов ученик, али његова трагедија напушта богове и спушта се међу људе, па се отуд радња образлаже психолошки. Биће да је зато и могао да утиче на класицисте, пре свега, на Пјера Корнеја и Жана Расина.

Настављајући италијанске коментаторе аристотела, француски драматичари и теоретичари (Пјер Корнеј, на пример) створили су од античког наслеђа један систем формалних правила, који је био у супротности с елизабетанском трагедијом Шекспира, Марлоа или Вебстера. Ту су протагонисти делали у таквој драматској констелацији у којој они нису могли да буду разумом контролисани као жртве или као особе с емоцијама. У таквом француском класицизму, трагички конфликт премештен је био у психу јунака. Истовремено, Аристотел је појам катарзе поставио поетолошки као избор, али и, често, на негирање постављених афеката који би могли да делују пургаторски на појединачног гледаоца. Етичност је био појам који је изостављан, али је ренесансно схватање страсти као појма трагичке кривице преузимано од Шекспира. Шта се то, онда, збивало с јунаком трагедије, пре свега, у грчкој антици?

*У трагедији јунак је етички ангажован* – Зна Марић да су сви грчки јунаци постали грађа многим драмским делима, али знају, често, да се јаве и као мотив, на пример, тираније (Антигона) или романтичарског бунтовника, али му ниједном није пало на памет да изворно замени с измењеним. Таквом истраживачу најважнији је основни поступак, дакле, онај у грчкој књижевности. Зато је веома скептичан према Фројдовом и фројдовском тумачењу трагедије и њеног јунака. Оно што новосадски тумач проналази у грчком трагичком, не, међутим, трагичном!, јунаку јесте однос према судбини, јер је управо судбина, према речима Божидара Ковачевића, „правда која је изнад богова“. То је, као што исправно тврди Сретен Марић, оно што су Грци знали. А, ипак, није било дефетистичко предавање нечем неумитном, већ се етичност развијала у дослуху с предодређеним, у контакту с „највишом мудрошћу“, то јест са Зевсом. Та и тако високо постављена идеја и идеализација моралних поступака животних, што је маријевско прихватање

Ничеовог гледишта, представљала је афирмацију воље живота пред неминовношћу смрти. Компромис у таквом гледишту био је неминовни излаз и решење, а знање таквог прилагођавања представљало је, и у томе је суштина етичности – велику мудрост. Зато ме помало чуди што, иначе велики зналац, Сретен Марић није став етичности разгледао и у трагедијама просветитељства, у којима је ово представљало уобичајен постулат, а на основној идеји толеранције и пријатељства као врхунско етичких људских карактеристика.

Кад Аристофан каже за Есхила – „О, ти, који си изградио кулу од велелепних речи и створио космос од трагичне бесмислице" – онда у тој изјави хвале тумач види двоструки вредносни суд. Први се огледа у важности коју реч собом носи, својим значењем, у контексту књижевног дела, а не неким латентним значењем, како, по Марићу, психоаналитичари желе да тумаче исказе у античкој трагедији. По њима, онда, Хамлет би био патолошки случај, а не јунак етичке страсти, што наш тумач доследно исказује кроз своје виђење јунака трагедије.

Иако, и у сопственом монологу, и у дијалогу с подразумеваним читаоцем, испитује и друге јунаке, Едипа, Антигону, Електру, ипак му се најважнијим чини Прометеј, и то у Есхиловом песничком – не драмском, како се наглашава – виђењу и то као „један од највиших симбола човечанства". Тај хуманизам и потпуна антропоморфизација бога, произишао из Есхиловог схватања света (о чему Сретен Марић понешто каже и у огледу „Критика данас") постао је, без обзира на жанр, традиција у нарастајућој књижевној продукцији. Кад, на пример, у огледу „Дон Кихот јуче и данас" поново размишља о Есхилу и сукобу судбине с људским вредностима, Марић истиче став о борби, у којој питање смисла и бесмисла добија своје људско освешћење. Оно што је Прометеј Есхилу – лик, човек, јер је божанско пронађено у себи – то је, по Марићу, у Његошевом сотони из *Луче микрокозма* страно, јер је ђаво овде представљен најпре као начело, док је лик, очовечење, остало затомљено. И за ово тумач има изванредно луцидно и у потпуности тачно објашњење: Есхилово схватање судбине, као елемента етичности, види се у космогоничном схватању прометејства, у којем је важна постала и улога Зевса. Овде је бог постао

вечан управо зато што се помирио с Прометејем, што значи са – човечанством. Помирио се захваљујући етичности трагичког јунака!

У таквом тумачењу види се цикличност и неуништивост времена, како Марић каже – „закон Времена који је и закон Смрти". Ето основе за тумачење друкчије од осталих, углавном, једнобожачких религија; у њима човек није покварен, али је нужно без икакве вредности пред богом, о чему маестрално певају версети из Књиге о Јову. Чак и човекова правда, његова највећа врлина, постаје умањена, у својој вредности, у поређењу с апсолутним. Сретен Марић је потпуно у праву: Грци су непрестано истицали своје заједничко порекло с боговима. Та идеја постаће бременита осмишљавањима „онако како је то старац Есхил наслутио", а на шта би дефинитиван одговор могао да пружи баш идеалист Дон Кихот!

Јесте тачно – „закон Времена који је и закон Смрти". У понављању ове Марићеве идеје, основне у тумачењу трагичког јунака и његове етичности, разуме се и значење касније створене изреке падованског филозофа Чезара Кремонинија, коју нам је у наслеђе оставила, својим есејем, наша умна Исидора Секулићева: *Mundus nunquam est, nascitur semper et moritor.* Свет никад не постоји, он се једнако рађа и умире. Одрицањем, у овој изјави, персоналости у појавности бога, истиче се схватање о вечном кретању, које је домен етичности и компромиса са судбином. У томе је одговор на сва питања, ускликнула је куртизана Рафаела, кад је чула ову изјаву у свом чувеном салону. У томе би се, ето, налазио и други вредносни суд који је Аристофан изрекао у свом хвалоспеву песнику Есхилу.

*Појам трагичког* – Кад размишља о дихотомији трагично/трагичко, онда Сретен Марић јасно раздваја појам трагичног од појма трагичког, јер је онај први шири од појма трагедије. Обухвата и поступке и судбине јунака и у осталим књижевним жанровима, како уметничке, тако и усмене народне књижевности (суђаје у народним веровањима према Еринији, мајци свеколиког живота). Иако не дефинише појам трагедије, бар не директно, Сретен Марић непрестано, кроз примере, тумачи туђа схватања трагедије и коментарише изворност овог преважног појма, и данас актуелног кроз режијске поступке

античких драмских текстова. Како би било важно да, на пример, историчари књижевности проуче Маријев текст о Есхилу! Схватили би важност појаве жанра трагикомедије у српској књижевности 18. столећа, као што би коначно нашли одговор на питање о том зашто у српској књижевности тог периода, за разлику од сувременог европског, нема трагедије. Описујући како се трагична визија света може наћи у многим књижевним врстама нове књижевности, Марић укратко, али преважно, размишља и о песимистичкој визији која је могла да постане основа за роман тока свести.

*После Хеīела* – Та трагична визија света, према Марићу, тековина је модерног доба, од Хегела наовамо. Она је принцип сукоба добра и зла у просветитељству, па ју је Хегел, заогрнут плаштом поетике романтизма, претворио у борбу животних и друштвених ставова. У том смислу тумачио је и поступке Магбета, омиљеног Маријевог јунака, „хуље" једнаке „онима који прогоне краља Лира". Упркос хришћанском окајавању греха, хегеловски принцип трагичности прилично је депресиван и самоопрaвдавајући: човек никад није самокритичан, већ покушава да нађе изговор за своје сулуде, погубне и трагичне поступке. То је велики одмак од изворности појма трагичког и трагичног. У таквом тумачењу Електра не би могла и уопште не би смела да изговори хришћанско понизно „mea culpa". Постхегеловско виђење још је заборавније у вези с изворним старогрчким. Оно, на пример, заборавља шта је представљала драмска представа у грчком амфитеатру, превиђа, да ли свесно, да је она била јединство сцене, гледалишта и глумаца. Оно, даље, „сублимише" ораторијум на пуку кантату, обичан говор без јединства доживљаја свих елемената текстуалних и сценских заједно. Заборавља да је „трагедија увек театар". Много тога изоставља из свог интерпретативног огледала. И без пардона, иако је велики поштовалац Валтера Бењамина, Сретен Марић му с правом замера такву врсту заборавности. Или, ипак. Можда је Валтер Бењамин човек свог доба, који кроз призму вишестолетног протока времена, наталоженог многоврсним људским искуством, мора друкчије, очима свог доба, да гледа на античку драму. Или је то питање индивидуалног става? Ко је у праву? Где је истина?

*Читалац и тумач* – Већ у овом надописаном поднаслову, јер су претходни преузети од Марића, који, ипак, између његових редова цакли и искри управо овим изразима, покушавам да се питам о исправности свог виђења трагедије, овде изнесеног, и оног Марићевог говора о уметности Есхиловој који је више упитаност но одговор; па и тад кад се питања експлицитно не испостављају, као карте на сто. Зашто сад употребљавам израз „Марићев говор"? У радовима о трагедији овај разговарач пише као да у моменту нашег читања говори, да наглас размишља, јер толико често употребљава елиптичке реченице, и питања, и колоквијалне изразе. Ту су увек у комуникацији читалац и тумач, а да се не зна тачно који је од њих двојице/двоје у праву. Да ли је то, уосталом, и важно? Да ли је важније размишљати?

Ево шта нам каже: „Ми увек искрено, најчешће с правом, осећамо да онај ко о нашој речи говори, њу криво разуме." Значи ли то да је моје тумачење и дописивање Марићевог размишљања погрешно? Марић, опет, наставља: „Али, нема сумње, да је заиста разумео дословно, то наше слово би било мртво слово [...] Мој удар избије искру из камена." Ето Марићевог саговорника; њему није потребан пуки препричавалац, већ онај који наставља да размишља над његовим размишљањима, да плете венац даљих мисли, да рои дилеме и ствара нове искре, баш као што је и Сократ, да завршим у рондо композицији излагања, веровао да треба стално, постављањем нових питања, приближавати се истини. Скептичност и сумњичавост Марићеву, с краја рада о трагедији, о том да је свако тумачење индивидуално и да једино што признаје јесте уживање у књижевном тексту, понекад и књижевном делу, разумем као признање овог истраживача и разговорача о том да је тумачење трагедије могућно само као виђење индивидуалног дела, а не читавог књижевног жанра. Ко је у праву? Тумач разговарач? Или читалац саразговарач?

Мирјана Д. Стефановић

# О СВИФТУ*

## *Како данас читати Џонатана Свифта*

...Како изазовно делују ове три тачке којима се завршава оглед Сретена Марића о Џонатану Свифту! Провокативан је био и облик његовог првог публиковања, 1958. године, као предговор уз *Причу о буретy. Сатире и други одабрани списи.*[1] Поступајући према обичају Свифтовог доба, Сретен Марић објавио је свој замашни есеј – курзивом. Само зналцу историје књижевности оваква посластица говори о том како је пажљиво биран начин публиковања, да би и таквим техничким решењем, уобичајеним у просветитељству, био близу својој теми – писцу 18. столећа. Те три тачке, којима се завршава последњи пасус у Марићевом раду, јесу вишезначне. Требало би да подразумевају могућност накнадног преиначења његовог мишљења; могу да означе пружање идеје о актуелизацији последњих речи, ту исписаних, о „болесној средини" као свевременом проблему; дају шансу дописивању, епитетском, квалификацијама виђења Свифтовог опуса. Рекла бих, чак, да отварају врата новом читању енглеског класика, можда, ето, и друкчијем од оног које је Сретен Марић исписао пре пола столећа.

А шта је све професор знао? Прочитао је огромну свифтовску библиотеку, књижевноисторијску, књижевнотеоријску, психијатријску, социолошку, као и књижевна дела настала под упливом великана светске књижевности; судећи по именима таквих аутора које спомиње (а највише их је на енглеском језику), ређе и њихове наслове,[2] тих је монографија – 29, почев

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Свифту*, Службени гласник, Београд, 2008, 87–99.

1 Едиција „Орфеј", уредник Зоран Мишић, Просвета, Београд.

2 Од прве странице Сретен Марић анализира и тумачи поједине истраживаче живота, психе и дела Џонатана Свифта, али на само четири места оставља библиографски податак, па и тај често непотпун. Тумачење овог свог поступка образлаже тек петнаестак страница касније: „[...] литература

од књиге Деланија, првог Свифтовог биографа. Кад спомиње, на пример, Х. Џ. Велса, Хермана Мелвила, Виљема Текерија, Џемса Џојса, Анри Бретона, Виљема Фокнера, Албера Камија, па и Џорџа Орвела као антипода Свифту, онда то не представља пуко преузимање података из доступних публикација, већ пажљиво читање оних писаца којима је на било који начин енглески аутор 18. столећа био традиција.

Своју студију поделио је у поглавља, чији наслови већ показују поступак модерног књижевног историчара, који, у време актуелног Вореновог става о спољашњем и унутрашњем приступу књижевности, веома добро зна да је таква искључивост непотребна у свеукупном виђењу и текста и дела. Професор почиње своју причу биографијом писца (поглавље „Луди поп“) и, како развија свој методолошки поступак, у следећим деловима свог рада, виспреним тумачењем туђих ставова, коригује присталице спољашњег приступа делу; наводи њихова мишљења и одмах им противречи. У тих пет наредних поглавља интерпретира маестралну Свифтову реченицу и, кроз њу, поступак иронизације текста („Свифтова ирониja“), да би, потом, кроз своје виђење Свифтових појединачних, а најважнијих делâ, ишао књижевнотеоријском линијом, не заборављајући, притом, да је и сâм читалац, па му се чини да је енглески писац вешто играо скривалицу типа мачке и миша, имајући све време на уму – свог читаоца. Тако је поглавље „Mundus immundus“ посвећено *Причи о буретy*, „Најпогањија гамад“ – *Гуливеровим путовањима*, „Celia...“ – дневничким белешкама и писмима Свифтовој највећој љубави[3] и „Битка књига“ – мајсторској сатиричкој, а веома актуелној просветитељској, расправи о старима и модернима.[4]

---

о Свифту је тако голема да би било бесмислено претендовати на неку нарочиту оригиналност. Зато је сасвим изостављен гломазни апарат назнаке извора.“ Или је, ипак, хтео да свој текст упути правцем есеја?

3 Своје вољене жене, чини се, Свифт се сетио и у *Гуливеровим путовањима*; његова љубав према стварној жени могла би да се доведе у везу с описом жене у земљи дивова; такав став према жени-женки могао би да се схвати као огледалски одслик идеализоване жене, поготову кад се прочитају његова приватна писма Стели.

4 Бич речима једног наводног лудака постаје Свифту она стваралачка снага која показује да се само могу још писати – књиге. Ове сатире веома много подсећају на размишљања енглеског емпиричара Томаса Хобса; схватам их као одјек његовог Левијатана.

Чак и кад уствpди да је Свифт, кроз *Гуливерова путовања*, попут стрипова и бајки, заправо писац за децу („литература коју матори дају деци“), и ту је Сретен Марић ипак на опрезу. Тврдња му није аподиктичка. Данашњем истраживачу, међутим, у вези с тим потпуно је јасно неколико ствари. Ни у једном тренутку ни Свифт с *Гуливеровим путовањима*, ни Данијел Дефо, његов савременик, с *Робинсоном Крусоом*, па коначно ни баснописци тог доба – Лафонтен, Лесинг, Крилов, на пример – своја дела нису били првенствено, ако су уопште, посветили и писали деци. То је на смрт озбиљна књижевност. То није књижевност за децу, нити су они дечји писци, али без тих књига, као и без Доситејевих дела, читалац не може да одрасте. Коначно, данашња публиковања Гуливера за децу обухватају само почетна два поглавља (путовање у земљу малих људи и у земљу дивова), а наредна два поглавља изостављају се, мада су она кључна за разумевање оних ставова које је сатиричар и те како желео да сасече оштрицом своје ироније. Знао је то тумач Марић. Почињући причу о тој тзв. литератури за децу, наставља је, нешто касније у раду, и то Свифтовим цитатом о томе како би овај писац желео да јавно жигоше управо све оне врсте васпитача који би деци читали књиге „с будаластим и страшним причама“. Сретен Марић троделно, и јасно, види у причи о Гуливеру – занимљиво штиво с алегоријским тумачењем, потом је тумачи визуром одраслог читаоца, али и детета, да би, попут правих сатиричара, какве у српској књижевности видим у Радоју Домановићу, Свифта прочитао поступком описа ужаса и сна.

Чудно је и Сретену Марићу колико је тај писац био човекомрзац, чији су опус истраживачи описивали у антиподним ставовима; по једнима, Свифтов поглед на свет био је визија једног лудака, по другима – тај стваралац био је бранилац разума и борац против моралне изопачености. Крећући се између ових дијаметрално супротних мишљења, наш професор проналазио је упоришне тачке у делу, а не у биографији пишчевој. Зато је и могао да тврди како је овај „највећи мајстор енглеске класичне прозе“ – „потпуно некласичан“; користи, притом, поређење са Шекспировим делом, дакле, уврежено, класиком енглеским и светским и утврђује, што му обезбеђује атрибут класика, да је класик по том што има

визију света, а да се некласичност његова огледа у ставу полемичара, једног од највећих, ако не и највећем, у енглеској култури. Написао је, уосталом, током само једне године, више од четири хиљаде полемикâ. Многе од њих, кад се данас читају, звуче толико актуелно као да их је писао визионар Свифт, а не савременик свог доба, кромвеловског, обележеног биткама између виговаца и торијеваца, где су, нажалост, политичка припадност и морално уверење биле две одвојене ствари. Из свог етичког става, проистеклог из полемичких чланака, духовитих, домишљатих и, истовремено, убојитих, Џонатан Свифт кренуо је према животу, тј. у борбу против неморала. Мада о овом мало пише, тек понешто у трећем поглављу, између редова Сретена Марића провејава и овакво виђење великог писца.

У њима се види да се „подземни извор свифтовштине" види као резултат „приватне физиономије за јавност". Каква луцидна игра маске и суштине![5] Наш тумач и овде упућује критику, помало циничну, тадашњим читаоцима који су обожавали Свифтове дневничке, дакле, интимне белешке о својим љубавима, међу њима највећима, према Ванеси и Стели. Како би ублажио оштрицу свог цинизма, Сретен Марић покушава да разуме како је популарност ових Свифтових књига дошла накнадно, захваљујући студијама неких психијатријских посматрања пишчевог живота и дела. Ако би данашњи читалац Свифта и то желео да схвати и да види с данашњег становишта литерарног тржишта, онда би могући одговор, с обзиром на множину аутобиографских дела, могао да се састоји у том како свако жели да забоде нос у туђу приватност, тј. да кроз кључаоницу загледа нечију спаваћу собу.

Сретен Марић, међутим, и за оваква „спољашња" виђења дела има свој одговор: „Између љубави и мржње је равнодушност", алудирајући, наравно, у свом тумачењу, на психолошка портретисања Џонатана Свифта. О том је, у причи о Другом, *Писму из 1920*, писао Иво Андрић, говорећи о хиљадугодишњим

5 Сретен Марић уочио је, изванредно, важност појма маске у Свифтовој поетици. Томе бих могла да додам и пишчеву изјаву поводом дела *Гуливерова путовања*, наиме да је реч о „методолошкој маски", коју је замислио као првоаприлску шалу – грку, у сваком случају, рекла бих с дозом тврдње.

наслагама између ова два антиподна људска осећања.[6] Ни то, међутим, није оно што интересује тумача Марића. Не интересују га, мада их тумачи, ни социолошке студије, произишле из чињенице књижевног дела Свифтовог, јер то, свакако, не би били поуздани подаци о друштву једног доба; још више, и даље, књижевно дело првенствено је – уметност речи, а не социолошка студија: „Није неопходно познавати доба у ком је дело настало да би се добила његова суштина.“ Са становишта данашњег читаоца књижевног текста, уз нове теорије, Сретен Марић је и овде њихов претеча. Он је међу првима теоретичар историје књижевности, коју види као једну антиисторију књижевности, у којој су исте поетичке чињенице, ма кад и ма где настале, упоредиве без временског предзнака.

Овог истраживача, а и данас је то првенствено у визури тумача, интересује поетика писца. Зато је у центру визуре Марићевог рада о Свифту поступак сатире. Схвата га баш као поступак, а не као жанр, што је погрешно описано у многим лексиконима и на нашем језику, па се на њих професор ни не осврће. Слично дидактичкој песми и сатира се, тако, користи средствима ироније, пародије, игре речима, парадоксом и на тај начин ојачава своју функцију, тј. критику приватног и јавног живота. То је простор игривости сатире. Отуд је она књижевни поступак, облик разговора, путописа, приповетке, романа, баш онаква каквом су је описивали теоретичари „златног века“.

Сретен Марић проналази сатиру, потпуно тачно, у начину обраде теме. Уочава да је то облик „рушилачког“ код Свифта. Чак и кад је, међутим, такав екстремни поступак присутан код енглеског писца, не губи своју вредност. Напротив. Своју величину добија у исказивању „патње која прати то

---

6 „Између ваших љубави и ваше мржње однос је исти као између ваших високих планина и хиљаду пута већих и тежих невидљивих геолошких наслага на којима оне почивају.“ Ту реченицу оставља Макс Левентал у писму пријатељу, у тексту који је набијен доживљајем мржње, најчешћег појма у овој Андрићевој приповеци као литерарној дигресији о разломљеном идентитету и егзистенцији. Да ли би се професор Марић љутнуо ако бих, овако, наставила исту линију приповедања у српској књижевности, мислећи, притом, на приповетку „Писмо“ у збирци *Сарајевски марлборо* Миљенка Јерговића?

рушење, у болном осећању одсуства позитивног, а не у животињском задовољству рушења". На тај начин Сретен Марић види писца као правог просветитеља који жели да критиком исцели и оздрави друштво, врати га изворном моралу. Иако је, по Марићу, Свифтов покретач у Јувеналовом стиху „Facit indignatio versum",[7] као исправни тумач енглеског мајстора, појму љутње он додаје и придев „дивљи", алудирајући и на величанственост јединственог, непоновљивог, стила који је диригован управо просветитељским уверењима.

Кад, потом, још једном говори о „маскама",[8] Сретен Марић разрађује своју тек споменуту идеју с почетка рада. Говори о том како писац позајмљује лик свог јунака управо стога да би имао могућност дистанце и меру објективности. То је чувени иронијски одмак, који су на друкчији начин користили каснији романтичари, чији је претеча Џонатан Свифт свакако био. Али то није цинизам, како су многи тумачи желели да виде, не схватајући ни књижевни поступак ни просветитељство. Иако тек овлашно, на овом месту, тумач спомиње маску у делу, данашњи читалац и Сретена Марића и Џонатана Свифта имао би још понешто да дода. Ево о чему је реч. Није то толико, ни првенствено, маска у делу. Она се налази већ пред делом, на прагу дела, у кратком предговору („Издавач читаоцу"), помало и у поговору („Писму капетана Гуливера"), у „псеудониму" Лемјуела Гуливера, писца „путописа" *Гуливерова путовања*. То је поступак уобичајен за тзв. аутобиографије – а реч је, заправо, о романима – у 18. столећу.[9]

„Свет је такав, да паметан човек мора да полуди, а луди да се опамете", размишља Сретен Марић о Свифтовом добу. Да ли само о том времену? Без обзира на то што је ту своју наводну дилему Марић испричао поводом амбивалентног Свифтовог става о вези чулâ вида и додира насупрот чулу разума,

---

7 „Љутња ствара стих", тј. „Гнев ме је натерао да постанем песник", из Јувеналове прве сатире, стих 79.

8 „Историја маски је историја књижевности."

9 Исти поступак налази се и у *Векфилдском свештенику*, што се, нажалост, не види из српског превода, јер је наслов дела, симптоматичан за овај поступак, скраћен. И српска књижевност доба просветитељства користи исту поетику маске, уп. М. Д. Стефановић, *Библиотека српске књижевности*, Београд 2007, 163–184.

израженог у „Дигресији о лудости“ у књизи *Прича о буретy*, она се, свакако, односи и на дело *Битка књиîâ*, у којем је писац ушао у актуелну расправу о односу старих и модерних.[10] При крају свог тумачења Свифта поново се враћа првом значајнијем његовом делу (*Битка књиîâ*) и упоређује начин размишљања енглеског хуманисте с Дидроовим радом на енциклопедији; проналази сличности у идеји „борбе између старог духа покоравања ауторитету и модерног слободног доба“. С тим у вези Сретен Марић је луцидно уочио, мајсторством правог са-размишљача, појам истине у Свифтовом делу, чиме је проблематизован свет старих јансениста. Појам вредности, како исправно каже, остао је исти. А ипак је поставио питање о том где је истина. Питајући се о том, и писац и његов тумач показују како се губи мера идеализма и настаје отрежњење, исказивано, често алегоријски, бритком сатиром. Они који стану пред таквом животном и моралном дилемом, што није био Свифтов став, увек су у кјеркегоровској „духовној нелагодности“ која може да констатује мане и зла друштвеног поретка, али није способна да се бори против њихових самообмана. Можда стога Сретен Марић посматра свог писца који је, својом скепсом, зачетник песимизма и то оног који је „без ванземаљских накнада“. Писцу је било важније да дâ критичку дијагнозу стварности, а не да западa у идеализам – у том Марић види сусрет Фокнера и Свифта. Још је један писац „братственик по перу“[11] и оштрици Марићевом писцу – то је Гистав Флобер, који је дијагностику поставио својим сатиричким *Речником ūримљених идеја*, у чему је претечу имао у *Зборнику оūменоī и духовиūоī разīовора* енглеског просветитеља.

По стилском поступку тумачу су блиски Свифт и Рабле: све почиње као бајковита прича, игра речима и њихов врцави сусрет који је често апсурдан јер, заправо, како каже Марић, описује се ругоба, кањуга и замрачености духа, тј.

---

10 Историчар српске књижевности периода просветитељства и овде може да пореди своје писце с енглескима, јер и Доситеј Обрадовић има чувену расправу, исте теме, с оцем Серафимом, али и у наравоучењу уз басну „Бакарна статуа“ (1788).

11 Уп. наслов књиге Боривоја Маринковића *Заборављени браūсūвеници ūо ūеру*, Београд 2008.

морала.[12] Путујући, на пример, кроз четири државе, ниједна с људским створовима није му толико била људска (ни земља малих људи, ни земља дивова, ни земља научника), колико она у којој су живели – коњи, као оличење човечности према исконском разумевању морала, без притворности и њеног сублимата – лажи; отуд је то била држава у којој су сви живели у слози. Наравно да ни Сретен Марић не види у овом Свифтов идеализам, него жигосање неморала, личног и друштвеног, свог доба и друштва у коме је живео.

Још једно „наравно" односи се на сагласност данашњег читаоца с Марићевим виђењем основне нити Свифтовог писања. То је „исповест", у чему професор уочава битну есејистичку и критичку ноту у таквом „са/разговору".[13] Већ то прима у себе суштину просветитељства, односно, како истраживач примећује – „отварати очи људима"; „непоколебљиво уверење да смо морално способни за одговорност, позив на дело у име основних врлина људских: Разума и Правде". Овде се, тако, Свифтов песимизам показује активистичким, а не нихилистичким. Сретен Марић говори о Свифтовој утопијској – не идеалистичкој! – слици света и то док описује друштво Хуинхмија. Запажа, ипак, како у таквом друштву није могућан напредак, због тога што једино пад може човека да покрене да од себе и свог друштва нешто учини. Зато му је потребна огледалска слика зла – доброта. Једино у њиховом супротстављању може да се роди идеја акције. Може да дође до буђења морално посрнулог човека како би почео да делује.

Марксистички утемељена, оваква визија енглеског писца у Марићевом тумачењу, одсликава и његову критику таквог

12 Данашњем тумачу Марића и Свифта нејасно остаје због чега Сретен Марић нигде није споменуо изузетно позитиван приказ његовог превода *Гуливерових путовања*, који је Исидора Секулић објавила 1947. године у *Летопису Матице српске*. На свега три стране ухватила је мајсторство превода, бригу над значењима двозначних енглеских речи, трагање за српским адекватом који може да зазвучи и колоквијално, али даје јасност значењу. Загледала сам и у друге преводе, у двојезична издања, енглески оригинал и српски превод, као што је онај из 1963. године, изашао из сарајавске „Свјетлости", али ниједан од њих није толико духовит, жив и пун животног сока као Марићев.

13 Уп. значење овог израза у раду Гојка Тешића „Разговор као (ауто)биографија", у зборнику радова са скупа посвећеног Сретену Марићу и његовом есеју, објављеном у часопису *Раскршћа*, IV/2007, 5, 41–50.

приступа. Критичан и скептичан, какав је увек био, па и у овој студији, спрам читаве секундарне литературе, наш професор дао је суштину читавог Свифтовог опуса. Ако сам добро разумела, рекла бих да је највећу енглеску сатиру, поготову кад је реч о најпопуларнијем делу – *Гуливеру* – представио као одсликавање људске комедије мапом малих и великих људи и људских наказâ.[14] Судбина, пак, овог грандиозног опуса дочекала је у нашој науци свог тумача. То је Сретен Марић – иста бриткост, оштрица ума, скепса, али и способност запажања вредности коју садржи доброта, најљудскија од свих људских особинâ.

14 На исти начин могле би да се тумаче и речи епитафа, на латинском, које је за свој надгробни споменик саставио сам Свифт:
Овде мирује тело
Џонатана Свифта,
декана ове катедрале,
кад дивљи гнев
није више могао да му разара срце.
Прођи, путниче,
и угледај се, ако можеш, на њега
на угледног човека који се борио за слободу.

Ђорђије Вуковић

# О КРИТИЦИ*

## *Критика критике*

Ако се појам критике узме у основном или у ширем смислу, Марићево дело је готово у целини критика старих и нових идеја и вредности. Марић је строго просуђивао ствари којима се бавио, није се повиновао ауторитетима него је ударао на њих. Он је тражио слаба места разматраних текстова, оно што погодује спору који би он са задовољством водио, али није кудио противнике и обарао њихово достојанство, мада је умео да изоштри своје примедбе и наступи као човек хладног погледа и бритких судова. Критика у начелу није само негативна. Побијање лоших наводи на одбрану бољих доказа. Вредности су разноврсне и воде борбу за превласт у коју су и критичари позвани. Једна од Марићевих тема била је и претпоставка извесних теорија у области науке и филозофије. Посреди је уверење, психологија аутора или „егзистенцијална основа", из којих настају спорне идеје. Аутори се можда и несвесно труде да своја душевна стања и ону вредност до које им је стало загрну описом чињеница. То што би некад сакрили указује на границе њихових идеја. Код Башлара је веровање у срећног човека сужавало теорију поезије и улогу елемената, ватре и воде, па он због тога не помиње страхоте које изазивају ватра и вода, тврдио је Марић у предговору за *Поетику простора*.

Марић је у првом реду бирао велике писце и њихова дела која су истраживали многи стручњаци. Он би отуда полазио и упуштао се у својеврсну критику критике, при чему је откривао спорна места и пукотине радова који се удаљавају од самих дела, и тако настају привидно успеле конструкције са којима се мора полемисати. Овај позив на враћање делу стоји

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О критици*, Службени гласник, Београд, 2008, 97–103.

као блага опомена љубитељима конструкција и слободне употребе текстова. Ново доба охрабрило је непажљиве читаоце и мајсторе који знају да један текст преради и допуне толико да га ни сам писац не би успео препознати, а то се често догађа у позоришту, где су редитељи узели апсолутну власт какву раније нису имали. Томе је посвећен есеј „О заборављеној Корделији" (1966). Редитељи на своју руку прерађују драме и потискују ауторе. Али полемика је особито усмерена против Јана Кота и његове књиге *Шекспир, наш савременик*. Кот мисли да је Шекспирова драма „сценарио" који ће редитељ прилагодити свом добу и направити новог Хамлета који чита Хајдегера или марксисте и поступа као да је рођен у 20. веку. Но када тумачи Краља Лира, Кот иде још даље и Шекспировом делу придодаје Бекетов *Крај игре*. Главни елемент оба дела је наводно гротеска. Планшону који по свом нахођењу адаптира драме, Марић је супротставио другог редитеља, Вилара, који захтева тумачење у духу писца. Тако је и Кот оспорен уз помоћ Вилсона Најта. Шекспиролог Најт сматра да је Корделија кључ за Краља Лира. Кот није ни поменуо Корделију и то показује да он више гледа појединости него целину дела. Али ни Марић не излаже све Котове идеје. У овом есеју дотичу се и друга питања. Каква је улога речи у позоришту? Арто је хтео да покрет, декор и мимика замене реч, коју Марић схвата као незаменљиву. Данас је можда власт редитеља слабија. Проблеми су ипак остали. Текст нема један смисао и зато се мора тумачити, али где је граница произвољних тумачења? Дела не прерађују само редитељи него и писци. Они који наново пишу о Антигони, Фаусту или Дон Жуану изменили би фабулу, јунаке, време и место радње. Женет је такве поступке размотрио у књизи *Палимсести* (1982) и навео Борхеса који се противи сувишној модернизацији ранијих творевина и довођењу Христа на булеваре савремених градова.

Сажети преглед критике новијег доба. „Критика данас" (1965) упућује на битне промене до којих је ту очевидно дошло. „Критика, рефлексија о уметности", настоји да се „конституише као једна од грана науке о човеку" и да „постане утока свих других дисциплина о речи и знаку уопште". Променила се и филозофија, која више не тражи ослонац у систему природних наука и математике него у књижевности. На критику

је деловала употреба нових метода. Потекли од филозофије, лингвистике, антропологије и психоанализе, они у критици праве уже дисциплине и развијају научне склоности. За Марића је метод неопходан али није свемоћан. Творац научног метода књижевних студија, Шпицер је говорио да не би ваљало ићи његовим путем и тако је одбио идеју о методу под којим се обично разуме један утврђени пут. Метод је индивидуалан, додаје Марић, али се држи научних принципа. Употреба неколико метода јесте оправдана зато што је сваки од њих ограничен и што једни допуњавају друге. Но и поред разлика међу њима, нови критичари настоје да открију оно што је у делу несвесно и скривено. Марић верује да је у свему пресудна личност критичара и његова спобност да успостави дијалог са писцем и делом.

„Протејска свест критке“ (1971) усредсређује се на Жоржа Пулеа (1902–1991), кога је Марић и преводио. Аутор *Студија о људском времену* (I–IV, 1949–1968), *Метаморфозе круīа* (1961), радова о Прусту, Бодлеру, Рембоу и другим писцима од ренесансе наовамо, Пуле испитује основне теме датог писца или раздобља и спада у школу тематске критике настале у Женеви тридесетих година 20. века, где се, поред старијих Женевљана, Марсела Ремона и Албера Бегена, још убрајају Жан Русе, Жан Старобински и Жан-Пјер Ришар. Свој приступ књижевности Пуле је формулисао у два текста објављена у *Критичкој свести* (1971), где налазимо својеврсну историју француске критике од госпође Де Стал и Бодлера до Ролана Барта. За Пулеа је битна свест критичара и писца, битан је унутрашњи однос два субјекта, два *ја*. Прва свест увек тежи да се поистовети или да буде подударна са другом свешћу јер тако настаје унутрашње јединство: *ја* усваја мисао и осећање другог *ја*, али се то постиже у већем или мањем степену и наилази на препреке. Спеман да постане друго биће, критичар опонаша писце са којима се поистоветио. Достојан поштовања, Пуле заслужује приговоре који се тичу метода и његове употребе. Код Сартра се две свести не могу поистоветити јер нема унутрашњег у које треба продрети. Структуралисти одбацују субјективност, дело је објективно, а критика је говор о говору. Марић је веома ценио Пулеов доследни рад и ту издвојио неколико проблема. Онај ко улази у свест једног писца занемарује облик и жанр.

Флоберову свест махом откривају његова писма и рана дела те код Пулеа не видимо како је Флобер правио романе и шта је ново донео као романописац. „Круг је одличан егзистенцијални симбол за Паскала и Амијела, мање прикладан за Балзака; 'доживљено време' не открива ништа у делу Молијеровом, а ако нам нешто каже о Расину не каже ништа о Федри.“ Симбол новог доба можда није „круг и сфера са својим сталним центром“ већ кривудава „линија у бескрају“. Пуле је историју индивидуалних свести укључио у историју духа, што подразумева јединство филозофије и књижевности, али се историја духа не може схватити без осталих приступа који одударају од Пулеових истраживања интерсубјективности.

Кроз Маријеве огледе провлаче се узгредни осврти на природу критике и на критику дела којима се он бави. Њему је највише одговарала критика схваћена као грана хуманистичких наука и филозофије од којих преузима теорије и постаје озбиљна дисциплина која испитује људски свет. Она ипак није довољно строга и налази се између науке и књижевности. Са друге стране, рецепција појединих дела је често једнострана. Због метода и других разлога, дело се мало кад узима као целина. Корделије бивају заборављене услед једностраности коју Марић одбија уверен да је губитак на једном крају већи него добитак на другом. Ниједна критика међутим не може све имати, јер би потпуни опис дела, уколико је и достижан, растерао читаоце које би ваљало придобити.

Мирјана Д. Стефановић

# О МОНТЕЊУ*

*Скепса као толеранција и, ипе, пријатељство!*

Како почети размишљања над есејом Сретена Марића о утемељивачу тог жанра? Како писати о Марићу, а поводом Монтења, а да се, притом, не упадне у ступицу понављања већ изреченог? Како, коначно, размишљати, а да то не буде аутобиографски поступак, онај којим је и сâм усамљеник из куле самоће општио с највећим благом своје душе – с пријатељем, често га именујући множински, а погрешно, знао је и сам? У тим дилемама било је покушаја за неколико почетака. Један би изгледа био највише оправдан, бар са становишта Сретена Марића: „Поучније од једне студије о Монтењу у његово доба била би нам једна књига *Дијалоīа са Монīењем* кроз векове [...] Дело треба довести из прошлости у садашњост читаоца".[1] Уз то се наводи и Ничеов став о томе како *мора* да расправља о времену како би схватио да ли је у праву. Па, Марић и то покушава – паметно коментарише Монтењово уплитање у Шекспирова дела *Хамлеī* и *Бура*, помало поспрдно види Бен Џонсоново исмевање монтењоманије, разлаже разлике између филозофа 16. столећа и Паскала, описује његово прихватање у идејама француских енциклопедиста и сензуалисте Русоа, али и виспрено духовито, жовијално чак, тумачи надреалистички одбојни став према Монтењу и његовом наводном супротстављању машти.

Наслов жељене Марићеве књиге, првобитно исписан у нацрту за овај поговор, замењен је идејом о скепси као исходишту толеранције, тј. пријатељства. Нека и збуни на моменат читаоца сабеседника, али ће га, ето, ваљда и провоцирати

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Монīењу*, Службени гласник, Београд, 2009, 97–109.

1 Нешто касније, у свом есеју, Сретен Марић додаје: „Монтењ је човек свог доба, драгоцен извор за његов студиј. Али кад бисмо га само тако читали, не бисмо продрли до оног што је још данас живо у њему."

да види шта је то Монтењ мислио и како је скепсу, главно упориште и Марићевог поступка, тумачио човек који је доживео страховиту Вартоломејску ноћ. А остајао при идеји пријатељства као суштаственості људског бића. У пријатељству је видео и могућност, једину чак, разговора и подстрека за одстрањивање порока и за наум ка добрим делима; у том величанственом чину спајања две душе схватио је суштину њиховог васпитања и оплемењивања „у потпуној благости и слободи, без строгости и присиле". Видео је то и Сретен Марић, али је концепцију свог међу најдужим написаним есејима[2] одредио према временским одсецима Монтењовог живота (детињство, младост, зрелост, старост), како би пратио ме́не у развоју главних идеја овог врсног француског есејисте и промене у његовом ставу према животу и бићу.

Свакако није заборавио да запази како су *Есеји*, у неку руку, аутобиографија, „али спиритуална", јер Монтењ излаже *свој* доживљај света, *своје* мисли о њему, а каткад описује и – себе. Зато наш професор и уочава лајтмотив овог трокњижја огледâ: „бити подат току историје, тражити смисао живота у самом животу [...] али сачувати дистанцу према свету, супротставити свест свету, његовој лудости своју здраву памет, његовој распршености евентуално јединство свога *ја*" или, по Монтењу: „Мудрац треба да повуче своју душу из гомиле и да је држи слободну и способну да суди о стварима", тј. да буде усамљен, јер је само у таквом стању, ту, без маске лажне друштвености, тј. опет Марић – „јавни Монтењ – приватни Монтењ". Та неописива потреба за тражењем себе истинског, тај проблем самооткрића и самоуобличења видљив је од почетка до краја. Као да из поступка аутобиографизма прелази у тзв. аутобиографију, а опет, некако, и бежи од ње, говори нам како је „сликајући се за друге, насликао се себи јаснијим

2 Прво издање тог огледа о Мишелу Монтењу изашло је у наставцима, 1962. године, на страницама *Летописа Матице српске*. Уз Монтењову књигу *Огледа* (1967), у преводу Миле Ђорђевић, Сретен Марић објавио је само одломак овог свог грандиозног есеја. Ово је прилика да се човек усхити над загребачким издањем комплетног Монтења, све три књиге есеја и, у четвртом тому, његовог *Дневника с пута у Италију* и *Писама* (Загреб, 2007, прев. Војмир Виња), у опреми која прати оригиналне украсе хартије 16. столећа.

бојама, јер ова књига створила је мене исто онолико колико сам ја њу створио".

Добронамерна је ова порука у време страшно. Он је човек који веома много зна, који живи време ломаче и жестоког прогона вештица, доба Елизабете Енглеске, властољубиве Катарине Медичи, крваво и сулудо доба гизија и хугенота, владавину хипокризије и устоличење маске а не суштине, кад су цветали и богатили се фабриканти генеалогијâ. Како онда да се у умном бићу не роди као суштина постојања – идеја скепсе? Ха, али њу Монтењ разуме као афирмацију, а не поништавање живота. Зато она у њега и није једноставна, каже Егон Фридел, савременик Фројдов; скепса код Монтења не извире из једноставне негације. Напротив. Њено је исходиште – афирмација! „Можда јесте, а можда и није" – тако гласи једна од максимâ Секста Емпирика, записана у првом реду потпорних гредâ Монтењовог замка, његове самотничке собе. Дилема која се претвара у скепсу. Осим што му је она помогла да се извуче из ругоба свог чудовишног доба, нашао ју је и у учењу чувене падованске школе. Сретен Марић детаљно образлаже идеје проистекле отуда. А та скепса у Монтењово доба морала је да изникне и да се расцвета у време које је владавина маске, што је, по овом есејисти, једна од главних Французових тема. Маску намеће људима – доба, она је хипокризији – кринолина, лицемерју је – тóга, духовној мизерији, клевети, подлости, лакташтву и бескрупулозности – тек провидни зâр, а прогону вештицâ постаје патетика лажи и недоречене истине, која баш због недоречености, и управо стога, постаје лаж. Да, маска је лаж, истиче Монтењ.

Излаз из тога јесте у првој степеници – скепси. Из ње, потом, произлази решење, једино могућно, једино исправно, о том да се буде оно што јеси, тј. да се у човеку укорени, коначно једном, појам искрености према себи. Само тако престаје недореченост, одлази лаж и скида се маска. Само у тој себи самој искрености може да се породи доброта: „Нема доброте у којој благородна природа неће уживати" (Монтењ, есеј „О кајању"). Из такве, само из такве, наглашава се, ствара се пријатељство; а глагол *пријатељевати*, да парафразирам Данијела Пенака, и да, следећи Монтења, пишући о Марићу помало пишем и о свом разумевању света и виђења себе, тај глагол не подноси

императив, као ни глаголи *волети* и *сањарити*. И ту нема никакве метафизике, јер би то онда био „само мутан посао који изазива свађу“, уверава нас овај пријатељ. У скепси лежи одмак од лажи; а пријатељство није лаж. Ето у дослуху два наизглед неспојива појма, који и те како један с другим имају везе. Скидањем кринолине, путем скепсе, разоткрива се истина, тј. величанство пријатељство. Чак кад у Марићевом видокругу није овакав спектар сазвучја скепсе и пријатељства, он се дискретно помаља у понекима од цитата из *Eceja*. Допунила бих и директнијима, поготову из оног тако насловљеног, „О пријатељству“:

„Уосталом, оно што ми обично називамо пријатељима и пријатељством, само су присни односи склопљени или неким случајем или неке угодности ради, преко које се наше душе међусобно и држе. У пријатељству о коме ја говорим душе се мешају и стапају једна у другу, тако да бришу и више не могу пронаћи састављак којим су спојене.“

И још један навод, из истог есеја, који може послужити као добра елаборација насловљене тријаде о скепси, толеранцији и пријатељству, као спојници лајтмотивâ касне ренесансе и просветитељства:

„Јер оно савршено пријатељство о коме говорим, недељиво је; сваки даје себе свом пријатељу тако потпуно да му ништа не остаје што би с другим могао поделити; чак и обратно, њему је криво што није двострук, трострук или четворострук, и што нема неколико душâ и више вољâ да би их све подарио оној јединој особи. Обична пријатељства се могу делити; може се волети у овоме лепа спољашњост, у ономе лепо понашање, у једном дарежљивост, у другом очинско држање, у трећем братско, и тако даље; али оно пријатељство које је душу обузело и које влада њоме без икаквих ограничења, не може бити предвојено.“

Паметно, тачно, до бола тачно. Произлази, тако, да је синтагма „искрено пријатељство“ чисти плеоназам. Ако је пријатељство, онда је безусловно искрено, или, по Монтењу, „општење које потиче из највеће дубине срца“.

Чудне ли и чаробне ли књиге исповести! Марић ово готово да узвикује од среће и додаје – како много казују, а још више крију. Да, испод наслага речи просејава се као најдрагоценије зрно изникло из скепсе себе и спознања себе – пријатељство.

Марић каже да се у есејима сакрива прича о младости, на пример. Тачно је то. Ту се, међутим, овај са-разговарач[3] пита, надајући се у исправност упитаности над монтењовском замком: шта треба читати? Оно што је речено? Или то што је, пак, загонетније, тиме и занимљивије и голицавије? Алузија је увек интересантнија, која просијава међу редовима, која није хтела јасноћу и дорећеност, већ дискретност тајне и поигравање с читаоцем сабеседником. На шта то алудира Монтењ говорећи о односу два бића? Чини ми се да је то постало његово суштинско питање, основна загонетка коју одгонетамо у исписима свих есеја. У њима је пријатељство успостављена блискост казана кроз реч, казана пријатељу, написана можда, а интимном, истом себи блиском бићу, души, можда, и телу. Такве скривености, које се својом дискрецијом још више отварају и раскриљују, бдију над сваком Монтењовом речи, почев од предговора „Читаоцу“:

„Добронамерна је ова књига [...] Наменио сам је пријатељима.“

А тако пише, у истом значењу, при крају последњег есеја („О искуству“) у трећој истоименој књизи (*Есеји*):

„Слажем се с лепим натписом којим су Атињани дочекали Помпеја у свом граду: *Ти си бог уколико признајеш да си човек.*“

Занимљиво. Истинито. Исправно. Ако у бићу нема човека, има ли пријатељства и могућности за блискост међу људима? Постоји ли пријатељство без са-комуникације? Ако се све своди само на монолог, на разговор јединке са собом, шта је то? Нагони ме Монтењ на размишљање ишчачкано и из Марићевих идеја. Много је питања постављено код Француза, чак и кад су без тог интерпункцијског знака. У њима је скепса подастрта као основа тканице, али на њој се тка – толеранција. Откуд у истом ткању; нису ли међусобно искључиве? Понављам: „Ти си бог уколико признајеш да си човек.“ То је толеранција према себи самом, а у садружју без остатка с другим, с пријатељем, Монтењ је проналази у потпуној искрености. Његово размишљање о том веома је интересантно. На пример. Болна противречност може да се каже кроз стиснуте зубе, али и кроз вриштање Раблеовог века, кроз спринт у самоћу, која не мора, а јесте, увек туга и изопштеност,

3 Израз је преузет из изузетног есејистичког размишљања Гојка Тешића, а поводом Марићевог есеја; уп. Г. Тешић, „Разговор као (ауто)биографија“, *Раскршћа*, Нови Сад – Косјерић – Београд, V/2007, бр. 5, 58–93.

макар добровољна, а најчешће присилна, уз лојаницу у највишој соби куле, где је усамљеник најближи недосегнутој звезди доброте и сјају најблиставијег међу најблиставијима – пријатељству и у њему утемељеној искрености, тј. толеранцији.

Монтењово столеће јесте доба Мона Лизе и генија Леонарда, Макијавелија, Коперника, век луцидности, цинизма, опорости, раскалашности. Као и свако доба, уосталом? Да, баш као и свако доба. Али се те чињенице, увек исте у свако време, друкчијима виде. У касној ренесанси оне су се схватале у опречностима. Данас се разумевају у једнодимензионалном поретку. Идеализам 18. века је напуштен, аутоиронија 19. столећа, тако лековита, данас је заборављена. Враћамо ли се Монтењовом, маријевски речено, „најдражем аргументу" – скепси? Било би лековито кад би се схватило монтењовски – као израз толеранције. И опет се питам, не враћам ли се изнова наслову Маријеве прижељкиване књиге *Дијалоī са Монтењом*? Изградио је тај горостас есеја тријаду скепса–толеранција–пријатељство, разумевајући скепсу као одмак и релативизовање свега, што је извор толеранцији, јединој, опет, основи за величанственост душе, за пријатељство. У том појму је мислио, тако је себе видео. И у још нечем, за њега битном као ваздух и вода.

У писању. О томе је реч. Кад већ не можеш, у својој усамљеничкој собици иза радње, кад ти није дато, можда ни дозвољено, да се кроз разговор удружиш с оним недељивим делом себе, с пријатељем, покушаваш да се с њим (у)јединиш кроз – реч. И кад Марић размишља о Монтењу исказом „како мислити ако не сумњаш", такву растрганост, баш тако физички, не растрзаност у сумњи, разрешава, гле, опет – реч. Речима се овај есејиста огледао с пријатељима, српски, доситејевски казано, беседио и поразговорио. И у томе нашао „мудрост усамљеничког окретања и превртања утисака"; ову мисао Сретен Марић двапут истиче, негде на средини свог текста, а њоме и завршава своје огледање с Монтењом и пријатељем читаоцем. Бравурозан стил. Стварно верујем да стил није само оно како, већ и шта и зашто се беседи. Биће да је то знао и Монтењ. Марић, свакако. Обојица су елоквентни, машта је узбудљивија, међутим, у Монтења.

А он је веома чудан. Његова изјава, на пример, како није меланхоличан (тј. неурастеник), већ је маштар, може да се, по Марићу, сведе на сопствени став о неповерљивости према животу.

Да ли такво мишљење неминовно наводи на следеће значење, да се због тога неизбежно мора побећи у машту? И шта је уопште машта? За мене? За мог пријатеља? За Монтења? Па он је, и још колико!, устајао против тога, против маштарења. Да, али машта и маштање, макар етимолошки исте, нешто су друго, сасвим друго у Монтењовом виђењу. То су два различита појма, отуд га, ето, надреалисти нису схватили и гурали од себе тог „прпошног, необуздане маште" (С. Марић), тј. маштара који машта, али у њој не обитава. То маштање огледа се и на упорном исписивању цитата на потпорним гредама своје куле уврх звезда, који остају до данас сведочанства о звездочатцу речима.

Зато сам, након дугог размишљања, била запрепашћена једном констатацијом, доживљеном у самотничком походу ка смислу Монтења из Марићеве визије. Увек духовит, местимично циничан, крајње отворен, ваљда и искрен, Марић ми у овом есеју не изгледа страстан. Како то да нема уобичајене марићевске страсти? Питање постављам у себи, а наглас изговарам пријатељу, онаквом каквим га описује Монтењ и ја прихватам, уз кафу и обавезујући са-разговор. У самоћи, настављам у себи, увече, уз светлост просуту само по хартији, налик монтењовској ноћи у кули замка, да се питам о постојању одговора. Има ли га на ово преважно питање? Шта је Марић изрекао вештим скривањем ове страсти, за њега, иначе, уобичајене и у есејистичком разговору? Управо што и Монтењ, који је много тога казивањем скрио. Одговорићу на другом примеру; Мирослав Крлежа готово реч није изустио о Тину, а толико је ујевићевског у његовом начину размишљања. Еурека, самотничко ликовање у привидном решењу поетичке замке: Марић чини исто што и његов узор. И тако обојица показују мудрост.

На крају и ово. Пиндарови стихови постали су мото Камијевој *Сизифовој стени* и, пре њега, песми „Гробље при мору" Пола Валерија. Сретен Марић предлаже да стоје и као ужљебљени део, опет као мото, Монтењовим есејима. Како је овај поговор уобличен као са-разговор с мојим пријатељем, а поводом Монтења и Марићевог есеја о њему, ове стихове Грка остављам за завршницу. И на тај начин, бар овако, испуњавам професорову жељу:

„Не тежи, о душо моја, вечном животу,
Већ исцрпи цело поље могућега."

Мирјана Д. Стефановић

# О СТЕНДАЛУ*

*Играјући се именима као судбинама или Морал, морал, морал!*
*Страст, страст, страст!*

Мишљење Сретена Марића, у првом наслову овог просветитељски означеног поговора, а с почетка једног од његова два есеја о Стендалу,[1] поводом многобројних пишчевих псеудонима (по једним ауторима имао их је 128, по другима – 160), између осталог, говори и о јединствености случаја француског писца у књижевности не само његовог, 19, већ и каснијих столећа. Могло би да се каже, чак, како се Стендал[2] играо и речима као судбинама, кад се помисли на бриљантну израду најпопуларнијих ликова Жилијена Сорела, Фабриса и заносне Сансеверине као изразитих карактера. Реч је била она магија која је писца заносила у свој његовој идеји прецизности, онај израз који би био огледало страсти и љубави. Тако је и овај писац поговора кренуо, још као дете, у живот и машту речи, уз Андерсенову бајку *Дјевојчица са жиūицама*, управо од *Црвеноī и црноī* (гле – књиге су из истог временског одсека!), из родитељске библиотеке, можда пре задивљен двобојношћу корица Матичиног издања из 1955. године, а тек потом магијом речи коју и није увек разумевао, али је занесено плео и срицао

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Стендалу*, Службени гласник, Београд, 2009, 97–109.

1 „Стендал о уметности“ представља предговор за београдско издање Стендалове књиге *О уметности и уметницима* (1957), које је Сретен Марић незнатно изменио за своју књигу *Огледи I* (1963). Други рад „Поводом картузијанског манастира у Парми“ објављен је као предговор Стендаловом роману *Пармски картузијански манастир* (Београд, 1962), а поновиће га у својој књизи есеја *Гласници апокалипсе* (1968).

2 Према општем уверењу, псеудоним Stendhal писац је узео од назива места Stendal, у данашњој немачкој покрајини Саксен-Анхалт, родном месту чувеног естетичара Јохана Винкелмана, чије је радове француски писац често коментарисао и усвајао његов појам лепоте.

реченице Стендалу својственог и јединственог стила. Ко је био тај Анри Бејл? Стендал? Или Бејл? Или обојица? Можда неко трећи? Четврти или пети чак?

То су питања на која одговара Маријев есеј. Говорећи више о ставовима француског писца поводом разних видова уметности, ипак не пренебрегава његова иста мишљења у литератури. Критичан, али не злурад, објективан, али и уз сопствени интерпретативни вредносни суд, доследан, али не цепидлака, Сретен Марић показује одлично познавање грађе коју је Стендал интерпретирао у својим есејима о уметности, што уопште не би требало да чуди кад се зна да је о ликовној уметности, на пример, написао више приказа.[3] Чини се, бар тако изгледа свеукупни суд који провејава међу редовима, како овај француски писац није био по укусу језичког гастронома Марића; с друге стране, међутим, задивљује број књигâ о Стендалу које је наш професор имао у својој библиотеци, која се данас, као легат, налази у Библиотеци Матице српске. Али је у његовој визури, као значајан аутор, остајао и у интерпретацијама поводом каснијих романописаца, дајући им, на тај начин, достојну паралелу. На пример. Поводом изградње карактера Фокнерових ликова, одлично уочава разлику међу поетикама 19. и 20. столећа – тако, код Стендала утврђује већу „интелектуалну физиономију" његових јунака, оних који, дакле, умеју да размишљају о свом проблему, за разлику од ликова наше савремености који су збуњени и не знају да се снађу будући да пред собом немају јасан циљ.

Овакво одмеравање јунакâ представља се као усвајање различитих поетика. Сретен Марић, и поводом текстова о уметности, као и поводом Стендалових романа, тачно, мада не увек терминолошком изреком, запажа ауторово добро познавање просветитељства.[4] Овај писац уистину је био наследник

3 Сретен Марић објављивао је радове о сликарству у периоду 1937–1945, у загребачком *Књижевнику*, *Знаности и животу*, као и у београдским гласилима *Српски књижевни гласник* и *Политика*; укупно је таквих радова – 11. О музици, која је такође била Стендалова тема, није писао, али је о том облику уметности исказао своје ставове у есеју о укусу.

4 Скрећем пажњу и на Стендалов поступак, јединствен, као да је реч о поетици доба у коме је живео, као и о оним поетичким постулатима

материјалиста 18. столећа, што је видљиво у намери његових јунака да трагају за срећом. Чак и кад је не досегну, они успевају да сачувају своје достојанство које не наликује људском поклекнућу; то су актери који усвајају ренесансни, па потом и просветитељски зов „Sapere aude", што је значило да субјект не мрзи самог себе, већ да његов животни простор испуњавају амбиција, љубав, страст, жеља за уздизањем. Сретен Марић, у есеју поводом Сартрових јунака одлично запажа: „Романтици већ опевају достојанство неуспеха, а дилема: успех и морална абдикација и очување интегритета личности јесте главна тема романсијера критичког реализма, Стендала, Балзака." Живећи у романтичарско доба, Стендал је критички антиципирао овај и овакав постулат, желећи да начини моралног човека, али кондијаковске осећајности. Сматрао је, попут Балзака, мада се умногом у литератури нису слагали, да се до истине долази само кроз уметност, пре свега, књижевност; у њој се испољава сва страст појединца са чак крајњим сензуалистичким консеквенцама, због тога што је критериј сваког спознавања, као и његов извор, пре свега, у чулима. Зато ми се чини примеренијим Стендала стављати у идеје Етјена Кондијака, мада се више говори о Хелвецијусовом утицају.[5]

Страст и срећа постају основни постулати за којима француски писац трага у есејима о музичарима (Хајдну, Моцарту, Метастазију), о сликарима, о римским знаменитостима,

пре, које је у облику аутоиронијe и коментара уносио у своје романе, али, свакако и на такав стваралачки проседе (реализам) који је Стендал у својим делима антиципирао. Јединствен случај у светској књижевности! Три поетике које се огледају у свим облицима размишљања, књижевног, ликовног и музичког, код Стендала, указују на могућност друкчијег тумачења књижевности од уобичајеног у књижевној историографији – колико, наиме, време, одређено доба, постаје релативно пресудан фактор, тј. престаје то да буде, у обликовању књижевног периода омеђеног временом.

5 Француски филозоф просветитељске епохе, Кондијак, ове своје идеје образложио је примером мермерне статуе која само поседује способност опипа, али јој је, иначе, душа ослобођена свих представа, и због тог и постаје слободна да развија људски карактер. Пошто знамо само за чула, каже овај мислилац, тако и его није ништа друго него свеукупност сензација. Хелвецијус, филозоф истог доба, пак већу пажњу поклања моралној страни тог ега, која се остварује васпитањем, док само за психичку страну личности везује идеју сензуализма.

чак и у чувеној расправи о Шекспиру и Расину. Само ако то поседују, ма како били минорни у односу на признате величине свог доба, Стендал им додељује способност индивидуалности у односу на друштво. Управо та чињеница постаје израз отпора властитом добу и могућност да се изгради индивидуални карактер, важан за оно разумевање јунака и уметника које је најбитније француском јединственом ствараоцу какав се крио под једним од псеудонима – Стендал. Само креативна индивидуалност поседује страст, а она ствара, даље, амбицију да се од себе начини – човек. Млакоњама није место у друштву, вришти Стендал са страница својих књига и многобројних рукописа.

Овакво његово схватање човека Сретен Марић тумачио је, и поред добрих страна, понешто критички, наиме, како Стендалов укус за уметност није „добар", али да веровато проистиче из тога што уметност није разумевао и што ју је схватао „сензуално". Отуд је, наставља даље Марић, Стендал више волео композитора Чимарозу но Бетовена, сликара Гвида Ренија од Ђота; с друге стране, пак, одлично је интерпретирао Моцарта. Не желећи уопште бити адвокат великом уметнику Стендалу, ипак се тумач овде мора мало и замислити. Зашто Чимароза? Зашто не увек и доследно велики Бетовен? Можда управо стога што је велики, што је чак – грандиозан? Био је то, рекло би се, доследан Стендалов покушај да страст индивидуалности открије и у другим, мање признатим, уметницима и појединачним инструментима, чембалу, на пример, које је и Моцарт волео и варирао му тон, јер су и такве страшћу грађене музичке индивидуалности давале кроз уметност утеху и постајале стимуланс машти. Зато, ваљда, могу да се споје Чимароза и Моцарт, гласио би могућан одговор на Марићеву постављену дилему. Стендал тиме није умањио значај Бетовенових симфонија.

Или, други пример. Ако су, по Марићу, за Стендала „претече идеолога [...] освајачи света Цезар и Ханибал", а не Сократ или Епиктет, онда би умногом, како ја то разумем, француски писац ипак могао да буде макијавелист који је веровао да страст и искуство могу допринети општем добру. У овој Марићевој изјави види се како овај тумач Стендала види често уплитање политике у уметничко стваралаштво француског

аутора. Уосталом, да друштво може да помогне или одмогне појединцу – индивидуи, представља облик учешћа политике у уметности или, Марићевим речима, а по Стендалу: „Друштво је маска, а срећа је искреност". Ту се види, рекла бих, Стендалова ревизија Винкелмана естетичара, јер се појам идеалне лепоте може изнова тумачити, а увек у контексту утицаја политичке историје на уметничко стваралаштво. То би значило да свако доба изнова дефинише, тј. ревидира и својим очима види оно што назива „лепим". Да ли ово, можда, значи како је Стендал прихватао и релативност појма укуса?

Све ово, у сваком случају, заправо значи како Анри Бејл, или како се већ желео потписивати, није волео метафизику, презирао је јефтину мистику; зато и јесте, што је најмање уочено у књижевној и уметничкој историографији, схватао Герика и слику *Сплав с „Медузе"*, јер обрађује истински догађај из 1816. и то не као сентименталну реминисценцију, већ као крваву садашњицу. Из истих разлога Стендал је писао оштрицом духовитости којој парира колоквијални исказ Марићев о њему (на пример, „нови поредак већ је био у седлу"): тако су и писац и његов тумач остварили живу међусобну комуникацију и разговор с читаоцем, што је, то уплитање наратора у своју причу – чест Стендалов поступак, поготову у романима. Исправно запажа Марић како Стендал, и у есејима о уметности и о љубави, прича у анегдотама, али су, притом, одлично наш есејист коментарише, оне опоре у својој дискретној иронији којом описује односе у друштву након револуције 1789. или оне касније, из револуције Деведесет треће, јакобинске, па и друге у новом веку обележеним Метернихом.[6]

---

6 Колико је Стендал и данас жив, ако се сме рећи актуелан, види се и по његовој критици новог буржоаског друштва, не оног из идеалистичке буржоаске револуције, кад показује како нови поредак једноставно самеље хероја, обликом богаћења и друштвеног уздизања, и тиме руши његов претходни револуционарни херојски поступак; нови поредак, настао на његовом херојству, претвара га заправо у супротност његовој борби. То пеглање режима, не негдашњег војсковође, већ новог императора – Наполеона – потом и Луја XVIII, Карла X и сличних, остављало је изгубљеним на путу наде идеале револуције. Стендал и битка против хипокризије – каква Марићева тема, коју је још 1949. уочио Душан Матић, а поводом романа *Три боје ейохе* Виноградова, којем је предговор писао – Максим Горки.

Колико је времена то згуснуто у Стендалу! Ова усклична изјава могла би да буде сажетак Марићевог разумевања, одличног!, француског писца начичканог многим именима, дакле, и поетикама и судбинама, па нека се тек назову и – псеудонимима. Тај племенити човек, задојен Наполеоном војсковођом, али не и њиме као апсолутистичким владарем – царом, биће да се, као у кинеској филозофској речи, уздизао до светла све док је долазио у своје време; оног момента кад је, међутим, дошао у свој час, нестао је у тами као биљка коју је отплавила река. Стендал је, уистину, тип прегаженог човека. Прорекао је да ће га разумети тек – 1938! Готово да је погодио и дан и час, али је исто тако пророчки изрекао да га његово доба неће разумети, да ће га 19. век читати, а тек те, 1938. године почети да схватају. Гле, занимљиво, у освит крвавог светског рата. Нимало необично. Тај феномен писац је умео да гледа, да страствено уочава, баш као да присуствује збивању као посматрач, не као актер.

И начин којим је писао, брижљивост којом је изграђивао свој стил, наликује филозофу Лихтенбергу и сликару Гоји. Проучавајући сликарске, музичке и филозофске поступке изграђивао је, заиста, свој стил. Тај импресионистички начин писања схватан је негативно у његовој сувремености, као облик пуке карикатуре или чудаштва. У честим аутобиографским исказима, колико сам успела да проучим, он себе, међутим, није упоређивао с тим немачким филозофом нити са овим шпанским сликарем. Све време је, пак, истицао своју сличност с Блезом Паскалом. Биће да их је, ипак, само једно зближавало – оштрица аналитичког духа и психолошки њух окренут земљи. Зато Стендал поклања пажњу мање запаженим уметницима и зато, понављам, од незнатних гради индивидуе у својим романима, зато што је, најједноставније речено, један од најистанчанијих, зато и најзрелијих, аналитичара и мајстора душевне анатомије. У нечему је ненадмашан – он је генијални вивисектор, зато му језик и израз делују оштро и хладно попут оштрице ножа којом се сече танко кожно ткиво да би се стигло до душе, најтананијег и најузбудљивијег дела човека, страсног и моралног у тој страсти, а који се једино у том свом најмоћнијем делу бића може изграђивати у индивидуализани карактер. Управо то и на тај начин Стендал остварује у романима, али то брижљиво и минуциозно тражи и у бриљантним

есејима и страсно и инспиративно узбудљивим сентенцама о љубави и о уметности.

С критичарем Иполитом Теном који га је открио и отворио француској сувременој публици дели страст, да – страст, према тачно запаженим ситним чињеницама (petits faits), јер је и начин везивања машне важан, као и положај левог средњег прста на црној фис-дирки, као што је важна и вечерња сцена на путу ка Наполеоновој војсци, дакле, тачан опис и социолошки начин посматрања. Као што није чудно да га је читаоцу открио француски теоретичар, тако уопште не треба да збуњује ни проверен податак да га је немачкој публици открио филозоф ледене скепсе, културног аристократизма и обожавалац ренесансног човека – Фридрих Ниче. Толике су сличности међу стилским поступцима и резоновању међу њима!

Треба још једном, и то наглашеније, поновити: пишући о романтизму, Стендал, види се и из ових сличности, дефинише реализам, јер говори да ликови треба да користе свакидашњи говор, да наликују личностима свог доба, да буду индивидуе чија их страст доводи у сукоб с друштвом како би се оно демаскирало. Коју то, онда, поетику усваја Стендал? Антиципира ли ону коју живи? Или којој претходи? Чак, можда, поступке будуће епохе? Сретен Марић одлично уочава важност овог проблема. Још више, проблематизује виђења књижевне историографије. То ми се чини кључним налазом његових двају есеја о француском аутору. Укратко, Марић налази исти корен трима епохама: просветитељству, из којег је Стендал изникао и чије је постулате прихватао, потом романтизма, помало и класицизма, којима је био савременик, напокон, и реализма који је заговарао. А притом, наш књижевни историчар и критичар прави изврсну анализу тих трију поетикâ истог корена, које су само друкчијим средствима решавале књижевне проблеме:

„Стендалово 'европејство' колико је космополитизам рационалисте 18. века, толико је и романтично лутање за 'плавим цветом' човека који се нигде не осећа као код куће [...]. Логика, метод, идеологија, нису чисто формалне ствари код Стендала. Оне су му омогућиле да, полазећи од истих животних датâ, види проблеме с друге стране, са веће дистанце но романтичари, да превазиђе романтизам, да од истог материјала гради друго."

Зашто је овакво Маријево разумевање свеукупног Стендаловог писања, стваралачког и критичарског, толико важно? Шта у овом исказу може да се чита? Колико је ту иновативног на плану теорије књижевности, а поводом Стендала? Писца на оптуженичкој клупи који је, ето, својим схватањем и књижевним поступком провоцирао теоретичара у есејисти? Оног стваралаца који се, и хвала на том, не може сабити на Прокрустову постељу? Тај маестрални налаз Маријев показује како је он постао претеча новој, још ненаписаној, антипериодизацији књижевности, којој историјско време неће бити у центру, већ поетика/поетике, ма кад настајала или настајале. Мајсторско око, којем нису потребне замагљене теоријске наочаре, већ сâм књижевни текст, јасно, недвосмислено и директно наговештава управо оно што је потребно као свежа крв науци о књижевности. Изрекавши ово још шездесетих година 20. столећа, оставио је да та звездана идеја науке цакли и чека читаоца-астронома да је проучи и примерима покаже, па да се већ једном, до ђавола, рекао би Марић, раскине с празним теоријским говором и дозлабога досадним, неодмереним и нетачним периодизацијама. Свака част, професоре! Држећи својевремено постдипломски курс о проблемима периодизације, студентима сам указала на такву, у нијансама ипак различиту, идеју; били су запрепашћени и одушевљени. Не знам како би реаговао професор, мајстор размишљања.

Још је једно важно Маријево уочавање, књижевнотеоријско, опет поводом Стендала. Стендал, Бејл, Левен, или која четврта или стодвадесета личност у истом човеку написала је око осамдесет дела, од којих многа јесу остала у рукопису. Али, од оног што јесте објављено, уочава Марић, види се да је француски писац писао у жанру романа и у оном што се назива аутобиографијом. У романима, како је запажено, има доста елемената поступака аутобиографизма, док је његов живот тек прави роман. Ето још једног важног проблематизовања теорије жанра. Постоји ли, наиме, аутобиографија? Или је реч, у оном што се тако именује, само поступак аутобиографизма? Чак се поставља и питање о том шта је то што се именује као – аутобиографско? Три нивоа оног што се у књижевнотеоријским лексиконима истим описује. Сретен Марић, међутим, уочио је проблем. Знао је важност постављања питања. Правог. Упутио нас је тако на размишљање. Повод му је био Стендал. Још увек чека одговор читаоца.

Мирјана Д. Стефановић

# О ВИЈОНУ И ХЕЛДЕРЛИНУ*

*Ведрином їорчине – ведрином ӣуїе*

ПРОЛОГ – Могућност да се говори о песнику касног средњег века и поети зачетка романтизма? Апсурдно? Бесмислено? Типолошки? Како? Провокативно, свакако. Тема је била задата, изазов је стигао. Прихваћена је бачена рукавица. Треба само кренути полако, бодро, ведрином. А стићи докле?

ВИЈОН – „Највећа песничка загонетка светске књижевности“, и то не само према мишљењу Станислава Винавера, преводиоца ове загонетке, Франсоа Вијон,[1] био је, по биографима – „једна битанга, мангуп, протува и вуцибатина“. Лопов, убица, хапшеник, вођа теревенки, посетилац бордеља и, истовремено, прожет побожношћу, а у стиховима реалист, спадало, пародичар и грки сатиричар. Његов језик није лако преводити. Сретен Марић, у примерима које из ових балада и ронда наводи, не узима ничији превод, но сам покушава да преведе, и то само понеки стих. Треба му ухватити ритам, риму, сушту жаргона. И данас остаје загонетан. А утицајан и на Раблеа, и поново откривен романтизмом, и на Рембоа, Верлена,[2] Теофила Готјеа и на немачки експресионизам Паула Цеха.

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Вијону и Хелдерлину*, Службени гласник, Београд, 2009, 115–137.

1 „Дивни Вијон“, узвикује Тодор Манојловић, уп. Т. Манојловић, *Основе и развој модерне йоезије*. Прир. за штампу Гојко Тешић, Београд 1987, 17.

2 У Рембоу се, према Тодору Манојловићу, у сусрету с Вијоновим песмама, „десило нешто чудновато: неко напрасно расветљење и осветшћење, нешто као када се човек који још никада није видео свој сопствени лик нађе наједаред пред неким великим светлом, можда и помало чаробним огледалом. Рембо је у огледалу Вијонове поезије угледао некако самога себе“ (Т. Манојловић, *Основе и развој модерне йоезије*. Прир. Гојко Тешић, Зрењанин, 1998; уп. и напомене

Живећи у време кад је сексуалност потискивала еротику, у време кад се певало животом, налик збиркама *Carmina Cantabrigiensia* (око 1045. године), *Carmina Burana* (почетак 13. столећа) и *Hilarii Aurelianensis versus et ludi* (12. столеће), чији су песници опевали уживање у вину и жени, никако аскетски, стиховима је изражавао вагантску, голијартску поезију исповести, лирику ироније, весеља и топлих осећања (*Велико завештање*), али и човекову судбину и беду живота, уз лајтмотив-тему пролазности[3] (*Мало завештање*). Ето прилике да се супротставимо уџбеничком погрешном представљању средњег века као доба мрака, озбиљности, окренутости само богу и молитви.

У надахнутом есеју о овом магу речи Сретен Марић исправно говори о том како није за став о том да биографија помаже у тумачењу писца. Ево и зашто. Ако бисмо на тај начин тумачили Вијона, о чијем животу и иначе мало знамо, рекло би се да је само убијао и крао; „с друге пак стране, имамо Вијонову поезију".[4] Из ње читамо биографију душе, као што из архивских података читамо животну причу. Ма колико ње у стиховима било, она не претеже над значајем и значењем стихова. Мада су они коментарисани као „лакрдијашки", јер би само да засмејавају, они су пре свега, по Марићу, субјективни; рекла бих то овако – Вијону поезија није само сврбеж језика, већ суштина бића. Или, Марићем: „Оно по чему је један Вијон битно Вијон само се

---

Г. Тешића о Манојловићевом чланку „Рембо, Вијон и Верлен", у истој књизи, 462). У истој књизи, на стр. 397–398, у дирљиво исповедном тону, а обелодањено захваљујући непресахлом истраживачком труду и духу Гојка Тешића у откривању наших Великих, Тодор Манојловић признаје како је с класикâ дошао до француске блиставе поезије, у чије врхове убраја Вијона. Даље. Коментаришући Винаверове ставове о авангарди, Гојко Тешић, у другој својој књизи, наводи: „Међуратни песници су 'тражећи и експериментишући дали лирске узрује достојне Франсоа Вијона, оног из врховних екстаза сладострашћа'" (из Винаверовог рукописа који је открио Гојко Тешић; уп. Г. Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера. [Прилози за моноīрафију, свеска ūрва]*, Београд 1998, 69, 263).

3 „Mais oú sont les neiges ďantan" („Али где су лањски снези", у преводу Станислава Винавера).

4 Сретен Марић образлаже овај свој став другим примером: „'Госпођа Бовари, то сам ја', вели Флобер, што је несумњиво лаж, јер Ема Бовари нема ни падавицу ни сифилис, нити је рентијер. Па ипак је у извесном смислу истина, у поетском смислу."

доживи у Вијоновом делу“, та поезија је „парафраза крика“. Отуд су, како уочава наш есејист, две главне теме највећег француског писца: тема глади и тема смрти.[5] И кад их је обе егзистенцијално доживео, ко зна колико пута, онда је засео у тишину и у самоћи исписао *Завештање*, мешавину болне исповести и шегачења.

„Најпотреснији песник Француске“ (Марић), а славан је остао, мада ми се то чини помало површно, као мангуп, врхунски боем, вагабунд. Овакво олако читање не разуме да сви масни вицеви и скаредне досетке, сви безобразлуци и „вашарско-лакрдијашко измотавање“ јесу песничка улога и маска за много потресније,[6] за изражавање гордости и достојанствености бола. Вијонов век певао је разврат, раскалашност и распусност све до екстрема грубијанства, али су оваква тема и тај израз били зато такви што је живот схватан као кратак, пун вешала, глади, беде, неизвесности. Има таквих стихова и у других песника сувремених Вијону, на пример:

„Нада постоји сутра,
данас је само бол.“

А ипак се памти једино Вијон! Зашто? У чему је магична тајна тог, понављам, „лирског узруја“.[7] Да ли само стога што је пародирао трубадурске жанрове пасторале и идиле? Или због тога што је љубав схватао на друкчији начин од песника 15. столећа? У чему лежи тајна? Тајна непоновљивости и јединствености. У томе, што Марић, о, и те како тачно, каже како је једино Вијон „патњу претворио у бунт“, изразом пајаца с трагичном маском на лицу и у души, „генијалан глумац као прави субјективни лирик“.

Есејист каже како је овај песник пун демократије; он нема однос према хијерархији и због тог је у могућности да отворено, искрено, из душе, дâ свој аутентични доживљај. Зато је и сензуалност онако чулна како је једино живот без теорије може дати. Голи живот. Прави живот. Живот париских улица, крчми, надвијених првих спратова над приземљем, прозора без стакла, само закриљених премазаним папиром, живот пун жамора улице или пиштаљке полицајца или звоњаве више стотина

---

5 Марић то овако каже: „Свирепа грубост Вијонове шале [...] све је то грч пренапрегнутих нерава људи којима је смрт за вратом“.

6 Марић би рекао – „исконски елегични таленат“.

7 Уп. овде нап. бр. 1, 118.

цркава. Живот глади. Живот смрти. Живот малог човека, необразованог и полуобразованог, који се споразумева жаргоном.

И кад Марић каже како код Вијона највише воли језик, онда и духовито објашњава ову своју тврдњу. То није „језик нашминкан, у мидеру“, то су у лету ухваћени језички обрти, штимунг и доживљај који су се „слепили“, нераздвојно, заувек, за речи. Разуме ли данашњи Француз тај језик? Како превести Вијона, сачувати му душу израза, ритам и мелодију стиха, и значење песме. Има много превода на српски и хрватски. Чудно, Марић не користи ниједан. Читала сам најпре Марићев есеј, па преводе Вијона, опет се вратила Марићу, а завршила с Вијоном. Не бих рекла, након тих неколико читања, да разлог лежи у незадовољству преводима Матоша, Тина, Рабадана, Винавера, Коље Мићевића, већ стога што и сâм сумња у преводивост. Зато треба пронаћи адекватан језички код, препевати и сачувати смисао. Пажљиво сам читала постојеће преводе и оригинал, умногом стран познавању књижевног француског језика. У навођењу, уз неки изузетак, користим се искључиво мајсторским препевима Станислава Винавера, који је дао и објашњења зашто је за препев користио дубровачки трубадурски петраркистички израз. Војмил Рабадан му је много замерао, најпре стога што је сматрао како је наш песник све пародирао и како се „опијао оргијом ријечи“.[8] Да ли је баш тако? У својим коментарима уз песме Винавер то речито демантује, открива своју радионицу,[9] али, тиме, и суштину јединствености Вијонове поезије, ону, наслућену овде – ведрином горчине.

Кад песник пева, на почетку *Великоī завешīања*,
„Тридесет ми је протекло лета
До краја испих горчине срам
Ни посве шашав, ни умник света
Јест, многих патњи спржи ме плам!“

---

8 François Villon, *Djela 2*, prir. V. Rabadan, Zagreb, 1978, 588.

9 Уп. Винаверов рад „ Како сам преводио Вијона“, у књизи *Citat Vinaver*, prir. Gojko Tešić, Beograd 2007, 369–370; рад је, иначе, из 1953. године, а публикован је – 1954. О Винаверовом начину превођења, уп. и Сава Бабић, „Библиотека *Преводи Стāниславā Винавера*“, *Књижевно дело Стāниславā Винавера. Зборник радова.* Уредник Гојко Тешић, Пожаревац–Београд, 1990, 373–377.

одзвања мелодија површине ведрине у којој је затомљен вулкан горчине; и та мелодија бола, ето – одзвања. Зато је Винавер и тражио адекватну реч за, на пример, израз „gastaveux“ у „Посланици у виду баладе, својим пријатељима“:[10] „Утицај звона сваке врсте лако је осетити код Вијона – треба помислити на његово школовање на Сорбони. Кад је учинио највећи злочин и похару – сорбонско звоно које је обзнањивало девет сати, било му је највећи доживљај. То је био 'Ангелус'. Он га је опоменуо у тамници на молитву (у *Малом завештању*, XXXV). У исто то доба звонили су Ангелуси са триста цркава и самостана у Паризу! Сетио сам се толиких звоњава у Раблеу; пренео сам се у ту звоњаву [...] а затим сам целу преведену песму изнова прерадио у смислу и у тону: ситне звоњаве, цилика неке високе металне звеке; и онда ми се гроктање свиња у визији, у рупи Вијоновој учинило промукло, и језиво“.[11] Ту нема ни збора о пародији, која се спочитава Винаверу. А реч је о песми бола и горчине, о посланици пријатељима, у којој се види вера Вијонова и страх:

„Ал' кад будем мртав, смрти испод скута
Пићете за душу – а те душе неста!“

Да су лакрдија, шала и смех само маска за горчину сведочи Вијон на неколико места, на пример, из *Великоī завештања*, као играрије са светим писмом, а озбиљне до бола: „Срце му тужно, мори га глад“ (XXV), „Кад си сиромах, не буди љут“ (XXXI). У другим преводима изостаје оваква интонација ведрине маске под лицем горчине. То је израз оне „црне, злосне, болне, росне“ среће из „Ронда“, којим речима изражава сав контрастирани живот маске и истине.

Најупечатљивије се то види у песми којом је Вијон победио на такмичењу у месту Блоа:

„Смејем се кроз плач, због свог удеса,
Очај ме теши и слашћу стреса
Радошћу кличем: – јада сам руб,
Моћник сам – снаге скрхан ми стуб!
Добро дочекан, свак се отреса.
[...]

10 У Рабадановом преводу носи наслов – „Doziv jaranima“.

11 Уз још једну песму Винавер спомиње важност црквених звона у Вијона: „кад говори о јутру или вечери, то није по сунцу већ по звонима“.

Несигурно ми – од крви меса,
Очевидност се – у мрак сазда,
Свако ми знање сумња потреса
Добијам свугде – губећи вазда.
[...]
Све ми свеједно – а пун сам беса,
Добро дочекан – свак се отреса."

Та, како је Винавер запазио, „психологија расцепа", која се види у првом стиху („je ris en pleurs"), по Марићу, скептичном, баш и оцртава читаву песничку личност, пре је сматра једним од општих места тадашње поезије. Кад се, међутим, узму у обзир и остале његове песме, види се да је контрастирање привид – стварност ипак основна нит целокупне збирке, која се протеже, рекла бих, на све песме; чак и у „Балади о угодном животу" песник је ведрином изражавао бол („И спознах: да се боли растјерају, / Нема ти блага до удобна живота").[12] Горчина се при крају збирке све више згушњава, шаљивост и ведрина полако уступају пред неумитним, па тако у песми „Аманет, а пре ће бити рондо" пријатељују песник и смрт:

„Смрти, жалост срце стеже
Јад и туга да га скроте:
[...]
Бесмо једно, куд ум сеже,
Ми два срца кад се сплоте,
Мој животе – неживоте!
Смрти!"

Слично је и у „Епитафу": почиње да жигоше спрдњу као нешто најболније, као да је тражио више хуманости, људске самилости без понижавања. Чини се ипак да је онај расцеп, изражен контрастирањем, болан и ведрином исказан, најбоље, баш као аманет људском роду, исказан у „Молбеници од стране Вијона – господару од Бурбона":

„Лети, књиго, циљу јасном,
Немаш очи, глас – ал' плачи,
И докажи речју страсном
Беспарица како тлачи."

12 У преводу Војмила Рабадана, јер ову песму Винавер није препевао.

Ова је песма, из које је наведен само крај, налик Хелдерлиновој, из много каснијих столећа, химни, али у изврнутој пирамиди. Има ли још неких сличности међу овом двојицом чудних и чудесних поета? Треба сачекати епилог. Овај одломак може да се заврши и питањем о томе шта је то, онда, покретач Вијонове поезије, кад се не би већ подразумевао, а наметнут сугестијом упитаности, одговор историчара и психијатара. Питање би, дакле, било погрешно постављено. Осим уколико одговор не би гласио, а болно истинит: оно што покреће Вијона јесте једино и увек – душа. А на тешко питање ко је Вијон, одговор је тако једноставан: пре свега, и изнад свега, и само – песник, маг речи „међу јавом и међ сном".

ПРВИ ИНТЕРМЕЦО – представља упитаност о вези песничкој два живота и два песничка света; зато се и паралелно уравнавају две биографије, чињенице туге, горчине и обједињујуће ведрине. Нека читалац просуди.

| ВИЈОН | ХЕЛДЕРЛИН |
|---|---|
| Око 1431. рођен у Паризу | 1770, 20. марта рођен у Лауфену на реци Некар |
| 1452. завршио магистериј париског универзитета; постао свештеник | 1784. по мајчиној жељи похађа црквено семениште у Декендорфу; учи класичне језике; чита Клопштока и Шилера; прве песме |
| 1455. у свађи убио неког свештеника, побегао из Париза, где је у одсуству осуђен на прогонство (Марић овде прави паралелу са истовременом српском историјом) | 1786. похађа више семениште; чита Осијана |
| 1456. краљ га помиловао (дао му „опросницу"), па се вратио у Париз; на Бадње вече учествује у провали и опет бежи из Париза; | 1788. студиј теологије у Тибингену; познанство са Шелингом; усхићен Кантом и револуцијом |
| | 1790. магистериј филозофије |
| | 1791. путује по Швајцарској |
| | 1792. почиње рад на *Хиперириону* |
| | 1793. духовнички испит; упознаје Шилера; постаје васпитач |
| | 1794. у Јени слуша Фихтеа; упознаје Гетеа |

| | |
|---|---|
| дело *Le Petit testament* (*Мало завешшање*); ту „евоцира *свој* Париз“ (С. Марић) | 1795. постаје приватни васпитач у Франкфурту; домаћица Сузета Гонтард постаје песничка Диотима |
| 1461. утамничен, али га краљ опет ослобађа казне; дело *Le Grand testament* (*Велико завешшање*) | 1798/1799. борави у Хомбургу; пише о песништву |
| 1462. ухапшен у Паризу и одмах пуштен на слободу | 1800. преводи Пиндара; завршава елегије „Хлеб и вино“, „Менонову тужбалицу за Диотимом“ |
| 1463. нестаје му сваки траг; кад је умро? „Кренуо на пут на коме му се губи сваки траг“ (С. Марић) | 1801. почетак душевне болести |
| 1489. у Паризу излази прво штампано издање његових песама: да ли је доживео да га види? | 1802. умире Диотима; о болу због смрти вољене особе у писму пријатељу жестину туге пореди с Танталовим мукама |
| | 1803. Шелинг, у посети код песника, заплашен његовим душевним стањем |
| | 1804. већ болестан, постаје дворски библиотекар у Хомбургу |
| | 1805. објављује *Ноћна појевања* |
| | 1806. лечи се у психијатријској болници у Тибингену |
| | 1807. потпуно оболео, смештен у кулу над реком Некар; ту остаје четири деценије, до смрти |
| | 1843, 7. јуна, умире; из периода живота у кули потиче незавршена реченица „Да човек у свету“ („Ову ће реченицу [...] навести Хелдерлинов биограф Шваб као пример ’необичног речника’ песника за кога је психијатријска дијагноза, септембра 1806. године, гласила да је луд али безопасан“, Ј. Аћин) |

ДРУГИ ИНТЕРМЕЦО – Столећа минула, а животне сличности, елегични тон и ритам баладе остали. Мелодија иста. Без посусталости песничка. Без обзира на живот и његове мене. Један нестао, други изгнан. Обојица отишла. Куда?

ХЕЛДЕРЛИН – „O, vergib es, vergib!“, заборави то, опрости; у опроштају је, тако, и заборав. Само радост разуме радост, само бол схвата бол. Одлагати одлуку о нечем због наде и у том одлагању доживљавати стрепњу ишчекивања којом се слути долазећа туга – да ли је то меланхолија, она која не брише сећање, јер, избрисати га, по паганском богу значи смрт. Паганski пантеон, то је свет за песника; у њему је, за Хелдерлина, центар ватра као симбол живота, „чин љубави и препорода“. У својим годинама већ добро начетим болешћу изражава жељу да буде комета, јер она „цвета ватром“ и „уједињује се с даном“, ето жеље за ведрином у доба кад је туга надвладала.[13] Зашто, онда, не би овде било покушано Марићево мајсторско и нежноблаго виђење великог песника ојачавати стиховима. Ево, дакле, тог сабеседовања тумача и песничке речи.

„О Хелдерлину је тешко говорити“ (Марић). То професор добро зна и покушава, само улазећи, тишином не реметећи, у предворје, да разуме свог песника. Аутобиографским исказом упућује како га овај песник прати „у много чему“, још од младости кад је дошао у Немачку, где су га одмах упутили на великог песника.[14] Чаробна је та, што би рекли моји петраркисти, затрављеност Марићева Хелдерлином, и та очараност не напушта га до краја есеја. Напротив. У њему је много од сличности с виђењем овог песника у Хертлинговом роману. Да, тешко је говорити о Хелдерлину, из хиљаду разлога, од којих су једини исправни – они песнички. Тешко је говорити о песнику који је бол исказивао ведрином туге.[15]

---

13 Тј. „свијетла ноћ“, како је ту ведрину туге насловом свог рада о Хелдерлину изразио, 1964, Звонимир Мркоњић.

14 „Прихватио сам Хелдерлина у младости кад прихваћена поезија постаје саставни део властите личности.“ Слично искуство, готово истих година као и Марић тадашњи, доживела сам и сама, јер дошав на немачки универзитет, први курс који сам уписала био је о – Хелдерлину. Други је био о Бихнеровом Војцеку, па сам у својој усамљеничкој собици ослушкивала здруживање два изгнаника – тутованке душе. А то је било, гле, у граду који је 1798. године походио Хелдерлин, у граду који ће после постати познат и по неким националсоцијалистичким упоришним међашима, ономе што је највећа загонетка Марићева. То је чудесни антички и средњовековни град на Дунаву, реци чије извориште немачки песник готово паганski доживљава.

15 У писму брату, на пример, 1798. године, каже: „Ако ми рекнеш да не треба да обраћам пажњу на оно што ми доноси патњу, казаћу ти да

„Бежи ли Хелдерлин у лудило?“ (Марић). Поводом Хелдерлинове болести и њеног утицаја на поезију, психоаналитичар Лапланш изрекао је, тачно: „Као што се не мисли на рану шкољке дивећи се перли“, не треба мислити на песникову болест као услов настанка баш такве поезије. Мада, додаје Марић, тако људски, „мислим на све песнике и филозофе који су [...] тако скупо плаћали перле у којима уживам“ – у таквом утишаном крешченду завршава свој есеј. И други сматрају да лудило није узрок таквог поетског исказа.[16] Чак и болестан, не престаје се бити песником, аћиновски казано, „заточен због лудила, био је изгнан због писања“.[17] Кад се у обзир узму политичке прилике у тадашњој Немачкој, и Француској, могућно је, можда и разложно, поставити питање, које се као теза провлачи кроз неке студије, да ли је, наиме, због опасности неодрицања од својих јакобинских идеја ипак била дата претерана дијагноза о песниковој болести, па је због тога, мада безопасан, био склоњен у кулу над реком Некар и ту проборавио другу половину живота?

„Жутих крушака
И дивљих ружа пуно
Надвило се копно над језеро,
Ви мили лабуди,
Пјани од пољубаца,
Уроните главу
У свето тријезну воду.
Јао мени! Гдје да зими
Узмем цвијеће,
Гдје сјај сунчев
И сјене земље?
Нијеми и студени стоје

---

бих морао поседовати лакомисленост која би ме ускоро лишила сваке љубави оних људи међу којима живим. [...] Ја сам у најбољем добу свог живота многе лепе дане проводио у тузи.“

16 „I Hölderlinovo pomračenje ne bi bilo nikakav logičan ishod nego slučajnost: poklekao je tek pošto je iznio teret svog otkrića“ (Звонимир Мрконьић). Остали преводи, ако није посебно наведено, јесу Бранимира Живојиновића и Ивана В. Лалића.

17 Јовица Аћин, „Хелдерлин у Београду“, *Дуге сенке кратких сенки. Изабрани микрохаоси и ћринове*, Зрењанин, 2003, 101.

Зидови, на вјетру
Шкрипе вјетруље."[18]

Ову песму Марић највише воли. Наслов јој је – „Половина живота". И звуком речи изражава се оно непрестано двојство Хелдерлиново: ведрином (у природи) туге (у човеку).

„Поезија је глад за животом" (Марић). Песма је Хелдерлину била насушна потреба. Живот. Хлеб и вино. И још више. У песми „Позив песника" опева једну од својих најдражих речи – „die befreundete Brust", опријатељене груди, једино такве душе могу да призивају бога радости у свом пантеону, оне које пиндаровски изражавају распрснуту чежњу за животом и свим његовим радостима. Налик песми с половине животног пута, и у стиховима сличног медаљона, „И мало знања":

„Зашто, сунце лијепо, ниси ми доста
У свибањском дану, ти цвијеће мога цвијећа?
Јер што ја знадем Вишега?
О да је мени бити као што су дјеца!
Да ми је, као славуј, пјесму безбрижну
О своме миљу пјевати!"

Овде се, у идеји, уједињују три кључне речи, које професор уочава код свог песника: Begeisterung, heilig, Seele. Питам се шта би било да је Хелдерлин одустао од одушевљења, оног исконског, првотног, и нашао уточиште у иронији? Романтичарској иронији? Колико би наштетио свом невином, искреном, невино искреном изразу? Да ли би? То су, наравно, хипотетичка питања, на која се сигурно може давати одговор, у поетичком смислу, али би отварање овакве замке изазвало нова питања и њима противстављене одговоре, овај пут – у душевном смислу, seelisch. И шта би се, уосталом, тиме добило? Оно што Марић назива научним разапињањем Хелдерлинове поезије,[19] која је умногом замутила ствар. Једноставно, каже Марић, читајмо песника. И шта нам он овим стиховима казује? И овде, као и у песми „Спомен" пева о том како је смртан онај који пева без душе и изражава мишљење

18 Превод Звонимира Мркоњића, из збирке F. Hölderlin, *Kruh i vino*, Split 1985.

19 У периоду од око 1930. до 1965. године објављено је, по Марићу, око 3.000 студија. Колико их је тек до данас? Управо сам у руци држала један зборник радова посвећен немачком песнику, прелистала и вратила се – стиховима. Чему, дакле, такве анализе?

срца, а завршава: „Али оно што траје, заснивају песници“. Шта то оснивају, каже и сам – ведрином туге.

„Увек се враћамо сновима – поезији“ (Марић). Хелдерлин: „Wie mein Glück, ist mein Lied“ („Као моја срећа је моја песма“). Хелдерлин верује једино у надахнуће, не у јаловост емоције; ослушкује га у свом бићу; чекањем, стрпљивошћу, најављује долазак и остварење истинског у човечанству („Чекао сам и видео сам како долази, / А што видех, виђење свето, нек надахне моју реч“). И види истините силе природе – паганске богове. Кад Монтењ, размишљајући о природи, каже како ће је знати „довољно кад је осети“, то исто важи и за песника. Има ли, отуд, поезије без емоције, без искрености неког посебног бића у себи, недокучивог ма ком објашњењу? Химнички исказано у „Љубави“:

„Порасти, шума постани! Цветан свет
са више душе! Језиком љубавним
нек зборе сви у земљи, нека
њиховом душом се народ гласи!“

А, опет, истовремено, у „Диотими“:

„Лепи животе! Живиш ко нежно цвеће у зиму
Цветаш затворен, сам, јер је свет постао стар.
Дођи, па ми ублажи,[20] о миље небеске музе,
Хаос доба, ко некад што си мирила елементе.“

У овој песми неколико пута, и анафорски, употребљена реч „врати!“, указује на однос некад–сад, реалност–поезија. У песничком пантеону оживљава син Мајке Земље, Прометеј, као слављеник природе.[21] То је онај, само у машти, ослобођени Прометеј. У реалности – све је залуд, занавек, замрло, загубљено – оно што песмом доноси „трпке плодове“.[22] Ето, једном, тачне Хегелове слике о Хелдерлину, како је та поезија трпљење у лепој души отвореној према љубави. Та опијеност светим, животом, природом родног краја, у пиндаровском заносу

---

20 У оригиналу, то је реч „besänftigen“, у значењу – нешто умекшати, учинити нежнијим, онежити.

21 Страх од бога и идеје о његовом умирању рађају кошмар у души. Хелдерлин је, чини се, и овде нашао решење, о васкрсу оних богобића у води, у звезди на небу изнад планине, у дрвету, у биљци, у оном душевном паганском.

22 Овај израз песник је употребио у писму Шилеру, 1795. године; уп. *Летопис Матице српске*, 173/1997, књ. 459, св. 4 (април), 535.

доживљеном и опеваном, даје тон исконске ведрине у коју ће се, контрастно, али саживљено, недељиво, утопити туга изгнаништва и самотовања. Да ли је то осећање повод утишаној страсти поезије?[23] Било би сувише бола у потврдном одговору. Тачније би било, верујем, поновити – ведрином туге.

„Отуђен“ (Марић). У оном једном од врхунаца светске лирике, како то професор каже, у „Половини живота“ дубоко је изражен осећај унутрашње самоће (у Менонової тужаљки, на пример: „у вис и у дубину дух ми блуди вапијућ за миром“; „Нисам ли, дакле, сам? Ал' нешто пријатељско мора ми бити из далека близу“).[24] „Отуђен“, каже Марић, а више наликује изгнанику. Хиперион је, на пример, пустињак у Грчкој; и то изгнанство наликује Одисејевом лутању и нади у повратак, а све је у знаку трагалаштва за хармонијом у животу.[25] Нарочито је ово видљиво у драмском набоју *Емйедокла*, где својеврсна отуђеност рађа противречности у човеку, из ведрине ход ка тузи. У писму Шилеру, 1795. године, готово да узвикује „много пута се осећам као изгнаник“.[26] И Јовица Аћин верује у тему изгнаништва код песника: „Хелдерлин је био опседнут небесима, очаравала га је даљина. То је још једно од изгнаничких осећања, даљина“,[27]

---

23 Сретен Марић често доводи у везу Блејка и Хелдерлина, мада ми се чини, а нисам сигурна, да је енглески песник жешћи и страственији у изражавању таме и самоће од болног Хелдерлина.

24 Ова је песма сва екстатична како иде свом завршетку, налик последњим строфама „Santa Maria della Salute“ Лазе Костића.

25 Кад версолог Вофганг Кајзер (*Geschichte des deutschen Verses*, München, 1960) устврди како Хелдерлин, и овако, сликом, а не само стихом слободног ритма, зачиње романтику, онда упозорава и на непобитну чињеницу о том како је песник за живота мало био познат, а да га, тог грчког песника немачке поезије, почињу упознавати тек око 1900. године, што се изразито види код Рилкеа. О томе слично мисли и наш Тодор Манојловић, уп. овде нап. бр. 1 и 2.

26 *Летойис Матице сриске*; уп. овде нап. бр. 22.

27 Уп. Ј. Аћин, „Црне копије (5)“, *Летойис Матице сриске*, 167/1991, књ. 467, св. 4 (април), 655. Ту противречност, не могу да одолим и то да изрекнем, видимо и у стиховима ренесансног Дубровчанина Џона Калићевића, незавршеним, исписаним на маргини једног царинског статута: „Сада сам остављен срид морске пучине, / валови моћно бјен. / Кад дојдох на копно, / мних да сам...“ – не знам шта је песник помислио о себи кад је развио меланхолични зјап међу даљином и реалношћу.

оно које ће се у романтизму развити у Weltschmerz. Код Хелдерлина и надаље остаје – ведрином туге.

„Први велики песник наше самоће“ (Марић). То је самоћа што мори,[28] а лечи се поезијом која подвојеност човекову разрешава Хелдерлиновим речима: „Колико је лепше [...] да се буде заједно него сам“; или – „Нико ме није хтео [...] Ником у својој земљи нисам потребан“. Отуд је та језећа самоћа облик пустиње душе, а можда и присилно изгнанство. Како је из тог лавиринта немогућно изаћи, песник, онда, носталгијом враћа ведрину сазнању самоће, али и тугу због те неостваривости: „Али онако усамљеном недостаје ми Божанско“ („Меноонова тужаљка за Диотимом“). У праву је Аћин; и Хелдерлин, на пример, у песми „Па ако још ме знаш“, говори о тој даљини, понавља је као лајтмотив:

„... И сати су текли, мир
у души мојој беше пред истином
да толко бејах раздвојена!
Да, то сам признала, бејах твоја.
[...]
У лепом свету ти си толико сам
То увек тврдиш, вољени! Али ти
О једном не знаш...“[29]

Једино што остаје, као хлеб и вино, жртва и живот, јесте – поезија. Кад немаш ништа, кад немаш никога, ма и међу светом живео, никога, јер нема одговора на зов, једино можеш да одеш, дакле, присилно – у самоћу. Није она, међутим, уточиште, тугује песник. То је присила. Као ни у животу, ни у самоћи није добио одјек онога што је желео, што је волео – љубав. Попут Брохових месечара, као и Лотреамон, усамљеник, остаје му да живи под маском – ведрином туге.

„Судбина“ (Марић). Певајући о ноћи у „Хлебу и вину“, песник очекује светлости Титана, Прометеја. То ишчекивање буди наду и ствара ведрину у туги. Постављајући питање „да ли је Диотима...“, а не смејући да га заврши, песник је исказао

---

28 Иако многи траже сличности међу Хелдерлином и Лукијаном Мушицким, ваљда због наводног класицизма, пре би могло, по теми, стиху, односу према антици, везе налазити између овог немачког песника и нашег великог Стерије.

29 Песма није завршена.

страх од прејаке речи. Она се не изговара, а камоли да се пише. Стварно, убија ли прејака реч? Ни Марић није желео да заврши свој есеј, налазећи себе тек у предворју ове величанствено потресне поезије. Употребио је апсурдни завршетак романа *Хиперион*: „Nächstens mehr“. Да ли се питао о смислу даљег гласног размишљања – сабеседовања јавног о својој благости и утишаности узбуркане емоције над Хелдерлиновим стиховима, које, предлажем, треба читати уз музику Алана Берга. Браво, професоре!

ЕПИЛОГ – Вијон је имао 32 године кад је нестао из видокруга савременика; приближно истих година Хелдерлин је утонуо у самоћу куле, одакле није изашао до краја живота. Попут свог француског сабрата, немачки песник пева – „У младе дане весео јутром бех, а пред ноћ плаках“ (песма „Некад и сад“). Лудолуцкасти Вијон и елегичнобаладични Хелдерлин имали су толико тога заједничког. Ведрином као маском борили се против бола и присилног изгнаништа; певали баладом и њеном метаморфозом елегијом; неговали својеврстан ритам стиха који је собом носио и значење песме; оставили себе, бар, у Рембоу („у огледалу Вијонове поезије угледао је некако самог себе“)[30] и Рилкеу.[31] Једном је Винавер – заносом, а другом је Марић, есејем, удахнуо нови живот. Једино је, колико ми је знано, Станислав Винавер ставио у заједништво обојицу, кад је, говорећи о Вијону, мислио и на другог: „Пропао је негде на џади, као и Хелдерлин.“

30 Уп. овде нап. бр. 1, 118.
31 Уп. овде нап. бр. 2, 122.

Владимир Гвозден

# ШКОЛАРАЦ И ЛУДА ФРАНСОА ВИЈОН*

*Песник је онај који је јео из руке*
*и онај који је одсецао руке.*
Тадеуш Ружевич, „Ко је песник“

Прва реченица огледа Сретена Марића о Франсоа Вијону, написаног да послужи као предговор избору и препеву *Великоī завешīања* (1960) из пера Станислава Винавера, напречац указује на крхкост наших знања, на ограничења и могућности наших тумачења: „Од Цариграда до Калеа оно што смо у школи учили да називамо средњим веком завршавало се у расулу и катастрофама“. Пратећи ритам Хојзингине чувене, још увек незаобилазне студије *Јесен средњеī века* (1919), Марић нас опомиње да, кад размишљамо о времену у којем је живео и стварао Вијон, уобичајена знања ставимо у заграде; осим тога, чини се да се овим ставом вешто али ненаметљиво наговештава да је, кад је реч о песнику и његовом делу, потребно бити још опрезнији него у просуђивању његовог доба. Од чувеног првог стиха *Малоī завешīања* „Je, François Villon, escollier“ („Ја, Франсоа Вијон, школарац“), преко почетних стихова *Великоī завешīања* који предочавају сцену писања ни сасвим лудог ни сасвим мудрог сопства, све до „Распре између Вијоновог срца и Вијоновог тела“, песничко „ја“ срж је ове поезије, непрестано ту, пред нама, драматично уроњено у свет историјског времена, језика, простора и идентитета. То осећамо чим почнемо да читамо, али одмах, ако смо имало осетљиви, постајемо сведоци једног парадокса: то „ја“ се поиграва с нама, с границама света и с границама поезије, открива и скрива, говори и прећуткује, пише и брише, смеје се и плаче. Овај „школарац“ подрива, чини се, све школско што носимо у интелектуалном пртљагу, учи нас неизвесностима наших знања, нашег сопства и наших тумачења света и текста. Поводом Вијона се

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Вијону и Хелдерлину*, Службени гласник, Београд, 2009, 137–167.

може рећи нешто слично ономе што је Бахтин рекао поводом Раблеа: „за његово разумевање неопходна је суштинска промена целокупног уметничко-идеолошког поимања, пошто треба знати одбацити многе дубоко укорењене захтеве књижевног укуса (...)“.[1] „Вијон је опасност“, смело и отворено пише један новији проучавалац.[2] Традиција тумачења казује нам да овај песник, већма него други припадници европског књижевног канона, ставља на пробу наше вештине читања нечитљивог. Кад говоримо о Вијону, морамо развити посебну осетљивост спрам противречности, осетљивост која нам и у приступу лакшим случајевима често недостаје.

Малобројне, недвосмислене чињенице о овој „опасности“ су, у најкраћем, следеће: не зна се тачан датум рођења Франсоа Монкорбијеа, али има много разлога да се претпостави да је рођен између 1430. и 1432. године, највероватније у Паризу – он сам тврди да је написао *Велико завештање* 1461. године у својој тридесетој години. Као дечак постао је штићеник Гијома Вијона, каноника цркве Св. Бенедикта Добро Окренутог и настанио се у истоименом манастиру; године 1448. стекао је диплому магистра (мештра) вештина или умећа (*des Arts*), чиме је формално постао припадник свештеничког сталежа (*les clercs*),[3] године 1455. у свађи рањава неког попа и мора да напусти Париз; наредне године је помилован за убиство и по повратку у Париз, пред Божић, учествује у пљачки ризнице Наварског колежа – *Мало завештање* које је у то време наводно писао игра улогу алибија, али, као што се показало, безуспешно. За њега више

---

1 Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd, 1978, 9.

2 David Mus, „François Villon: le drama du texte“. *Villon at Oxford: The Drama of the Text*. Ур. Michael Freeman, Jane H. M. Taylor, Amsterdam, 1999, 1.

3 *Clerc* је честа и значајна реч Вијонове поезије, помиње је већ у *Малом завештању* (ст. 213); означавала је у то време свакога ко припада цркви (клеру), од ђака до свештеника и највиших достојанственика, као термин у супротности са световњацима (лаицима, *laic*). Сви они носе одрезану косу на темену, потпадају под заштиту и јурисдикцију цркве и у складу са статусом уживају различите привилегије. Али *clerc* тада може да означава и напросто писменог или ученог човека, писара, чиновника и слично (видети Vojmil Rabadan, „Bilješke uz Le Lais – Zapis“, F. Villon, *Djelo*, prev. V. Rabadan, Zagreb, 1978, 51).

није било места у Паризу, тако да је већ око Ускрса 1457. био на путу. Као опроштајни дар својим другарима од чаше из крчми живописних имена „Код шишарке", „Код мазге", „Код велике чаше", оставио је рукопис свог првог великог дела *Le Lais*. Немогуће је тачно утврдити његово кретање од 1457. до 1461; и Вијон, попут Шекспира, има своје „изгубљене године". По свему судећи водио је тежак живот изгнаника и врло је вероватно да је починио нова разбојништва, јер знамо да је упознао двојицу заметних битанги из банде Шкољка („les Coquillards").[4] Три кратке песме, које је око 1460. записао у лични албум Шарла Орлеанског (1394–1465; налазе се у Bibliothèque Nationale у Паризу), поуздано повезују Вијона с књижевном средином замка Блоа.[5] Сам помиње да је био ухапшен у Орлеану, па пуштен приликом посете кћерке Шарла Орлеанског. Документовано је да је 1461. утамничен у Мену на Лоари и осуђен на смрт. Али срећа му се поново осмехнула: помилован је у част доласка Луја XI у октобру исте године у тај град (у питању је стара привилегија коју су имали новоустоличени краљеви). Тако се Вијон сасвим случајно нашао на слободи и највероватније одлази у Бурбон где је имао некакве породичне везе. У Париз се, по свему судећи, вратио 1462. године, где бива затворен због крађе и убрзо пуштен. Наредне године осуђен је на смрт вешањем, због једног изгреда, односно туче у којој је рањен неки бискупски

4 Највероватније је време проводио у долини Лоаре, можда је доспео до Рена, уколико његов опис самог себе као „сиромашног торбара из Рена" из *Великої завештања* има било какве везе са истином. Торбари су живели сиромашним животом продајући јефтину робу и допуњавајући своје скромне приходе ситнијим криминалним радњама. Но стих „povre marderot de Regnes" (ст. 417) лако би могао бити моћна метафора, средство помоћу којег песнички субјект тек себе, због својих лутања, поистовећује с торбарима, који су у очима Француза у XV веку били симбол обескорењености и бедног живота. Помињање Рена би исто тако могла бити шала на рачун Бретонаца који су, због неразумљивог језика и необичних обичаја, посматрани с подозривошћу исто као и торбари. Све у свему, много питања без одговора, док се могуће интерпретације крећу између потврђивања било дословног било фигуративног значења. Ово је типски пример који је у овом излагању оскудних података успут поменут само зато што добро илуструје опасности ишчитавања биографије из саме поезије.

5 Видети у: Kolja Mićević, „Villon i d'Orléans". Šarl Orleanski, *Balade, šansone, ronda*, prir. i prev. Kolja Mićević, Sarajevo, 1989, 7–15.

бележник; напослетку му је казна преиначена на десетогодишњу забрану боравка у граду, после чега му се губи сваки траг. Година 1468. узима се као година његове смрти.

Скуп дела која се приписују Вијону невелик је: поред мањег броја песама на тадашњем жаргону криминалаца (*jobelin*, „жоблен“), ту је шездесет краћих песама (*poèsies diverses*; „Песме различне“, према Винаверу), писаних углавном у форми баладе, конвенционалне лирске форме у Француској у четрнаестом и петнаестом веку састављене од три строфе, *envoi*[6] и рефрена; ту су потом *Le Lais* (*Зайис*) или, како га је назвао Клеман Маро, *Le Petit Testament* (*Мало завешшање*), написан око 1456, објављен 1489, шаљиво „преписивање“ дарова низу знанаца пред одлазак на пут од 320 осмераца у строфама од осам стихова (*huitans*); и *Le Testament*, такође назван *Le Grand Testament* (*Велико завешшање*),[7] дуг рефлексивно-хумористичко-бурлескни спев о подели оставштине пред смрт; садржи 2023 стиха у октавама међу које је убачено шеснаест балада и три ронда, а написан је око 1461. и објављен 1489. Читав Вијонов познати песнички опус броји 3340 стихова, а без песама написаних на жоблену, 2952 стиха.[8]

---

6 „Енвоа“, израз се може превести као „упутница“, јер су у питању пропратне речи упућене великашу-заштитнику.

7 Важан знак Вијоновог присуства и утицаја у француској књижевности крајем петнаестог века је и велика продукција сатиричних завештања. Он, међутим, није родоначелник жанра јер су завештања пре њега писали и Жан де Мен (аутор другог дела *Романа о ружи*) у тринаестом, и Есташ Дешан у четрнаестом веку. У Дешановом завештању наследници или не добијају ништа или добијају оно што ионако већ поседују. Завештања која су писана после Вијоновог представљају подражавања и пастише, у којима су аутори више пажње посвећивали површним опсценостима и каламбурима него лирици и дубљем промишљању живота и људских прилика. За поделу завештања по врстама H. Guy, *Histoire de la poésie française à la Renaissance*, 2 vols, Paris, 1910, I, 122 и даље; Richard Cooper, „La Codicille Villon: Le Testament poétique à la Renaissance“, *Villon at Oxford*, 1999, 85–128.

8 У 87. строфи *Великої завешшања* песнички субјект дарује свој роман *Ђавољи ūрдеж* поочиму („мом више него оцу“) Гијому де Вијону. Не зна се да ли је овај роман постојао или је у питању песникова мистификација, односно шала; то није спречило поједине коментаторе с почетка века да расправљају о томе да ли је роман био написан у стиху или у прози.

Кад се узме у обзир материјални контекст рукописа и првих издања, видимо колико је Вијоново дело крхко и нестабилно. Не постоји потпуни примерак, а постојеће верзије садрже текстуалне варијаце које по свему судећи значе да је било доцнијих прекрајања. Први Вијонов издавач био је Пјер Левет, који је објавио и чувену *Фарсу о Мештру Патлену*. После овог издања из 1489. уследио је низ других, најчешће препуних погрешака. На позив француског краља Франсоа I, Клеман Маро (1496–1544), песник, преводилац Вергилија, приређивач *Романа о ружи*, аутор првог италијанског сонета на француском, кантор, певач библијских псалама, приредио је и 1533. објавио издање Вијонове поезије које се сматра најпоузданијим и узима се као основа приређивања каснијих издања. У предговору Маро истиче како је поезију приредио на основу старих издања, казивања старијих људи који су поједине песме знали напамет и сопствених интервенција. Ипак, у изузетном предговору пуном дивљења и осећања вечности, Маро се дистанцирао од Вијона као човека и као писца. Аргумент је следећи: као писац Вијон је превише урођен у своје време и место да би могао имати претензије на било какву врсту песничке бесмртности; да бисмо разумели његова дела требало је да живимо „у Паризу његовог времена и лично познајемо места, збивања и људе о којима говори".[9] Као човек, Вијон је себи допустио превише и прешао добру меру. Под заштитом „краљевског височанства" или без ње, од најранијег времена човек условљава поглед на песника.

Без обзира на то што чињенице казују да је немогуће бити Вијонов биограф, истраживачи су, поготово у првој половини двадесетог века, наоружани убеђењем да је књижевна креација утемељена у ауторовом личном искуству, изједначавали говорника у песмама с аутором, објавивши притом низ биографија, учених чланака, књига, „документованих прегледа"[10] и историјских романа. Животописци се обично боре с обиљем грађе, док за Вијоном није остало ништа, никакав лични запис,

9 За текст предговора видети Clément Marot, *Oeuvres poétiques*, ур. Gérard Deafux, 2 vols, Classiques Garnier, Paris, 1990–1993, t. 2, 775–778.

10 Тако гласи поднаслов књиге Виндама Луиса о Вијону; „документовано" се овде односи на „повремене легитимне претпоставке". D. B. Wyndham Lewis, *François Villon: A Documented Survey*, London, 1945.

никакво писмо или аутентична анегдота.[11] Наша знања о песнику потичу из два различита, често противречна извора: с једне стране су објективни универзитетски и полицијски записи и извештаји у којима се језгровито описују успон и пад студента који се претворио у преступника; с друге је двосмислено сведочанство, Вијоново дело које на први поглед изгледа као аутобиографско, али се приликом помног читања може установити да оно није најпоузданији водич кроз ауторов живот. Ипак, ерудитска биографска истраживања одлазила су до најситнијих детаља на основу двосмислених текстуалних назнака.[12] Од Теофила Готјеа и Марсела Швоба, који је такође написао *vie imaginaire* једне проститутке коју помиње Вијон, и Пјера Шампиона, чија је биографија највећма накалемљена на Швобов „детективски" рад, преко психолошког приступа Жана Дифурнеа и опсесије Герта Пинкернела односима Вијона и Шарла Орлеанског, скован је псеудобиографски, фикционални карактер уклетог песника из петнаестог века.[13] Чак је и Валери признао да је ова поезија посебан случај у лирици, па се стога и наш доживљај и читање разликују од уобичајеног читања лирике. Иако познат по антипозитивистичком противљењу биографској критици, он сматра да је приступање Вијону у том

---

11 Анегдотски Вијон махом потиче из Раблеовог романа *Гаргантуа и Пантагруел*, али то је свакако већ један фикционализовани Вијон. Његово име се помиње на неколико места у роману. Најпре у 30. глави друге књиге, у *Пантагруелу*, у којој се наводи измишљена шала у којој наводно Вијон разговара са Ксерксом у паклу. У *Четвртој књизи* се помиње на два места, у глави 13, и при самом крају, увек у контексту анегдота и досетки, али са доста маште у третману. Ова Раблеова помињања заправо највећма сведоче о Вијоновој популарности као шаљивџије и пробисвета.

12 Примера ради, песникове љубавне везе биле су предмет различитих нагађања: за Гастона Парија, Вијон је имао само једну озбиљну љубавну везу, док су остало били вулгарни односи; за Огиста Лоњона, та права љубав беше Катарина де Восел, за Пјера Шампиона и Жана Дифурнеа две жене су мучиле Вијоново срце, Катарина и Марта.

13 Théophile Gautier. „François Villon", *Les Grotesques*. Paris, 1844. M. Schwob, *Les Vies imaginaires*, Paris, 1896. и *François Villon*, Paris, 1912; Pierre Champion, *François Villon: sa vie et son tems*, Paris, 1913; Jean Dufournet, *Recherches sur le* Testament *de François Villon*, Paris, 1971–1973; Gert Pinkernell, *François Villon et Charles d'Orléans, d'après les Poèsies diverses de Villon*, Heidelberg, 1992.

смислу изузетак.[14] Насупрот томе, постоји предлог Пјера Гироа да је најбољи начин за проучавање поезије да се заборави да је аутор уопште постојао.[15]

Наравно, то што волимо од песничког субјекта, наратора или књижевног лика да правимо личност није само по себи проблем. Проблем, међутим, настаје кад легенду о песнику употребљавамо за тумачење самих песама.[16] Биографски Вијон је доста збркана слика која нам не помаже да објаснимо особену алхемију помоћу које је, кроз литерарну креативност, основни материјал претворен у злато најфиније поезије француског језика.[17] Остаје, дакле, чињеница да биографска критика није била у стању да разреши напетости између историјских референци и песничких приказа, алузија, коментара, и несклад између историјских фигура и гротескних улога и апсурдних завештања која су им додељена у песмама. Бројне неподударности које произлазе из самих песама подривају биографске везе, а због неухватљивости и динамичности песничког субјекта, биографски Вијон показује се као неприхватљиво инертан предмет проучавања. Поред познатих проблема с недостатком чињеница, успон теорије од шездесетих година двадесетог века створио је атмосферу у којој се биографска метода у целости сматра погрешном. Границе између живота песника и песничког „ја“, између биографије и књижевне творевине зато се морају повући. Не смемо притом потцењивачки заборавити чињеницу да је биографска метода заслужна за стварање књижевне легенде о Вијону, даровитом пробисвету који живи

---

14 Pol Valeri, „Vijon i Verlen“, *Pesničko iskustvo*, Beograd, 1980.

15 Pierre Guiraud, *La Testament de Villon ou le gai savoir de la Basoche*, Paris, 1970, 110–113. Проблем Вијонове песничке личности и могућег односа према „стварном“ Вијону бавио се William Calin, „Observations on Point of View and the Poet's Voice in Villon“, *Le esprit créateur*, 7, 1967, 180–187.

16 „Ово мешање биографије и фикције, легенде и текстуалне критике је у модерној критичкој пракси довело до неких смешних грешака, до бројних неутемељених 'података' и до рђавог разумевања Вијонових текстова.“ Jelle Koopmans, „François Villon: Character Within or Without His Own Poetry?“ *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, yp. Paul Franssen, A. J. Hoenselaars, Rutherford, 1999, 77.

17 Michael Freeman, *François Villon in His Works: The Villain's Tale*, Amsterdam-Atlanta, 2000, 27.

на друштвеном рубу, бави се сумњивим пословима и цинично самоуверено и самосвесно се спрда са својим савременицима. Описиван је као рано остарели младић, глас из далеке прошлости који звучи познато, архетипски побуњеник (поготово код револуционарне генерације с краја шездесетих година двадесетог века), битанга нежног срца, песник кадар да изрази дубока осећања и велике истине. Вијонова личност, онако како је изведена из његове поезије, крије у себи неодољиву привлачност: он је дрзак, субверзиван, скрушен, провокативан, али и доброћудан; удвара се читаоцима, изиграва моралисту, помно преиспитује моралне и песничке обрасце свог времена, прерађује текстове које је публика познавала. Захваљујући старијим истраживањима испоставило се да су многе личности и места поменути у овој поезији заиста постојали; створена је живописна слика минулог доба; продубљени су поједини аспекти текста, донекле и његов однос према традицији. То све, међутим, не само што није умањило проблем својстава поезије која живи све до данас превазилазећи оквире властите савремености, већ је утисак да је оваквим ерудитским истраживањима то питање продубљено (мада не на први поглед), те да је бачена рукавица потоњим нараштајима да одговоре не на проблем човека колико на поноре његове поезије.

Основна тежња новијих проучавалаца је да подрију строге антитезе успостављене раније, пре свега оштру поделу на животно и уметничко искуство.[18] Сходно томе, поједини савремени истраживачи наглашавају Вијонову дубоку склоност ка саучествујућој, социјалној поетици, поетици дијалектике и расправе која је творила енергију и активизам књижевног живота у петнаестом столећу.[19] За главног покретача његових стихова проглашава се номадска субјективност, односно његов интелектуални ангажман утемељен на вери у „литерарност

18 *Исто.*

19 Постромантичне представе о Вијону последњих деценија су се промениле. За то су заслужне две конференције. Прва икада одржана академска конференција посвећена искључиво Вијону, одржана је у Bibliothèque historique de la Ville de Paris 1989. године поводом петстоте годишњице од објављивања првог, Леветовог, штампаног издања Вијонове поезије; друга, под насловом „Вијон у Оксфорду", одржана је 1996. године.

света и језика".[20] У свему битну улогу игра историзовање садржаја самог појма књижевности, која је петнаестом веку подразумевала изразитије учешће у друштвеним збивањима у најширем смислу (не само у оним збивањима које су покољења историчара произвела у битна догађања). Приметно је настојање да се пре свега мисли о ономе што сама поезија постиже, а да се тек потом разни аспекти текста припајају одговарајућим дискурсима, идеолошким конструктима или режимима исказивања. То је довело до следећих промена: стављен је снажнији акценат него раније на разумевање *poésies diverses*; песнички субјект („завештaлац") посматра се као производ текстуалне праксе а не као одраз живота творца текста; промишљеније се схвата однос ове поезије према традицији, односно према свету текстова и интертекстова, укључујући и улогу погрешних цитата; другачије се види улога композиционе вештине у укупној структури *Великоī завештања*. Најкраће речено, Вијон се не тумачи само као песник „елементарног", спонтаног, „животног", већ и као „мајстор вештина", наравно не због дипломе коју је стекао, него зато што је кроз самосвесну употребу песничког језика сковао нови тип сложене субјективности какав је у лирици до тада био непознат.

Одавно је примећено да је Вијонов историзовани приказ песничког гласа јединствен у француској средњовековној поезији. Лирика је, разуме се, од самих почетака у служби субјективног израза, али песнички субјект је у њој бивао врло ретко индивидуализован у смислу друштвене и историјске контекстуализације. У стиховима који су претходили појави *Малоī* и *Великоī завештања*, као што су *Роман о ружи* (1225–1275) и други видови приповести у првом лицу у тринаестом и четрнаестом веку, парадоксално „ја" говори о унутрашњим доживљајима високо стилизованом, конвенционалном дикцијом и никада не тежи изразу засебног идентитета у менама историјског света. Овај безлични начин песничког изражавања још увек преовладава код Вијоновог савременика Шарла Орлеанског, који без обзира на то што шири тематски обим личне поезије од теме љубави и покајања ка темама меланхолије, полне

20 Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*, 3. David Mus, „François Villon: le drama du texte", 7.

немоћи и старости, остаје одан реторици претходних наратаја. Ако се изузму шкрте алузије на његово двадесетпетогодишње заточеништво у Енглеској и на драматичне догађаје на крају стогодишњег рата, овај песник, за разлику од Вијона, не покушава да створи илузију урођености у историјску савременост, што га је, наравно, поштедело од биографских интерпретација. Орлеански комбинује алегоријске персонификације с метафорама потеклим из витешког света, дворског живота, природе и предмета из свакодневице како би „превео" скривено, унутрашње сопство у слике као што су „ветар меланхолије", „шума дугог чекања" или „тврд кревет тешких мисли". Лирске распре између аспеката сопства – „ја", срце, нада и меланхолија – указују на унутрашњу сложеност, али утисак је да индивидуални идентитет није нашао срећан израз у течном тону, конвенционалном фигуративном језику и стереотипним ситуацијама.

Вијонов успех лежи пре свега у раскиду с куртоазном поезијом и у новим видовима композиције. Он је најпознатији песник француске средњовековне књижевности, а ипак у његовим песмама, иако присутне на специфичан начин, не играју главну улогу витешке, дворске, моралне или верске теме. Он се углавном не бави великим племићким фигурама средњовековне прошлости и властите савремености, нити пева ванвременске песме о интимним жељама. Притом чак није ни важно каква је савременост заиста била, већ је битна сама идеја: сам порив да се о њој проговори представља нови песнички гест, поента није у конкретним референцама, већ у поступању с њима, односно у изградњи уметничког модела који дочарава актуелност односа сопства и света. *Велико завештање* не садржи делове узвишене или релативно безличне субјективности која би се могла поредити са Шарловом или са разметљивом формалном виртуозношћу *grands rhétoriqueurs* попут Жана Молинеа (1435–1507), који су писали похвалне песме украшене митским фигурама како би прослављали покровитеље на двору. Чувени пример деградације својствене овој поезији је „Балада о женама прошлих времена" (балада I из *Великоī завештања*). У њој се веома добро види како примери типични за песништво петнаестог века бивају прекинути снажним променама тона и тематике, карактеристичним за „завештаочево"

песничко „ја“. Жал за лепим дамама антике (I строфа) уступа пред приказом опасних и кастрирајућих средњовековних љубави (II строфа) и пред скупом у новије време умрлих жена које су биле важне политичке фигуре (III строфа). Захваљујући таквим променама у садржају, познати рефрен о лањском снегу, „Mais òu sont les neiges d'antan“, мења конотацију: од евоцирања белине и чистоће, најједном се указује на хладноћу и пролазност, док „енвоа“ стигматизује трагање за прошлошћу.

За разлику од својих претходника, Гијома де Машоа (око 1300–1377) и Алена Шартјеа (око 1385. – око 1435), Вијон никада не приказује свог говорника као песника, већ тек као обичног човека. У неким другим примерима, Вијон отворено и смело критикује традицију, најављујући ауторе попут Еразма или Сервантеса. Прави пример је „Балада о срећном животу“ (балада XI), критика пасторале, односно идиличног хронотопа. Непосредно се пародира поема Филипа де Витрија (1291–1361), песника и бискупа, од које су данас сачувана само 32 идилична стиха у којима се описује миран, срећан и спокојан живот ратара; једино ратар живи хармонично, безбрижно, односно у складу с природом. С друге стране, чувени обновитељ географских знања старих, кардинал Пјер д'Аји (1350–1420), аутор је песме „Како је бедан живот владара“, из које произлази да ратар, земљорадник, мора по природи ствари бити срећнији од владара на двору. Завештalац, напротив, као какав средњовековни Брехт, у пародијском интермецу иронично подсећа на крајњу беду у којој је присиљен да живи француски сељак: „Жваћу хлеба црна и јечмена, / вода им је пића непрестана. / Да ту себе спазим затечена, / бежао бих макар са свих страна / мамила ме божанствена мана.“[21]

Али мора се поменути и необична прилагодљивост Вијонове поезије, односно чињеница да је он у стању да према потреби мења стил. У *Великом завештању* се то добро види у „Балади приликом венчања Робера д'Естутвила“ (балада IX; Маро је назвао „Балада, коју је Вијон поклонио једном племићу младожењи да је прикаже својој дружбеници, стеченој мачем“). У питању је конвенционални епиталамиј у којем завештalац уступа свој глас младожењи, с акростихом који садржи име

21 Ф. Вијон, *Завештања*, прев. Коља Мићевић, Београд, 1977, 132.

младе. Још упадљивији пример за придржавање конвенција у појединим ситуацијама је сладуњава пригодна песма из *poésies diverses* написана у славу рођења Марије, кћери Шарла Орлеанског. Вијон се тада налазио негде у близини Блоа где је био двор Шарла Орлеанског и песма је вероватно послужила као улазница у војводин круг. Први део садржи скривену молбу за помоћ, док је други, вероватно нешто касније написан, израз захвалности, што указује на чињеницу да је војвода наградио Вијона за његове напоре. Песнички субјект себе описује као сиромашног студента, односно каже како је *clerc* и књижевник, и одлази толико далеко да назначава да му је дарежљивост спасила живот; то је можда претеривање, али претеривање које указује на меру захвалности.

Вијон је по свему судећи провео извесно време у замку Блоа и то је можда једино раздобље у којем је живео од писања. Ушао је био и у надметање песника на двору на уобичајену тему тадашње дворске поезије: умирање од жеђи крај извора воде, где је кључ преузет из једне баладе Орлеанског (извор симболизује драгу која је физички близу, али због своје врлине остаје недоступна). За разлику од других песника који су се на овом турниру опробали, Вијон ствара око ове отрцане теме песму која успева истовремено да буде израз сумње у себе и наметљива молба упућена војводи. Извесни самоосуђујући тон је уобичајен за све песме у низу, али само Вијонов песнички субјект отворено тражи помоћ на овај начин, у духу претходно изграђене социјалне поетике. Нису елементи те поетике толико видљиви у извиканом рефрену „je riz en pleurs“ („смејем се кроз плач“), што је било песничко опште место, колико у упућивању на себе као на губитника, односно у чињеници да је свугде добродошао а да нигде није прихваћен: „Bien recueilli, débouté de chacun“ („Лепо примљен, од свакога одбијен“). Овај загонетни исказ из „Баладе на утакмици у Блоа“, истовремено је и наговештај и објашњење упућено домаћину; али и сведочанство вештог песника с руба друштва који више не ужива подршку кнежева (и управо зато има слободу да створи нови песнички језик).

Познато је да Вијон ствара учинак непосредности и живог присуства тако што у песнички говор убацује псовке, елипсе, дигресије, недоличне речи и синтагме. Свакодневни

предмети као што су, рецимо, чарапе, седла и кобасице, прожимају ову поезију, заједно с преступничким асоцијацијама: *prophètes* (пророци) у овој поезији се римује са *fesses* (задњице), *paix* (мир) са *pet* (прдеж). Алегоријске персонификације употребљавају се веома ретко, метафоре по правилу имају опсцене импликације, док су конвенционални фигуративни искази често усмерени против себе. Свадљив тон, непредвидљиви заокрети и свакодневна дикција стварају илузију непосредног приступа искуству, без наглашеног удела песничке вештине. Зато и не чуди што је Езра Паунд забележио: „Вијон је лишен маште; он је готово сасвим лишен уметности; нема књижевних амбиција, никаква свест о слави не лебди над његовом главом."[22]

Случај *Великог завештања* је ипак нешто сложенији од певања о непосредној стварности без значајнијег уплива маште, која је код Паунда очигледно синоним за песничку вештину; исто тако би се, само одлазећи у другу крајност, могло тврдити да је оно искључиво плод маште. Ако је неухватљивост – као што је познато, посебно цењена кад је о поезији реч – главна особина Вијонове песме, онда би за вештином требало трагати на другом месту, а то је пре свега процес саздавања сложеног нестабилног сопства песничког субјекта. Прво лице *Завештања* је оштра, сурова (мада понекад и нежна) особа која песме употребљава да се наруга шачици пријатеља из младости и да покуди бројне непријатеље, обично повезане са силама права и поретка. Поема почиње као повик мржње према мучењу, али се убрзо претвара у испитивање властите савести субјекта који говори и који медитира о *condition humaine*, о протицању времена, о неумољивом нестајању даме и господе. У складу с преузетим обликом завештања, морална рефлексија подвлачи безвредност настојања да се измакне судбини: смрт ово дело отвара и затвара. Последња воља се углавном састоји од дарова који не постоје, а речи су ту да насмеју или да увреде оне на које се односе. Сазнајемо исто тако да „завештalац" воли своју мајку и да је у стању за детиња осећања, да говори о својој прошлости и о немилој садашњици, да се игра речима, да навлачи разне маске, на тренутке је необично дрзак,

22 Ezra Pound, *The Spirit of Romance: An Attempt to Define Something of the Charm of the Pre-Reneissance Literature of Latin Europe*, London, 1910, 181.

преосетљив, вулгаран. „Завештaлац“ је школарац, подводач, разбојник, затвореник у „дијалогу и расправи са својом публиком“ како би призвао атмосферу „шаљивог саучествовања“ у којој саопштава унутарње рефлексије човека с друштвеног руба суоченог са суровим условима стварног, урбаног света.[23] Песничко „ја“ темељи се на конвенционалном карактеру типа сиромашне луде који се јавља у песмама голијарда и минстрела, као и у поезији Есташа Дешана. У одређеним деловима завештања песнички субјект је млади старац, грешник и покајник, љубавни мученик, моралиста који размишља о пролазности светских послова, човек на самрти, у једној балади уступа свој глас другом говорнику... Свака од ових улога позната је из раније љубавне или дидактичке књижевности и призива обраћање пажње на песничку вештину: завештaлац се мора посматрати кроз призму постојеће литерарне традиције.[24] Али је за оно време необично да глас у првом лицу преузме толико међусобно неспојивих улога, поготово улоге затвореника, подводача, критичара идиличног хронотопа и томе слично. Пошто је тај лик некохерентан, за кохеренцијом се трагало изван песама, у стварном животу, односно у претпостављеном постојећем стабилном историјском актеру који самосвесно преузима и одбацује различите маске.

Како показују новија истраживања, његови читаоци нису били толико обични, већ су, попут самог песника, имали везе с париским универзитетом, правничким и црквеним круговима. Могуће је чак да је Вијон писао за тачно одређен тип читалаца међу њима, за једнако номадске субјекте који су се вероватно исто тако кретали у различитим регистрима које је позни средњи век нудио. Један од водећих савремених вијониста Фриман сматра да песник свој опус посматра као излагање властитог дара и песничке вештине, с једне стране, и као широку апологију (мада помало грубу) живота који је водио, с друге.[25] У питању је социјално дисруптивно дело (чак и по мерилима

23 Tony Hunt, *Villon's Last Will: Language and Authority in the „Testament“*, Oxford, 1996, 82.

24 Adrian Armstrong, „The Testament *of François Villon*“, *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, ур. Simon Gaunt, Sarah Key, Cambridge UK, 2008, 64.

25 Michael Freeman, *François Villon in His Works.*

данашњице), чија сировост одудара од највећег дела средњовековне поезије; можемо зато рећи да су песничке конвенције и друштвени *status quo* мета Вијонове папирнате освете.

Наравно, не зна се шта је овде лично осећање, шта поза, а шта традиција анакреонтске поезије средњег века, у којој се обавезно умире с пуном чашом и с хулом на уснама, као што певају голијарди: „Намера је моја мрети сред биртије, / Самртнику вино далеко нек није, / Анђела зборови певаће радосније: / Бог милује оног што добрано пије". Како истиче Сретен Марић: „Парадокс Вијонове поезије је у томе што кад тамо немарно понавља општа места, па, и дословно, одломке из поезије свог времена, она престају бити банална општа места, остављају утисак најличнијег израза, губе сваку конвенционалност." Први елемент такве неконвенционалности је композиција, чији је значај дуго потцењиван. Највероватније је да распоред стихова не прати редослед њиховог настанка, већ да је след октава, балада и ронда начињен у складу с уметничким намерама песника. Једна од упадљивих особина *Завештања* је уметање уобичајених средњовековних лирских облика – балада и ронда – у низ осмераца, познатих из важних наративних поема француског петнаестог века, као што је на пример Шартјеова „Лепа дама без милости". Техника уметања лирских делова била је додуше доста честа, али је Вијон и ту иновативан јер његови лирски умеци имају вишеструку функцију: пре свега, они се, формално посматрано, не разликују много од октава и функционално се прожимају с нарацијом и чине њен „природни" наставак; најчешће проширују домашај стихова о појединцима знаним „завештаоцу" тако што горко-слатку игру живота преносе на општи план. Свака балада изненађује новим садржајима и поступцима, али и местом у укупној композицији *Великоī завештања*, што јасно указује на претходно развијену композициону праксу.

Композиција *Великоī завештања* приказана је као говор који записује писар Фремен (ст. 787–789),[26] инсистира се на

26 Adrian Armstrong, „The Testament *of François Villon*", 66. Тако, рецимо, завештаваочево обраћање Фремену има претходницу у једном комичном делу Пјера д'Отвила (Pierre d'Hauteville, *La Confession et Testament de l'amant trespassé de deuil*) у којем љубавник казује последњу вољу свом секретару.

говореној речи, а „завешталац“ употребљава полифонију гласова. Синтакса оставља утисак спонтане усмене композиције: песнички субјект често употребљава реторска питања и узвике, прекида или исправља свој говор, не завршава реченице, и сходно томе усваја обрасце који наликују на неуглађени свакодневни говор супротан језику куртоазне поезије. Етапе снижавања тона и меланхолије смењују се с етапама уздизања и бурлеске; у питању је језик убојите и снажне сатире, двоструког смисла, ироније, антифразе, каламбура, антитеза, противречности, парадокса, оксиморона – а све нам приповеда фикционални лик „povre Villon“; „сирома Вијон“ (ст. 1811). Изразити пример таквог приступа је „Балада о завидним језицима“ (балада X), прожета бизарном реториком кроз набрајање најотровнијих и најодвратнијих састојака за „паштету“ у коју би требало уваљати зле језике завидника. Састојци фантастичног рецепта и начин њиховог прирећивања задиру у лингвистику, хемију, зоологију, социјални живот, а стихови откривају вештину у налажењу и повезивању одговарајуће грађе и способност фиксирања ситних појединости и читавих слика у свега неколико речи. Слично се може рећи и за „Баладу о париским госпама“ (балада XII), која жустрим и брбљивим током дочарава жагор бучних и у језичким окршајима непобедивих продавачица риба на париском „малом мосту“ (постоји и данас, а био је средиште снабдевања и вреве старог Париза). У ономатопејској балади која подражава говор брбљивих жена, пијачни жагор и вреву свакодневице, хвале се „париски кљунови“, што је још једна вешта двосмислица остварена кроз неприкосновену језичку игру. Тријумф описа париског дна свакако је „Балада о дебелој Марго“ (балада XIII), цинична и натуралистички сурова песма, писана у духу *sottes chansons*,[27]

27 *Sottes chansons*, „блесаве песме“ су биле опсцене пародије љубавних песама; у њима се госпа по правилу описује као деформисана и рђава мириса; није било необично да песнички субјект описује чин вођења љубави са њом, који се окончавао испуштањем гасова. Има примера за овакве песме и пре петнаестог века (код Машоа и Дешана), али су процват доживеле управо у Вијоново доба. Занимљива анализа може се пронаћи код Jane H. M. Taylor, „Grosse Margot and *Sotte Chanson*: François Villon's Art of Adaptation“. *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, ур. Douglas Kelly, Amsterdam, 1996, 139–154.

која почиње отменом пародијом трубадурске поезије у форми питања упућеног нама, читаоцима: „Se j'ayme et sers le belle de bon hait, / M'en devez vous tenir ne vil ne sot"; „Љубим и дворим драгу добре воље, / Зар сам за вас подлац, глупан?". Витешки идеал љубави према дами („la belle") пуној врлина („des biens") овде прати неверица социјуса, јер је драга, иако на бизаран начин истински вољена, тек једна проститутка а песнички субјект њен послодавац подводач. Поврх тога, Марго је у оно време било уобичајено име за проститутку, тако да је у питању колико индивидуа толико и тип, односно пример за одређени начин живота. Реторско питање постављено је грађанском читаоцу, „лицемерном брату" – а одговор је понуђен у последњим стиховима који оне осетљивије (и вероватно искреније) не би требало да оставе равнодушним.

Вијонова „учена" страна једнако је сложена као и она „пучка". Интертекстуалне алузије су обилне, употребљавају се различити типови односа, и то у много већој мери него што је било уобичајено у средњовековној поезији. Проблем је, међутим, у томе што се значења у овој поезији сукобљавају, па стога и значења која су проистекла из цитата. Вијон је „школарац", али непоуздан – у *Великом завештању* влада нестабилан однос текста и интертекстова.[28] Међу интертекстовима што се опиру читању склоном поверењу у конвенције, посебну улогу играју погрешни цитати. Док су се они раније посматрали као песникове *lapsus memoriae*, данас преовладава мишљење да су део укупне завештаочеве опседнутости крхкошћу текста, сећања, архиве, опстанка – део богате слике сиромашног и непоузданог памћења. То се види већ на самом почетку: у стиховима у којима се проклиње Тибо д'Осињи побркан је број стиха из Давидовог псалма 108 (ст. 45–48); римском историчару Валерију Максиму приписује се прича о Александру Великом и Диомеду (ст. 159–160, мада је њу први записао Цицерон у делу *De republica*, а Августин навео у *Држави божјој*); цитат преузет од Жана де Мена није, како се тврди из *Романа о ружи*, већ из његовог *Завештања* (ст. 113–120)... У прекрајањима извора постоји образац и није их добро посматрати као пуке грешке,

28 Уз неке изузетке, као што је поменута „Балада за Робера д'Естутвила" у којој је присутно ослањање на чврсте кодове пригодне поезије (укључујући ту и поређење жене са њивом).

јер „завешталац“ је будаласти „школарац“. Застрањујући цитати су, изнад свега, кључни елемент у карактерисању говорника, од самог почетка, као мудре луде: „Ne du tout fol, ne du tout sage“; „Ни сасвим луд ни сасвим мудар“, каже он већ у трећем стиху. Погрешно цитирање Библије или мудроносне литературе има специфичну функцију у средњовековној књижевности и сасвим сигурно је знак лудорија; редовно се употребљава како би се приказала луда у клерикалном костиму и подрио ауторитет. То је важан елемент фарсичне мудрости што је проповедана у *sermons joyeux* (веселе беседе) у којима су се стварни цитати узимали као опсцена или комична тема и где је било много псеудоцитата. Сходно томе, погрешни цитати могу се посматрати као „надграматичност текста“.[29]

*Велико завештање* се стога може читати унутар традиције алтернативне мудрости. Песнички субјект је смештен у свет модерног Париза с циљем да се разнолики културни и егзистенцијални феномени приближе дословности у име мудрости која се темељи на горчини проживљеног искуства.[30] То је лик „bon follastre“, „добри (или прави) лудак“ (ст. 1883), гротескни усамљеник који се цери, руга и буна суочен са застрашујућим погледом смрти. Чини се зато да је за разумевање „завештаоца“ вероватно од највеће помоћи да замислимо лик мудре луде, која неће да буде ничија луда, укључујући ту и нас читаоце.[31] Школарац и луда, здружени у једном лику, замењују стари романтични и идеализујући стил новим ироничним и циничним, тако што мешају „популарне“ и „дворске“ елементе, сједињују лик пикара с аристократским формама певања. Како се ближи крај спева и живота, мудра луда – мучена

---

29 Nancy Freeman Regaledo, „Villon's Legacy from *Le Testament of Jean de Meun*: Misquotation, Memory, and the Wisdom of Fools“. *Villon at Oxford*, 1999, 288.

30 Nancy Freeman Regaledo, „Villon's Legacy from *Le Testament of Jean de Meun*“, 311.

31 Фриман указује на путању мудре луде: „Вијон 'изиграва луду', али унутар скупа правила која, мада су била сасвим јасна изворној публици, ми веома тешко можемо да пратимо. Рабле и његови савременици не би, наравно, са тим имали проблем. Може се осетити иста атмосфера у призорима опијања и шале, нарочито у *Пантагруелу* и у *Tiers Livre*“ (Michael Freeman, *François Villon in His Works*, 10, напомена 12).

боловима у свим длакама на телу, мада је претходно рекла да их уопште нема – све више се окреће гробљанском хумору: тражи, наиме, да буде сахрањена у цркви, јединој цркви на спрату у тадашњем Паризу, у којој се, наравно, нису ни обављале сахране и која је била у склопу манастира за удовице старице. *Велико завештање* упоређено је с *dance macbre*, с људском комедијом у којој су сви изједначени у смрти: и бискупи, и владари, и џелати, и разбојници и блуднице. У идеји да смрт све изједначава крије се обрт, поступак на којем могу Вијону да позавиде све мудре луде, јер се он односи на њихову уобичајену делатност – постављање света наопачке. Стапање популарних и куртоазних елемената у Вијоновом *Великом завештању* постигнуто је кроз инверзију уобичајеног сукоба *erosa* и *thanatosa*, где је ерос (принцип живота) виђен као нешто што издваја и раздваја, а танатос (инстинкт смрти) као нешто што уједињује и изједначава.[32] За куртоазну љубав смрт игра споредну улогу, она је одстрањена с двора, док *altercatio* „мудре луде" чини пробој тако што непосредно и дословно – а не алегоријски или симболички – смешта танатос у само срце ероса.

Стиче се утисак да је песник ступио у свет под неодређеним околностима, али да га је напустио под сопственим условима, створивши загонетни фикционални лик „Франсоа Вијона". Читајући *Велико завештање* „стичемо снажан осећај његовог присуства, али једва да можемо задобити целовиту слику о његовом идентитету".[33] Завештаоца прате бројне амбиваленције: живот / литература, смех / плач, мудрост / лудост, праштање / грех, спонтаност / вештина, аутор / песнички субјект, „школарац" / „луда", женско / мушко, морално / неморално, божји град / људски град, смрт / покајање. *Велико завештање* нас од прве странице увлачи у кретање између поменутих двојстава: осећамо да је немогуће донети коначну одлуку о превласти једног или другог члана, а нисмо научени да признамо да између њих расцеп не мора нужно да постоји, односно да је логика савршених луда, како открива Пантагруел у Рабле-овој *Трећој књизи*, и-и. Вероватно је стога аспект *Завештања*

32 Видети Joseph J. Hayes, „Gothic Love and Death: François Villon and the City of Paris", in *Journal of Popular Culture*, Vol. 11, No. 3, 1977, 719–729.

33 Tony Hunt, *Villon's Last Will: Language and Authority in the „Testament"*, Oxford, 1996, 96.

који највише доприноси загонетном, сложеном и проблематичном карактеру дела употреба ироније: да је она доследно примењена у читавом делу не би било превише потешкоћа.[34] *Велико завештање*, међутим, обухвата широки опсег иронични тонова, који се крећу од грубе пародије и отворене шале до веома истанчаних назнака могуће двосмислености. Очигледан исход песникове вештине је да читаоци, било да живе у петнаестом или у двадесет првом веку, морају непрестано да доносе интерпретативне судове везане за разумевање ироније, а да су притом присиљени да за јединством свести као нужним спољашњим јемством значења ове фигуре мисли трагају у тексту, јер изван њега неће пронаћи ништа. Зачарани круг је увек зачарани круг, било да је у питању каква планета или људско лице.

Напослетку, чини се да Франсоа Вијон дарује изврстан алиби бодлеровском читаоцу-конформисти, алиби који му омогућава да, будући да нема петљу или машту за стил живота који је наводно или заиста водио песник, ужива у илузији замишљања себе у улози мудре луде која сме да говори о ономе о чему се иначе користољубиво ћути. Мислим да то донекле објашњава загонетку успеха Вијонове поезије.

34 David A. Fein, *François Villon and his Reader*, Detroit, 1989, 43.

Мирјана Д. Стефановић

# О РЕМБОУ*

*Душо стражарице,*

*Шайнимо йризнање, / Те ништавне шмице / И йламена дањеї* – завршни су стихови најузбудљивије песме самотника и артисте, сањара Артура Рембоа, коју и Марић воли. То је песма „Вечност", она у којој се најтежа намера – искреност – остварује до чудесности и присности бола и утехе у њему.[1] И након тога једино треба слушати тишину. И одјеке невиности и пакла у песнику који је раздрмао душу есејисте Сретена Марића. Осећам стварну немоћ након читања таквих мисли, јер ми прети неизрецивост читалачког духа испуњеног душом стиха. Схватам да се Рембо може, и друкчије од уобичајеног а већ посусталог у свом понављању, разумети;[2] ако не – зашто га онда читати? И овај луцидни читалац Марић покушава да понуди одговор како је то могућно, наиме, читати, тј. покушати схватити. У том је садржан и снажан професоров бол: да постоје два људска бића која се не разумеју – песник и читалац. Ужас! Пораз песников? Или пораз читаочев? Чини се да су ово биле почетне дилеме у Марићевом есеју, оне које су испред првих реченица у њему. Иако, наиме, пише о многим песницима, изгледа да једино у есеју о Рембоу почиње упитаношћу о тајни настанка песме и о великој скепси њене преводивости, јер су речи, како каже, „апстрактне" и „непосредно чулне".

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Рембоу*, Службени гласник, Београд, 2009, 87–99.

1 То је онај мотив који је присутан и код Бодлера, али не на начин толико уздрхтале нежности као код Рембоа; на пример, у песми „Часовник": „Да видим који је час: тачно је Вечност" (Ш. Бодлер, *Париски сплин*, прев. Б. Радовић, Београд, 2003, 39).

2 Првобитни наслов Марићевог есеја био је „Артур Рембо и херметична поезија" (1961), писан као предговор за *Сабрана дела* А. Рембоа у преводу Николе Бертолина, да би му у каснијим издањима изоставио израз херметичност и тиме, ваљда, назначио да је и та херметичност разумљива.

Ту је у садружју и с Растком Петровићем, који је 1924. превео „Пијани брод“, али је, притом, искреношћу зналца и уметника речи додао: „Било је скоро безочно преводити ову јединствену поему [...] кад се зна колико је увек превод слабији од оригинала“ и делимично одустао од таквог покушаја, јер му је било немогућно девет строфа превести из једног језика у други; поштено казано, а оно што је преведено – јесте мајсторија авангардисте. Па, ипак! Маријева реченица коју веома волим. Толерантна, никако дипломатска. Пријатељска, никако полемичка. Утврђује корисност превода, јер извлачи потенцијална значења језика на који се преводи (па, ипак, маријевски, о томе како је „превод – стимуланс свих језика“). Зато и волим да загледам у многобројне преводе исте песме. Али, за сваки случај држим у руци оригинал, његов звук, француску мелодију стиха, след речи и запета. Ту је песник писао себе, себе самог, и за себе сама. Да, песник једног језика. И опет, да, преводилац једног језика. Треба наћи песму, треба је прочитати. И тражити у њој сазвучја, одјеке, шум мора и јутарње сузе цвета зове која их зором, као да је то роса, у себе упија. Читам ли ја то уистину песника?

Ко је тај Артур Рембо? Много је књигâ о њему, али највише волим Галимарово издање из педесетих година, џепног формата, без уплитања туђих тумачења, јер је доживљај читаоца најважнији. У разним студијама, математичком прогресијом растућима, најмање се спомињала суштина поезије, а само је изговаран дискурс о њој. Феномен песништва постао је толико хиперсемиотизован, да је било потребно много упорности како би се раскринкали сви ти дискурзивни механизми који су производили слику по дефиницији узвишеног и задивљујућег, што је, наравно, постојало у основи некакве немогућности читања, тј. разумевања лирике. Такве квалификације, чак и патетично импресионистичке, удаљавале су све више од песничког текста. Вратимо му се, дакле, тако каже и Марић. И зато свој есеј дели у осам целина, не би ли, ипак, успео да у контексту живота дочара песничку реч. И тиме упутио на кључне поетске ставове песникове.

Ко је, ето, тај стваралац? Тридесет седмогодишњи дечак. Вечити трагалац за нежношћу. Песник. Геније стиха. Незавршеног дела. У расцепу између жељене нежности и присиле пакла. „Цинични мали боем“ који је саблажњавао Париз и,

притом, био „крваво аутентичан“ (Марић). Самотник. У крику „Ниједног друга!“ Анахорет. Изопштени патник. А у окружењу. Жудњом за запажањем песничке душе. Црнокос? Надвијен над хартијом исписаном маштаријом и бујицом речи. А у потрази за ритмом душе, плаховите. Која ври од побуне због мајчинске тортуре. И неразумевања жеље. И топлине. Скрите под бунтом боемштине. Плавоок из оног *О* у „Самогласницима“ – „Омега, Очију силних модри зраци“. Секвенце које читаоцу надвијеном над тако разбокореним смислом речи и контекстом стихова пружају немоћ одгонетке? Мислим да се питања морају постављати, јер их и Рембо ставља пред себе. И мучи се над њима као загонеткама живота и одгонеткама поезије, тј. слободе. Лајтмотив тог песништва, по Марићу, и јесте – „потрага за срећом“, а која се преобразила у лутање, у безочну – јер су је други таквом присилно произвели – самоћу бића које је тако крхка у својој нежности да се не дâ изнедрити из склупчане нутрине.

Разумела сам Марића. Надам се. И у том пронашла смисао Рембоа. У њему су нераскидиво у клупко свезани невиност и пакао, испољавање изокренутог света као симболичног настанка новог смисла тог света: „Цинизам и безобразлук мангупа прикривали су стидљиву сентименталност, страх од живота и, истовремено, чудовишну гордост“; „Гнусоба код њега долази од извесне срамежљиве невиности окренуте наопачке“. И оно што у источнику „наопачког“ није пакао, то се преименује у нову архитектуру среће која се може достићи само болним успињањем, ексцесима као сигналима зла које се мора и може, и то поезијом, превазићи. Тај спој невиности и дна наликује оном пару деце, сиромаха и богаташа, из Бодлерове поезије.[3] Али је изразито видљива и у једној од последњих строфа „Пијаног брода“:

*Ако желим какву воду Европе, то је тушта*
*И хладна руља иде у залазак балсамски*
*Једно дете чучећи, и растужено, спушта*
*Брод свој, слабачки, ко што лептир је мајски.*[4]

3 „А два детета су се смешила једно другом братски, откривајући зубе *једнаке* белине“ (*Играчка за сиромаха*), уп. Ш. Бодлер, *Париски сплин*, прев. Б. Радовић, Београд, 2003, 46.

4 Превод Растка Петровића.

Туга и крхкост уоквирена и испољена пакленим одсјајем толико ми наликује фрески силаска у пакао у Српском Ковину, да сам се, знајући да притом маштам, питала о томе колико је често могао младић Рембо посећивати тог српског барокног сликара и удружен с Растком, заједничким очима, гледати у уобличење животних радости с позлаћеним пурпуром кита који у себе раздражљиво и халапљиво прождире ову невину чежњу.

Та српска авангарда, најпре кроз песника *Откровења*, потом и у размишљањима Бошка Токина, Станислава Винавера и Тодора Манојловића, јесте модернизам који зна за Рембоове песничке заносе. И свој модернизам, опет, разуме у спрези с француским, и у социјалној и у идеји слободе, а против конформизма и зла; свакако, међутим, у одбацивању лажне традиције у име баштине целог света. Кад Тодор Манојловић примети, на пример, како Рембо замењује везани стих једним новим „инстинктивног ритма“, термином француског песника, онда управо означава онај део европске баштине српске авангарде, додајући му, наравно и визионарство, и чаробност еволуције и, прелепо!, „верлибристички пир“[5]. А „кад Винавер говори о појединим стваралоцима, он их ситуира у контекст авангардних манифестација (Рембо, Валери, Блок и др.)“.[6] Коначно, у једној полемици која би да покаже поетику авангарде, Винавер тако тачно каже: „Има нешто више и ближе: Космос.“ Парафразирајући Доситеја, „Винаверови ’Совјети здраваго јестества’ поново актуелизују расправу о ’импортираности поезије’, потреби имитовања латинског духа (дакле, нечег што је давно преживело, што је мртва традиција), о ’мртвом граматичком начину’ реформисања, о паланачком духу“.[7] То је онај исти паланачки дух који је гушио Рембоа, а који је као устајали ваздух штетио песничким плућима авангарде; то је било раскринкавање парнасовске поезије и њеног лицемерног паганства, које је за последицу имало бунт младића песника.

„Инаугурално дело модерне поезије“ (Марић), *Илуминације* су облик аутопоетике, која, за разлику од многобројних тумача, садржи много више те искрено болне нежности,

---

5 Т. Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, прир. Г. Тешић, Београд, 1987, 98.

6 Г. Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Београд, 1998, 26.

7 Г. Тешић, *Српска авангарда у полемичком контексту (двадесете године)*, Нови Сад – Београд, 1991, 20.

несхваћене и у пакленим песмама беса као свесном облику урањања у најдубље непознато да би се вулканском ерупцијом поново изнедрила суштина невиности, присности и нежности. Марић је то одлично назначио. Зато је мотив природе један од његових кључних, за разлику од Бодлера, према којем је он „дечачки поверљив". Само онда кад је почео да сумња у себе, сумњао је, заправо, у своју способност сазнавања природе односно среће. У једној песми у прози пита се о тој најтежој намери: „Да ли ће случајност научног вилинског царства и покрети људског братства бити вођени као постепена обнова првобитне непосредности и искрености?" То, свакако, није оно парнасовско паганство, млитаво у својој ларпурлартистичкој вештачкој освештаности.

Код Рембоа постоји обрнути Парнас, јер је ту у основи природа и искреност. У грчу и ексцесима који се, нажалост, једини памте, заборавља се на, попут Бодлеровог албатроса, тај величанствени саоднос живота ругобе и сна природе, на два, рекла бих, кључна песникова симбола зоре и мрака („И када, кујући од зоре до у мрак")[8] или, тачније – нежности и пакла. Гребањем испод слоја силовитости, грубих речи и црних мисли, као из драмског набоја, долази се до исконске нежности, непатворене у својој искрености. Такав спој, одлично запажен код Марића синтагмом „лирско-драмски" говор, мада је, можда, прецизније у обрнутом следу, јесте одливак оне екстазе попут жудње за коначним повратком у невиност, никад добијену, а увек, заувек!, тражену; и опет испољену у стиховима „Вечности": „Живех, искра злата светлости природе". Да, тачно, та неразлучивост „сатенске жеравице" (стих из исте песме) јесте траг на путу да се нестрпљење смири. Авај.

Читавог живота остао је, не бих рекла, луталица, мада и то, већ трагач за оним суштинским бићем искрености и нежности. Е, баш зато за песника поезија није била – игра. Схватао ју је као најозбиљнију ствар ка достигнућу таквог повратка. Рембо зна, не могу да кажем у перфекту, јер га и сад видим пред собом са стиховима које дише својом душом, тај песник показује како поезија није ларпурлартизам, већ живот („дисциплина живота", Марић). Песма му не представља само мајсторију

8 У песми „Ковач".

речи, већ је казивање животног искуства. Кад у једном писму напише како „све облике љубави, патње, лудила, тражи у себи самом, он цеди кроз себе све отрове“, то би могло, маријевски, да значи сан о универзалном језику, о „мисли која качи мисао и вуче“, о изразу који је непосредан и у себи истовремено садржи све иновативности. Како је то Марић маестрално, притом не и патетично, Боже сачувај!, тачно рекао, а потпуно ново, јер је на прави начин читао песника и поезију. Рекло би се да је у том тумачењу обрнуо пирамиду у разумевању онога шта јесте песник, шта је његов језик и шта је његова песма; и у свакој тој јединки Марић је схватио да је Рембо „видео аутентичне симболе наглавце постављеног света проституисане стварности“. Невероватно тачно, мада само за површне апсурдно: „Рембо је нашао херметизам онда кад је тражио универзални, општеприхватљиви језик, тј. да је херметизам био неминован.“[9]

Због лажи живота и дволичности и троличности стварности, тј. маријевски, „лисичине филозофије киселог грожђа“, направио је дворац својих симбола, створио је свој језик, допустивши да у њега закораче само они којима то дозволи: „Песник мора да здере креч старих речи и симбола који прикривају стварност“ (Марић). Из стварности побећи у реалност поезије. И то није био став метафизичара, већ необично хајдегеровско окретање историји бића, истини, још скривеној, али ишчауреној кроз стихове. Зато за Марића Рембо и може да буде песник „као савест и свест човечанства“, јер је живео надиндивидуално, универзално, што је било трн у оку Паризу или Штутгарту и скандал над скандалима. И одлично је знао да је туђ морал живео у својој ишчашености и управо због тога стиховима успостављао неку индивидуалну етику.

Из такве несхваћености лажних и лицемерних пуританаца створене су и противречности око песниковог живота, не бих рекла и поезије, али су се, нажалост, удружено тумачиле, животом ексцеса видео се увек сваки његов, иначе блистави стих: „[...] противречности коју код Рембоа нико није подвукао, иако боде очи, ваљда зато што сви подлежу емотивној драži његових егзалтираних формула“ (Марић). Јесте то била

9 Ово ме толико подсећа на стихове Момчила Настасијевића, што и не би требало да буде тако чудно, кад се има на уму да је овај српски песник превео неколико Хередијиних песама.

поезија „личног револта“. Ружно и гадљиво песник је оснажио стиховима који су увек у дослуху с бунтом на учмалост, догму и затрованост искључивошћу ауторитета.[10] Понављам, у праву је Марић. И додајем: иза таквог бунта крије се аутентичност, налази се нежност и невиност. Јер је поезијом хтео, и морао, „да мења живот“. И кад је престао да пише, парафразирам свог професора, престао је – и да мисли.

Ваљда већ изнервиран митоманијом сплетеном у тумачењима око Рембоа, неколико пута Марић употребљава реч „објективно“ упућујући на плиткост тог мита, али и на нетачности у разумевању песме; а присећам се, из шездесетих година, великог скандала, можда највећег у столећу, када је свесно фалсификован један наводни налаз Рембоове загубљене поеме „Духовни лов“. И поново се, и после читања свих облика кривотворења, каква могу бити и патетична тумачења, окрећем оном понору у чијој је суштини „душа стражарица“ коју, у песми „Седмогодишњи песници“, даве сва гађења. Ова поезија је међу најчистијима од сваког интелектуализма и сваке рационализације мисли. Она дише душом. Исказаном најмаштовитијим синестезијама, епитетима који вулкански еруптивно сабијају значење до прснућа, дајући речима потпуно нови смисао, сложенима у стихове који шуме, брује и одзвањају музиком: „Ја сам проналазач чије су заслуге много друкчије него свих оних што су ми претходили: ја сам музичар који је пронашао нешто као кључ љубави“ – тако Рембо, одлично и без устезања, а тачно, види у *Илуминацијама* своју поезију.[11]

У тоновима стихова ритмички кореспондирају паклено и утишано, налик оном скоку кишне дуге испод које стоји крик песников о томе како је „због превише тананости уништио свој живот“:

---

10 Марићевим речима: „За Бодлера, Малармеа, несрећа је што смо на земљи, за Рембоа, што нисмо стварно на земљи – ’Живот је одсутан, ми нисмо на овом свету’“.

11 Наводим само неколико примера из Рембоових стихова: зелен-вода, бели бескрај, талас снени, пријатни мирис мастила, звезде шуште, све се свршава метежом мириса, обојивши бунило, жутопла-во титрање певањем, црни мирис, магла као плашња. Истовремено, тако аутопоетички звучи његова мисао у *Алхемији речи*: „То је у почетку било изучавање. Записивао сам тишине, ноћи, бележио неизрециво. Фиксирао вртоглавице.“

*Руйом су зјайиле хлаче ми једине.*
*Бејах Палчић – сањар шшо сликове ишше.*
*Велика ми Кола беху коначишше.*
*А моја сазвежђа шушшаху из шмине.*[12]
Или, као варијација:
*О моје Добро! О моје Лейо!*
*Свирейа свирко од које не*
*Посрћем! Вилинско мучило!*
И, опет:

„Ужад сам разапео од звоника до звоника; венце од прозора до прозора; златне ланце од звезде до звезде, и плешем." Потрага за душом, за оним непрестаним узвиком, који се криком понавља као лајтмотив – „О, детињи дани" – у балансу је с нежном причом коју песник тражи од скитнице, у циклусу „Комедија жеђи". Вапај онога кога је слобода разорила, човека који је најусамљенији и по томе већ губитник, како мисли Хуго Фридрих, али који пева – „Позван од даљинâ, с душом" („Sensation")[13] знајући, дечаком, а зрелим песником, како је то лутање светом истовремено и сазнање поезије.

Бриљантном Маријевом читању додајем и то присуство душе патника трагаоца за речима. Човек се постаје употребом говора, јер у почетку јесте била реч. Али, како се постаје људским бићем? Трагањем? Да. И вулканским криком утишаности: „О каштела, о времена, Гдје је душа савршена?"[14] Нека буде и погрешно, али моје тумачење овог кључног питања покушава да одговор нађе у самом песнику, у завршној реченици једне од *Илуминација*: „Arrivée de toujours, qui t´en iras partout".[15] Само тако разумем Рембоов звездани сјај којем је једино поезија онај облик чулности који људској побуди и нади човековој може да додели праву пропорцију.

---

12 Ако није друкчије назначено, превод је Николе Бертолина. Користила сам, поређења ради, и превод Звонимира Мркоњића, као и преводе појединих Рембоових песама из радионице Растка Петровића и Коље Мићевића.

13 Колико се међусобно разликују, показује и превод овог наслова: „Предосећај" (Н. Бертолино), „Узбуђење" (З. Мркоњић).

14 У преводу З. Мркоњића.

15 Н. Бертолино преводи овако: „Ти што си дошао из увек и што ћеш поћи у свуда", а З. Мркоњић – „Дошао одувијек, ићи ћеш посвуда".

Јелена Новаковић

# О САРТРУ*

## *Књижевност, филозофија, ангажман: Сретен Марић и Жан-Пол Сартр*

Однос Сретена Марића према Жан-Полу Сартру, писцу и филозофу чије су идеје наишле и на велика одобравања и на оштру критику и отпор, како у Француској тако и у иностранству, интелектуалцу који у себи сједињује готово све противречности француског и европског друштва у другој половини 20. века, треба посматрати у контексту његове рецепције у српској и југословенској културној средини. Иако се у Аранитовићевој библиографији[1] помиње један чланак о Сартровој збирци приповедака *Зид*, објављен 1939. године, та рецепција (преводи његових романа, новела и огледа, приказивање његових драма на позоришним сценама, критичко разматрање његовог опуса) у нашој земљи започиње педесетих година прошлог века.

У годинама непосредно по завршетку Другог светског рата, ни економска ни политичка ситуација у Југославији не погодују процвату књижевног и културног живота. Економија је уништена, Југославија је подређена Совјетском Савезу, што онемогућава објављивање и превођење дела западних писаца. Та дела почињу да се објављују после раскида са стаљинизмом и извесног лабављења стега комунистичке идеологије. Када је у питању Сартр, прво се штампају преводи његових драма, романа и приповедака, а тек касније његови филозофски текстови. Прво се појављују две драме, *Несахрањени мртваци* и *Обзирна блудница*, у преводу Радована Ившића (1951), затим роман *Мучнина* (1952), у преводу Тина Ујевића, збирка новела *Зид*

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Сартру*, Службени гласник, Београд, 2009, 97–123.

1 Добрило Аранитовић, „Сартр код Југословена", у: *Жан-Пол Сартр у свом и нашем времену / Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui* (уредила Јелена Новаковић),Филолошки факултет, Београд, 2006, 181–242.

(1958), у преводу Јелке Белан и Иве Адун и романескна трилогија *Путеви слободе* (1958. и 1959), у преводу Божидара Марковића, док први део *Критике дијалектичкоī ума*, у преводу Сретена Марића и Бранка Јелића, под насловом *Еīзистенцијализам и марксизам*, излази из штампе 1970, а *Биће и ништавило*, у преводу Мирка Зуровца, 1983. Упоредо са Сартровим делима објављују се и критички и аналитички чланци о њима и уопште о егзистенцијализму као изразу драме човека на Западу, о односу Сартра према Хајдегеру и Јасперсу, о спору између Сартра и Камија, итд. Овај француски филозоф изазива каткад жучне расправе у којима се његови ставови бране или критикују, а на које утичу како његова левичарска и антифашистичка опредељења и учешће у покрету отпора, тако и његова изјашњавања у вези са кризом 1948, која нису била повољна за Југославију.

Критички чланци о Сартру, из пера југословенских и српских писаца и интелектуалаца од којих су многи играли важну улогу у политичком животу тога времена, могу се поделити у три категорије: синтетички радови који настоје да ухвате Сартрово деловање и писање у целини и који претендују на објективно представљање и критичку процену његовог књижевног дела, посматраног као транспозиција његове филозофије, текстови који изражавају субјективни однос према томе делу, откривајући извесне сродности између њиховог аутора и онога који је предмет његовог испитивања и текстови који расправљају о разним проблемима и само се узгред баве оним што је везано за Сартрове филозофске и књижевне ставове. Први текстови о Сартровом делу обележени су комунистичком идеологијом и представљају реакцију на неке политичке догађаје,[2] али већ педесетих година неки аутори покушавају да изађу из оквира идеологије и настоје, пре свега, да ухвате смисао његових романа и позоришних комада. Драган Јеремић разматра

2 Тако је, на пример, Сартрова драма *Прљаве руке* (1948) за Ериха Коша повод да овог писца сврста, са Малроом и Артуром Кестлером, међу „издајнике" радничких партија и „отпаднике" покрета отпора, налазећи у њој клевете о комунистичким партијама и радничким демократијама, а у време када Совјетски Савез води кампању против Југославије, Танасије Младеновић, у чланку „Дискусије у Француској" (1952), замера Сартру што више не подржава борбу југословенских комуниста.

Сартрове филозофске идеје у контексту немачке филозофије, поредећи их са Јасперсовим и Хајдегеровим,[3] а затим испитује како се те идеје испољавају у Сартровом књижевном делу.[4] Њему се придружује Сретен Марић који 1958. објављује есеј под насловом „Метафизички роман", две године касније предговор за књигу Сартрових књижевнотеоријских и књижевнокритичких текстова које је изабрао и објединио под насловом *О књижевности и писцима*, а 1978. текст „О самообмани. О Хамлету и келнеру", који ћеући у састав есеја „Сартрово Биће и ништавило" и укључен у књигу *Пропланци есеја* (1979). Неки аутори се баве Сартровим драмским стваралаштвом, попут Николе Милошевића који пише „Парадокс негативног лика у структури драмског стваралаштва" (1965), Слободана Селенића, који у *Борби* објављује текстове о *Заточеницима из Алтоне* (1966) и *Прљавим рукама* (1966), да би затим своје анализе Сартрових позоришних комада сместио у контекст разматрања драмских токова 20. века[5] и Јована Христића који 1963. године пише поговор за драму *Ђаво и Господ бог*, а 1977. у *Летопису Матице српске* објављује чланак „Филозоф у позоришту" у којем филозофске аспекте Сартровог драмског дела повезује са античком мишљу. Године 1980, у истом часопису, штампан је „Тестамент савести и ангажмана. Мисли о Жан Пол Сартру. Бити у не-бићу" Ота Бихаљи-Мерина који разматра целокупно Сартрово дело у склопу личних сусрета са њим и личних афинитета према неким аспектима његове личности и дела, а неки писци, попут Иве Андрића или Марка Ристића, иако не посвећују Сартру ниједан посебан текст, о њему говоре у оквиру својих разматрања разних књижевних и некњижевних тема.

Маријев чланак „Метафизички роман",[6] објављен у часопису *Дело* и штампан као предговор за *Зрело доба*, прву

3 Драган М. Јеремић, „Егзистенцијализам К. Јасперса, М. Хајдегера и Ж. П. Сартра", у: Драган М. Јеремић, *Савремена филозофија Запада*, Српско филозофско друштво, Београд, 1952, 84–101.

4 Драган М. Јеремић: „Филозофске идеје у књижевном делу Жана Пола Сартра", *Савременик*, 1956, 10, 383–418.

5 Слободан Селенић, *Драмски правци XX века*, Уметничка академија, Београд, 1971.

6 Сретен Марић, „Метафизички роман", предговор за: Жан-Пол Сартр, *Путеви слободе I. Зрело доба*, Нолит, Београд, 1958, 5–27.

књигу из Сартрове трилогије *Путеви слободе*, појављује се у време када се на српској и југословенској културној сцени води борба између оних који бране званичну естетику социјалистичког реализма и пледирају за једну друштвено и идеолошки ангажовану књижевност, прокламујући примат садржаја над формом и оних који се боре за ослобађање књижевности од утицаја идеологије и њено посматрање као независне творевине која пре свега има естетску вредност. Садржајем свога чланка, Марић се сврстава у овај други табор, остајући изван било каквих идеолошких процена и налазећи у Сартровом делу подстицај на размишљање о низу књижевних и књижевнотеоријских проблема који се за то дело везују.

Један од тих проблема је однос између уметности и стварности, који се у Марићевом тексту појављује као однос између поезије и филозофије. Поезија и филозофија представљају два потпуно различита дискурса, од којих један изражава јасну и систематски организовану мисао и схваћен је као „систем и дисциплина“, а други изражава сам доживљај и обухвата широку лепезу дела, тако да се једно животно искуство не може изразити истовремено „средством Канта и средством Гетеа, Хегела и Хелдерлина, Хајдегера и Рилкеа“ и стога „спој богатог уметничког генија и великог метафизичара никад није постојао“, како констатује Марић наводећи речи француског историчара књижевности Албера Тибодеа. Сартр, који себе одређује као „антипоету“ и који не само да не пише песме и равнодушан је према поезији него у њој и не налази никаквог смисла, јер она не носи никакву поруку, одбацује поезију у корист „чисте прозе“, то јест прозе која је лишена свих поетских елемената и коју он посматра пре свега као израз одређеног става према свету и као инструмент акције, дајући јој метафизичко, филозофско и чак дидактичко, а затим и активистичко обележје. Тиме се укључује у онај низ писаца који руше зид између књижевности и филозофије.

Узајамно прожимање књижевности и филозофије постоји од давних времена јер су, како подсећа Марић, први филозофи уједно били и песници. Извукавши међу првима Сартра из идеолошког контекста у којем је он у нашој културној средини дотле посматран, да би га сместио у књижевнотеоријски контекст разматрања проблема односа између

филозофије и књижевности, Марић најављује оно што ће неколико година касније учинити Јован Христић, који ће једном свом есеју и дати наслов „Поезија и филозофија“[7] и који ће исто тако усмерити своју критичку пажњу ка Сартру, превасходно ка његовим позоришним комадима. Везу између поезије и филозофије Христић разматра и у огледу „Непролазна чар предсократоваца“ (1983), налазећи начело универзалне аналогије и бодлеровских „одзива“, на којем почива песнички чин, код предсократоваца, који „удаљено и невидљиво“ претварају у „блиско и опипљиво“, уверени да „исте елементарне силе делују и исти елементарни механизми владају и у најудаљенијим сферама звезданог неба, и у најдубљим дубинама људске душе, и раду људских руку“.[8]

То упућује и на Гастона Башлара који је испитивао песничку имагинацију полазећи од Емпедоклове теорије о четири елемента као основе света и чије речи из *Пламена вошта-нице* Христић ставља као мото поменутог есеја.[9] Башларова феноменологија имагинације и Сартру је била подстицај у анализама Моријакових и Жиродуових дела, а и сам је Марић, који је написао и предговор за Башларову *Поетику простора*, примењује на Сартра, констатујући да код њега само два елемента улазе у игру – земља, која представља „биће по себи“, увек виђено као нешто тврдо и непрозирно и вода која симболише „биће за себе“ у његовој динамичности. Но, и пре Башлара, неки филозофи новијег времена, попут Хегела, формулишу разна искуства света која „претходе свакој мисли“, а и многе категорије из *Феноменологије духа* („несрећна свест“) и Хајдегерове филозофије („брига“) могле би се лако изразити кроз литературу. Ово рушење зида између књижевности и филозофије, на које се надовезује рушење зида између поезије и прозе, долази до пуног изражаја почетком 20. века, са Прустовим романом који се може посматрати и као транспозиција

7 Јован Христић, „Поезија и филозофија“, *Израз*, 1963, VII, књ. 13, бр. 1, 1–10.

8 Нав. према: Јован Христић, „Непролазна чар предсократоваца“, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад, 1954, 204.

9 „Quand l'image particulière prend une valeur cosmique, elle fait l'office d'une pensée véridique.“ („Када посебна слика добије космичку вредност, она представља истинску мисао.“)

Бергсонове мисли и чија организација не почива на хронологији приказаних збивања, него на току свести и сећања, често подстицаном аналогијом чулних доживљаја, што је више одлика поезије него прозе, да би достигло врхунац у француском Новом роману из педесетих и шездесетих година 20. века, чији представници претварају роман у само истраживање стварности, без посредства приче и ликова, организујући га често према поетским начелима. С друге стране, неке егзистенцијалне и егзистенцијалистичке категорије увлаче се у поезију, о чему сведочи дело Јована Христића који је циклусу песама на крају збирке *Песме 1952–1956* дао наслов „Ситуације" и који у једном разговору констатује да „свака добра песма приказује нам једну ситуацију, или један однос", а да „сваки однос и свака ситуација садржи у себи једну драму",[10] што упућује на Сартра који је објавио више књига под насловом *Ситуације* и који је, сматрајући да је човек увек „у ситуацији", стављао „ситуацију" у средиште својих романа и својих позоришних комада.

Али, констатује Марић, код Сартра није више у питању „древно сродство" филозофије и књижевности, него њихово стапање и сажимање. Реч је „о једној филозофији која би била литерарна, о литератури са метафизичким темама, метафизичким не имплицитно већ експлицитно", о „стављању литературе у службу метафизици, о њеном 'метафизичком ангажовању'". С друге стране, додаћемо ми, иако се однос представника егзистенцијалистичког романа према реалности у неким аспектима подудара са односом представника Новог романа, јер и једни и други одбацују сваки унапред постојећи систем вредности, а нарочито конвенције традиционалног романа, што потврђује и чињеница да је управо Сартр аутор предговора за *Портрет непознатог*, чији је аутор главна представница француског Новог романа, Натали Сарот, у питању су ипак две сасвим различите поетике. Док Нови роман одбацује сваку референцијалност и себе одређује, не као приказивање неке већ постојеће стварности него као грађење једне нове стварности, другачије од обичне животне реалности, па стога не може имати други предмет осим себе самог, како ће то саопштити и

---

10 Михајло Пантић, *Десет песама, десет разговора*,Матица српска, Нови Сад, 1992, 118.

Клод Симон у своме говору у Стокхолму, егзистенцијалистички роман почива на референцијалности пошто себе одређује као производ и израз егзистенцијалистичке филозофије. То је „метафизички" роман који, како га дефинише Морис Мерло-Понти, „формулише *једно* искуство света, један додир са светом који претходи свакој мисли о свету", а у складу са основном поставком егзистенцијализма да „егзистенција претходи есенцији", односно да свет прво постоји, немајући сам по себи никаквог смисла, а да му тај смисао тек накнадно даје човек својим деловањем којим уједно одређује и себе.

Такав је роман *Мучнина* (1938) којем ће Марић посветити пажњу и у огледу „О самообмани. О Хамлету и келнеру",[11] смештајући га у контекст западне филозофске традиције и њене појмовне апаратуре и откривајући у њему примену феноменолошке методе која треба да омогући Сартру да са књижевног израза, какав је постојао код првих „егзистенцијалиста", Ничеа у *Заратустри* или Кјеркегора, пређе на филозофски. Констатујући да је тај роман „најбољи литерарни увод у Сартрово капитално филозофско дело", да је „непосредан" и „реалистички" израз оног „апсурда без лека" који прожима *Биће и ништавило* (1943), и Марић посматра интелектуалне пустоловине његовог јунака, Антоана Рокантена, из перспективе поменутог филозофског дела и филозофских појмова које Сартр у њему развија, а с друге стране, у том делу проналази једну уметнички заокружену визију света и човека и литерарна обележја, указујући да ово филозофско дело „ваља читати као роман": *Биће и ништавило* се „поставља као *егзистенцијална мисао*, а у ствари је егзистенцијалистички роман" у којем је Сартр, како читамо у есеју „Метафизички роман", на свој особени начин испевао „кошмарну поему љигавом као космичком феномену". Дакле, ако је Сартров роман у служби његове филозофије, та филозофија је у филозофском есеју изражена на литераран начин. То је смисао Марићевих разматрања *Мучнине* и *Бића и ништавила*.

У вези с тим поставља се питање: како једну филозофску мисао, којој је примерен теоријски дискурс, изразити кроз

11 Сретен Марић, „О самообмани. О Хамлету и келнеру", *Летопис Матице српске*, 154/1978, 421/6, 801–832.

романескну фикцију и животно искуство ликова који не морају бити, и нису, на интелектуалном нивоу аутора? Тим питањем Марић се бави у огледу „Метафизички роман“, посматрајући Сартра са истог оног критичког одстојања са кога га посматрају и многи француски аутори, али и полемишући и са њима и са Сартром. Претварање романа у израз одређене филозофије, у овом случају егзистенцијалистичке, које поново покреће проблем романа с тезом, у противречности је са основном Сартровом поставком да постојање, егзистенција, претходи налажењу смисла, есенцији, јер подразумева давање предности ономе што је у склопу његове филозофије секундарно над оним што је примарно, есенцији над егзистенцијом: роман с тезом има за циљ да докаже неку унапред одређену поставку, да потврди неки унапред одређени смисао. Позивајући се на констатацију Мориса Бланшоа да у Сартровим романима сама теза, која је „жива у теоријској средини у којој је настала“, трпи „од приде истинитости коју тобож добија у тој авантури“ јер, „њено пресађивање међу одразе реалних ствари чини од ње мртву мисао“, Марић указује на то да не само да теза „трпи од стварног јој амбијента“ него и да уметничка истина „трпи од те тезе“. Сартр заборавља да „тезе и системи нису све, да они максимално исказују само оно што човек мисли, док уметничко дело манифестује оно што човек јесте“. То, међутим, наставља Марић, не значи ни да је за разумевање неког дела неважно коју је филозофију његов аутор прихватио, како је тврдио Лукач. Јер, за Стендала, на пример, значајно је и то што је био ученик просветитеља, а за Балзака и то што је изучавао велике природњаке и мистике свога времена, пошто је све то саставни део њиховог искуства и њихове визије света, иако се то искуство и та визија света тиме не исцрпљују.

Узајамно прожимање књижевности и филозофије не укида до краја њихове разлике, односно основну разлику у погледу средстава која су им својствена, а на коју Марић указује поредећи Сартрове јунаке са јунацима Кафкиних и Камијевих романа. И Сартров Рокантен, и Господин К. из Кафкиног *Процеса*, и Мерсо из Камијевог *Странца* живе у једном апсурдном свету, отуђени и без истинске комуникације са другим људима, али Господин К. и Мерсо тај апсурд пре свега доживљавају, а, и када размишљају, то чине као обични људи – Мерсо још и као човек чија је перцепција ограничена његовим

чулним потребама, док је за Рокантена доживљај апсурда пре свега подстицај на размишљање о њему, и то размишљање филозофа који је донекле и Сартрова пројекција. Рокантенове муке, каже Марић, „нису никако муке обичног човека са 'имплицитном' метафизиком, већ драматизоване медитације професионалног метафизичара коме Хајдегер не да мира и који, заједно са осталим личностима романа, инкарнира и доживљава *егзистенцијалистички* разне појмове и проблеме метафизике". Категорија „мучнине" и није узета из живота, него представља „феноменизиран" израз филозофске „досаде" и „бриге". Драматизујући своје апстрактне медитације, Сартр из своје филозофије изводи и свој стил чије главно обележје није безлични говор који тај свет приказује као нешто што постоји независно од човека, а који Марић налази код Флобера, него нека врста субјективног реализма који тај свет приказује као доживљај одређене личности. Тај субјективни реализам одликује и Камијевог *Странца*. Али, док иза Рокантена често провирује Сартр, Ками, који је више моралиста него филозоф, успева да изрази филозофију апсурда искључиво средствима романескне фикције, кроз доживљаје и мисли човека сужене свести, какав је Мерсо и тако у књижевном погледу Сартра превазилази.

Марић критички посматра Сартрово дело не само са становишта књижевног израза и његове естетске функције, него и са становишта саме мисли коју то дело има за циљ да изрази, остајући доследан својој пракси да у разматрању стваралаштва неког писца наводи мишљења страних, у овом случају француских критичара и истраживача који су се тим делом бавили, често им опонирајући или се упуштајући у расправу са њима. И у „Метафизичком роману" и у предговору за књигу *О књижевности и писцима*, он се позива на Ф. Жансона који, на основу испитивања Сартровог књижевног дела, пре свега позоришних комада, приказује његов развој „од пубертетске романтичке негације до мужевне разборитости, од анархичног субјективизма до свесног укључења у заједницу", истичући индивидуалистичко обележје његовог трагања за спасењем од апсурдности света и тумачећи понашање његових ликова „комплексом бастарда".[12] За Сартра, други су пакао, како

12 Francis Jeanson, *Sartre par lui-même*, Seuil, Paris, 1955.

указује драма *Иза затворених врата*, свако „има да се брине само за свој лични спас, а други су само зато ту да му дају прилике да вежба усамљеничке врлине“, каже Жансон, свак се „интересује за друге само уколико га они обеспокојавају, уколико се осећа оспораван од њих“.[13] Пубертетски конфликт, подвлачи Марић, разрешава се „нарцистичком инфлацијом“, веровањем да човек може да створи свој свет искључиво из себе и своје свести, да буде „*causa sui*, свој бог и безгранична слобода“, али и суочењем са сазнањем да је његова свест празнина, „ништеће ништа“, а да је његова слобода препуштеност апсурду. „Људска стварност је по својој природи несрећна свест, без могућности превазилажења стања несреће“, наводи Марић Сартрове речи, напомињући да се визија света каква се оцртава у *Бићу и ништавилу* може упоредити са „страшном“ визијом света светог Августина, али да је свети Августин оставио човеку бар један сигурносни вентил, његову тежњу ка Богу, док Сартр није учинио ни то јер је атеиста. Сартров свет је свет без Бога у којем је, како закључује Жансон, истовремено „одбачен сваки облик хуманизма“.

Марић цитира Жансонове речи да би нагласио да егзистенцијалистичко заснивање доживљаја света на мучнини и очајању, које Сартр апсолутизује, сматрајући да греше сви они који тако не доживљавају свет – и Фокнер који то чини у оквиру Аристотелових категорија, и Моријак и Ками, па чак и Хајдегер – има релативну вредност, јер би неки пантеист или мистик пред налетом егзистенције пре доживели екстазу него мучнину, а неки други филозофи, попут Болнова и Блоха, као основну егзистенцијалну категорију постављају наду или пак величају стоичку равнодушност. Реч је у ствари, како је Марић већ закључио у огледу „Метафизички роман“, о „личној варијанти“ филозофије која је била „израз доживљаја света и судбине европског интелектуалца у одређеном историјском раздобљу“.

С друге стране, Марић указује да таква визија света не одговара стварном искуству, односно да постоји јаз између онога што Сартр проповеда и онога што чини. „Сартр, по властитом признању, *никад* није мислио ни доживљавао оно што је

---

13 *Исто*, 47.

писао", напомиње он у једном разговору,[14] сврставајући га међу писце и мислиоце, попут Шопенхауера, Фројда, Хелдерлина, иза чијег се „апсолутног" песимизма крије осећање животне радости, „култ елементарног у животу",[15] који иначе и сам Марић негује, позивајући се на Монтењеве речи да је „презирати наше биће, најопаснија наша болест" и да је „знати поштено у њему уживати апсолутно, такорећи божанствено савршено".[16]

Овде се намеће и паралела између Сретена Марића и Јована Христића у њиховом односу на Сартрову егзистенцијалистичку мисао. Марић наглашава њен радикални песимизам и истицање безизлазности човековог положаја, суочење са ништавилом, па можда и због тога Сартру опрашта недоследност, представљајући га као изврсног „дијалектичара" и извлачећи из те недоследности закључак да је радикални песимизам израз мудрости и да је утолико потребнији уколико је живот „пунији" и „ватренији" јер је нека врста вентила за свест о властитој егзистенцијалној несавршености, „за ону неизбежну неодређену страву, у дну душе, без које смртник није достојан своје смртности".[17] „Video meliora proboque: deteriora sequor",[18] поткрепљује Марић своје размишљање реченицом из Овидијевих *Метаморфоза*. Христић Сартрову мисао поставља у контекст античке мисли позивајући се на француског филозофа Жана Гренијеа који у њој налази један од израза модерног „антропоцентричног" хуманизма, заснованог на уверењу да је човек апсолутни господар своје судбине и једини стваралац вредности и смисла живота. У есеју „Проблем трагедије", он наводи дужи одломак из Гренијеове књиге *Разговори о добром употреби слободе*,[19] објављене неколико година после Сартровог *Бића и ништавила*, у којем се указује на опасности од тог модерног *hybris*-а што га представља поставка да ништа није једном засвагда дефинисано, јер се из ње, како је указао Достојевски, може извести закључак да човек може себи све да

14 Сретен Марић, *Разговори*, прир. Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, 1986, 187.
15 *Исто*.
16 *Исто*, 188.
17 *Исто*, 185.
18 „Видим оно што је боље и одобравам, а следим оно што је горе."
19 Jean Grenier, *Entretiens sur le bon usage de la liberté*, 1948.

допусти ако се само усуди, па је историја пуна примера тирана и злочинаца којима се чинило да су успели да помере границе људских моћи. Грениje, каже Христић, „опомиње да је слобода само једна страна проблема човека и његовог живота“, да осим ње и нашег избора постоји и нешто друго, на шта указује грчка трагедија у којој су ћуди богова знак да се у позадини крије „нека рука далеко тежа и сигурнија од наше сопствене“ која се „меша у наше животе онда када нам се чини да смо најслободнији“.[20]

У недостатку сваког ослонца који би био изван човека, самоћа и ништавило постају апсолутне истине, апсурдност је коначно људско стање, а сваки човеков покушај да ту истину заташка, да из самоће изађе у нову заједницу претвара се у бекство у неаутентичност и самообману. Ова „етика неуспеха“ коју проповеда Сартр, посматрајући свет као љигаву и бесмислену масу у коју се заглибљује сваки људски „пројекат“ и успостављајући са њим однос искључиво посредством онога што тај свет негира, неподношљиви су на дуже време, констатује Марић, и зато су многи егзистенцијалисти били склони да траже спасење у уметности. Ту склоност показује и Сартров Рокантен, а и сам Сартр је рекао да је почео са вером „у једну врсту метафизичког спаса помоћу уметности“. Али, у доба светских катастрофа, бег у естетику је бесмислен, па стога неки беже у акцију која добија смисао Паскалове „разоноде“. Но, док Паскал налази решење човекових егзистенцијалних проблема у вери у Бога, као што то чини, на други начин, и Достојевски, многи модерни моралисти и филозофи налазе другачије одговоре. Суочавајући се са истим питањем које је поставио и Достојевски: „Шта да човек учини са душом ако нема ни бога ни Христа?“, Андре Малро одговара: „Нека се ода јунаштву“, сматрајући, опет у духу онога што би Грениje назвао *hybris*-ом, да човек може сам, без помоћи неке више силе, да нађе смисао живота у делању, и то јуначком делању које омогућава „узвишену победу над смрћу“, што се приближава Ничеу који допушта натчовеку да херојски премости понор створен нестанком Бога.

---

20 Јован Христић, *Студије о драми*, Народна књига, Београд, 1986, 177–178.

Пошто нема ни хришћанске вере ни неке хуманистичке замене за њу, човеку преостаје да то учини сам, сопственим снагама, одређујући себе својим пројектом и превазилазећи своју безизлазну ситуацију својим чином. Тај чин у почетку има индивидуалистичко и усамљеничко обележје. У првим Малроовим романима реч је о индивидуалним подухватима, а нагласак је стављен на унутрашњи свет, на човеково ја које постоји само за себе. То је случај и у Сартровим *Путевима слободе*: Матје пуца на немачке војнике и официре који победнички надиру иако је свестан да је то узалудан и бесмислен потез, односно нека врста акције ради акције. У предговору за књигу Рожеа Стефана *Портрет авантуристе – Т. Е. Лауренс, Малро, фон Саломон* (1950), на који се осврће и Марић, Сартр прави паралелу између револуционара, партијског борца с јасно одређеним циљем који има и колективни значај и авантуристе који је „свуда странац, паразит, усамљен, личан, безразложан", коме је „свеједно за који се циљ бори, јер му је стало само до акције, јер је његова основна намера негативна а акција чиста стерилност, јер је он свестан таштине сваког дела и тражи пораз, пошто би по њему победа била тек најтежи пораз", који „не воли људе за чију се ствар бори" јер они нису изабрали ту борбу, а он јесте, и то „безразложно, дакле слободно".

Већ почетком тридесетих година, са романом *Људска судбина*, где се усамљеничкој акцији терористе Чена супротставља заједничко деловање групе револуционара, акција Малроових јунака добија колективно обележје, а у првом плану више није појединац и његово суочење са светом, него укључивање у неки колективни подухват у којем се потврђује људска солидарност, конкретизована у саможртвујућем поступку руса Катова. Крајем тридесетих и почетком четрдесетих година, у време када је писао *Мучнину* и *Биће и ништавило*, Сартр је био у ситуацији изолованог интелектуалца, по страни од стварних друштвених акција, склон да подлегне искушењу естетицизма и нађе спасење у уметности, што ће Малро учинити у каснијем раздобљу свога живота, као што показује и његова књига о уметности *Гласови ћутања*, коју ће објавити у годинама после Другог светског рата.

Сартр је, међутим, како нас подсећа Марић у огледу „Метафизички роман", позивајући се опет на Жансона, тек после

рата схватио да би се његов појам слободе могао применити само у једном ослобођеном друштву, па је покушао да оствари контакт са радничком класом. Поставши идол генерације формиране у време „хитлеровске катаклизме", он се с правом осећао „друштвеним, па и политичким фактором", али је та нова улога, у измењеним послератним околностима, довела у питање његову филозофију, намећући му „сизифовски подухват" измирења егзистенцијализма са револуцијом, а са њим и одбрану марксизма, па чак и политику КПФ и стаљинизма. Егзистенцијалистичка етапа у његовој мисли завршава се 1944. године. „Рат, покрет отпора, ситуација после рата, изазивају потпуни преокрет. Сартр схвата неодрживост своје филозофије презира света, тражи нова осмишљења. После горког искуства слободе, гађења и стрепње у самоћи, Сартров јунак чезне да 'постане човек међу људима'", констатује Марић у духу Жансонових разматрања, да би закључио да тај преокрет настаје са драмом *Прљаве руке* (1948) чији је позитивни јунак „зрео борац укључен у живот", док је типично егзистенцијалистички јунак, који је и инкарнација Сартровог „комплекса бастарда", предмет критичке осуде која долази споља. Усамљенички морал уступа место етици људске солидарности и друштвене ефикасности.

У то време појављује се и расправа *Шта је то литература* (1948), у којој Сартр изражава своје схватање књижевности као одређеног ангажмана, а писца као човека од акције чија се реч може схватити само у контексту те акције. Раздиран супротношћу између свести о неопходности револуције и верности егзистенцијалистичком доживљају света грађанског младића који слободу схвата као безразложну активност у апсурдном свету, он налази излаз у „замисли једне револуције без револуционара и без идеологије", револуционарни борац уступа место „литерати – интелектуалцу", активисти мисли и авантуристи духа, учитељу и вођи друштва. Мерило вредности неког књижевног дела постаје његова делотворност. „По својој суштини проза је утилитарна... Господин Журден је правио прозу да затражи патике, а Хитлер да објави рат Пољској. Писац је говорник: он назначује, доказује, наређује, одбија, интерпретира, преклиње, вређа, убеђује, инсистира", каже Сартр.

Овим Сартровим речима Марић започиње свој предговор за књигу *О књижевности и писцима*,[21] у чији је састав ушла и поменута расправа, узвраћајући Сартру, у складу са својим одбијањем сваког подређивања књижевности некњижевним циљевима и инсистирањем на њеној превасходно естетској функцији, напоменом да баналност господина Журдена улази у прозну уметност само у контексту Молијерове комедије у којој није утилитарна него симболично репрезентативна и да Хитлер није морао да објави рат Пољској речима, него је то могао да учини и било којим другим уговореним знаком.

Ако се слаже са Сартром да је реч посебан тренутак акције и да писање значи откривање света и његово постављање као задатка, као и да у сваком уметничком делу има пропаганде, а каткад и упућивања на непосредну акцију, Марић прихвата и супротну тезу, коју Сартр у поменутом тексту исто тако развија, да је писац слобода која се обраћа слободи и да и читалац има слободу да извуче сопствени закључак који може бити супротан пишчевом. Али се пита зашто то ангажовано обележје Сартр приписује само прози, сматрајући да она има значаја само уколико нам у датом тренутку казује шта да урадимо и умире са тим тренутком, а не и поезији која, уз сликарство и драму, сведочи о вечној суштини живота и не може бити ангажована. Јер, напомиње с правом Марић, и поезија може бити ангажована, како показује низ успешних песничких остварења, пошто се и она, као и све друге уметности, служи знацима. С друге стране, претварање уметничког исказа у пропаганду и акцију наноси штету сваком уметничком делу, па и роману јер потискује живо и реално обележје бића и ствари претварајући их у апстракције.

Марић критикује Сартрово схватање ангажоване књижевности пре свега зато што му недостаје оно што уметност разликује од прокламације, а што Сартр презриво назива контемплацијом. Недостаје му естетски доживљај који је и најбитнија функција књижевног и уметничког дела. „Уметност је, уколико је уметност, пре свега једна визија, један израз света, а никако упутство за акцију“, каже Марић. Зато Сартров

21 Жан-Пол Сартр, *О књижевности и писцима* (Избор и предговор др Сретена Марића), Култура, Београд, 1962, V.

оглед о Бодлеру, у којем је Бодлер представљен као егзистенцијалистички јунак који свој сукоб са светом разрешава кроз самообману, односно прихватање улоге „уклетог песника“, које га једном заувек дефинише и тако ослобађа сваког даљег напора самоодређивања, не садржи оно што је најважније – чињеницу да је Бодлер један од највећих француских песника. Сартр замера Бодлеру што се није бацио у акцију, као што то замера и Балзаку и Флоберу и готово свим писцима 19. века, који назива „временом кривице“, када је писац изневеравао књижевност. Али, са тог становишта, напомиње Марић, могло би се и Сартру замерити што је у доба када је слобода била још угроженија, пред Други светски рат, „седео на својим књигама као на Олимпу и врло филозофски неговао ’мучнину’“ и што се и не пита шта су могли да мисле писци у ситуацији од пре сто година, него шта би његов савременик требало да ради у њиховој ситуацији.

Уз то, каже даље Марић, ако се сви подухвати своде на стварање историје, и то текуће, политичке, и ако се уметничко дело разуме само у склопу тих подухвата, онда би сваки добар политички чланак био уметничко дело, а оно што називамо уметничким делом имало би вредности само док подржава неку акцију. Сартр сматра да је Веркоров роман *Ћутање мора* 1942. године био веома значајан јер је највише допринео историјској акцији тога тренутка, а да је касније постало досадан историјски документ, што наводи на помисао да оно што се сврстава у велика дела прошлости у новије време више и не вреди јер се не укључује ни у какво деловање, да уживање у Дантеу, Шекспиру, Сервантесу, Балзаку, Толстоју представља „перверзну некрофилију“. Ту Марић скреће пажњу на еволуцију Сартрове мисли, напомињући да он није увек тако мислио и да је раније сматрао да не треба бркати етику и естетику, да би закључио да је текст *Шта је то литература* само део Сартрове практичне делатности, да је имао за циљ да књижевност претвори у „борбено оружје и идеологију једног новог политичког покрета без идеологије“ и да се само у том контексту може разумети. Али, напомиње даље Марић, за разлику од других мислилаца чија су теоријска дела била „рефлексивни моменат“ њихове праксе, а пракса „делотворни моменат“ њихове теоријске мисли, Сартрови „теоријски списи инспирисани

праксом и окренути пракси ослањали су се до данас углавном на његову прву филозофију, једну визију света која негира смисленост сваке праксе".

Остајући доследан у своме схватању есеја као слободног преиспитивања света и мишљења и у својој есејистичкој методи која укључује обимну литературу из пера угледних познавалаца дела писаца о којима расправља, али и декартовско одбијање да се повинује ауторитетима и полемику са ставовима који му изгледају погрешни, Сретен Марић изражава свој лични однос према Сартру. Он несумњиво цени и његов допринос француској и светској филозофској мисли и његов ангажман у друштвеним и историјским збивањима свога времена. Иако му Сартр не изгледа „изузетно дубок", јасно је, каже он у огледу „Метафизички роман", да „Француска одавно није имала писца тако окретног у манипулисању идејама, тако ефикасног, тако способног да ускочи у своје седло, да од свега прави систем, да увек бриљира, од првих својих хусерлијанских и егзистенцијалистичких списа па до свог последњег есеја у којем, поред немогућег покушаја спасавања егзистенцијализма, има тако важних страница о проблему биографије". Али, усредсређујући се на Сартрова књижевна схватања и налазећи књижевна обележја и у филозофској књизи *Биће и ништавило*, Марић посматра сартровски хибрид филозофије и књижевности са критичког одстојања књижевног мислиоца који не прихвата подређивање књижевности некњижевним циљевима и њено претварање у службеницу одређене акције, а, с друге стране, као и неки француски аутори, у самој Сартровој теоријској мисли открива неке унутрашње противречности.

Јелена Новаковић

# О БОДЛЕРУ И ЛОТРЕАМОНУ*

## *Зачетници француске модерне поезије у есејима Сретена Марића*

Реч „модеран", из које су изведене речи „модерност", „модернитет", „модернизам", а коју речници дефинишу на релативан начин, у опозицији према традиционалном, схваћеном у смислу конзервативног, значи новину, проналазак, изум, а модернизам и модерност улазе у контекст полемике и вредновања и подразумевају расправе у културном и књижевном свету. Питање модернизма и модерности јасно се поставља у 19. веку и везује се за трагање за новим у уметности и књижевности, које почиње са романтизмом, као и за специфичност уметности у односу на стварност. Француски песник Бодлер, који, у оквиру своје књиге *Сликар модерног живота* (1863), објављује и чланак под насловом „Модерност", дефинише модерност као трагање за лепотом пролазних ствари, да би се она у уметности претворила у вечно, везујући модерност за депоетизацију поетског предмета и поетику ружног, која ће у авангарди доћи до пуног изражаја: „Модерност је пролазно, прелазно, случајно, једна половина уметности, чија је друга половина вечно и непроменљиво". Томе ће се придружити Рембоова препорука из *Боравка у Паклу* (1873) да „треба бити апсолутно модеран", на коју ће се позивати припадници европске авангарде, модерних књижевних праваца и покрета који настају пред Први светски рат и величају новину, а модерно проглашавају једном од главних вредности уметничког стварања.

Покретач расправа о модернитету, прожет свешћу о супротности између баналности егзистенције и тежње ка апсолуту, између „сплина" и „идеала", коју је покушавао да превазиђе претварајући зло света у „цветове" свог поетског исказа, Бодлер

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Бодлеру и Лотреамону*, Службени гласник, Београд, 2010, 89–115.

је исходиште два пута којима ће се убудуће кретати модерна поезија, не само француска него и српска, која своје претече мање налази на властитом тлу, а више у француским модернистичким струјањима. Један пут води, преко Малармеа, који сматра да се до смисла света и сопственог постојања може доћи само кроз њихову поетску транспозицију која је песников једини задатак, ка Валеријy, који признаје Малармеа за свог духовног оца, а на нашем књижевном простору ка Тодору Манојловићу, носиоцу француског симболистичког наслеђа у српској поезији и поклонику Малармеа, а затим ка српском „неосимболизму“ из педесетих година 20. века, чији се представници изричито позивају на Малармеа и Валерија. Други пут, и на француском и на српском књижевном простору, води, преко два песника раздирана истом супротношћу као и Бодлер, Рембоа који саопштава да је „прави живот одсутан“, а своју поезију претвара у средство да се „промени живот“ и Лотреамона, који покушава да поезијом замени живот, ка надреализму који настоји да живот претвори у поезију, а писање у израз подсвесних и несвесних тежњи, покрету који доминира у међуратном раздобљу и чији се утицај на поезију осећа кроз целу другу половину 20. века.

Дуго времена подређена традицији и патријархалном културном моделу, српска књижевна средина се тек са појавом авангарде, после Првог светског рата, отвара ка француским утемељивачима модерне поезије, са изузетком Бодлера чија је рецепција у тој средини била добра, може се рећи чак и боља, и пре појаве авангардних покрета. Поменућемо само два представника српске „модерне“ са самог почетка 20. века, Владислава Петковића Диса[1] и Симу Пандуровића,[2] чије су песме прожете бодлеровским сплином, а Бодлерове трагове налазимо и код Дучића, Ракића и М. Бојића. То није необично јер Бодлер претходи свим модернистичким поетским струјањима, али је

1 Видети: Јелена Новаковић, „Меланхолично-депресивна структура поетског света: Дис и Бодлер“, *Дисова поезија*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2002, 213–250. Унето у књигу: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004, 33–62.

2 Видети: Јелена Новаковић, „Сима Пандуровић и француска поезија“, у: *Поетика Симе Пандуровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005, 135–159.

у време авангардних покрета његово новаторство већ донекле превазиђено. Представници српске авангарде помињу га пре свега као зачетника модерне поезије, али су свесни да су у самом модернизовању поетског израза Рембо, Лотреамон и Маларме отишли много даље. Тако Тодор Манојловић констатује да са Бодлером почиње „једна велика нова епоха француске, а уједно и читаве европске поезије", да је он донео једну нову осећајност која представља основу модерне поезије, а која одбацује и парнасовско „порицање емоција и страсти" и романтичарски „плачевни" и „мекушни" сентиментализам,[3] али да се држи класичног александринца, тако да у погледу форме и израза не доноси велику новину. То је и разлог што се српски надреалисти на Бодлеру уопште и не задржавају иако му признају новаторску заслугу. Душан Матић ће о њему написати кратак оглед „Шарл Бодлер", у коме ће констатовати да је он „свакако најзначајнији песник модерне европске поезије у току 19. и 20. века", али и да је „песнички грч Рембоа грозничавији", да су „тражења Малармеа најдалекосежнија", а да је „најапсолутнија поезија Лотреамонова".[4]

Много веће интересовање српских авангардних песника изазвали су Рембо,[5] који је, како уочава Тодор Манојловић, у бодлеровском понирању „до дна непознатог", у трагању за „новим", отишао даље од свога претходника, препуштајући се „смишљеном растројству свих чула" које најављује надреалистички психички аутоматизам и замењујући везани стих „једним лаким, крилатим и ватреним *слободним* стихом", заснованим „искључиво, на унутрашњем ритму мисли и емоције", Лотреамон на кога се највише позивају надреалисти, налазећи у њему, како читамо у Ристићевом тексту „Преображаји Даде", прототип „оне подсвесне поезије која је тек у дадаизму добила признање као јединствени начин изражавања и ненадмашна лирика", и Маларме, који је, у покушајима да превазиђе бодлеровски расцеп између „сплина" и „идеала", много смелије користио поетске могућности свога језика, растачући смисао употребљених речи до њиховог претварања у мелодијско низање.

---

3 Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, Филип Вишњић, Београд, 1987, 59, 30–31.

4 Душан Матић, *Пропланак и ум*, 1969, 94.

5 Опширније о односу српске авангарде према Рембоу у: Јелена Новаковић, *Интертекстуалност у новијој српској поезији*, 127–150.

У оваквом контексту оцртавају се и судови Сретена Марића о француским зачетницима модерне поезије, Бодлеру, Рембоу, Лотреамону, Малармеу. О Малармеу Марић више говори узгред, испитујући дела трију поменутих песника, а есеј под насловом „Запис поводом Малармеове дефиниције појма“ (*Летопис матице српске*, јул–август 1975) пре свега је лингвистичка расправа.

Свој есеј о Бодлеру, како сам указује, Марић је написао за сарајевски часопис *Израз* који је желео да обележи стогодишњицу његове смрти 1967. године,[6] али је он и израз „захвалности“ према овом песнику коме дугује „толике егзалтације младости, песнику болне чежње за лепшим светом, песнику страва и понора, пркоса и сломова, оном који је у кидањима и мучењима створио неколико песама најраскошније среће за коју зна европска лирика“, дакле и једног сасвим личног односа: „Са сећањима на Бодлера могао бих да саставим бар један одломак свог спиритуалног *curriculum vitae*, интересантног и поучног као и многи други, јер је слика прошлости. После школских песника, први кога сам читао, као што дечак ваљда и данас чита поезију, кријући, био је Бодлер. Преко Бодлера, код истог антиквара, набасао сам и на Рембоа, наравно, на *Пијани брод*, не на *Илуминације*, онда сам сусрео Малармеа, оног раног...“

Веран свом књижевнокритичком поступку, Марић у своје разматрање Бодлеровог дела укључује и мишљење представника француске и српске књижевнокритичке мисли (Исидора Секулић, Ив Бонфоа, Иван В. Лалић, Хуго Фридрих, Марсел Ремон, Гаетан Пикон), који констатују да са Бодлером започиње модеран поетски израз, а француска поезија добија европски значај и утиче на поезију других европских земаља. Марић сматра да је то само делимично тачно, наводећи у прилог својој тврдњи чињеницу да су се Бодлерови настављачи од њега сасвим удаљили, попут Малармеа који га је следио само у својим раним песмама, док је у *Иродијади* далеко од њега, или Рембоа кога је Бодлер „подстакао, али не више но Виктор Иго, или Кине, или Комуна“ и чије *Илуминације* немају ничег сличног

---

6 Есеј се у овом часопису појавио, под насловом „Парадокс Бодлерове величине“, 1968, у бр. 3–4, а затим је, под насловом „Бодлер и модерна поезија“, у незнатно измењеном облику, унет у књигу *Гласници апокалипсе*.

са *Цвећем зла* осим што су и оне настале у 19. веку и што су и оне поезија, као и низа песника 20. века (Аполинер, Клодел, Сен-Џон Перс, Мишо, Ив Бонфоа или Арагон из надреалистичког периода), који немају ничег заједничког не само са Бодлером него ни међу собом, осим „баналног факта да су нам савременици и да пишу после Бодлера – али и после Виктора Игоа и толиких других". Бодлерова поезија нарочито се разликује од поезије надреалиста, како у погледу песничког поступка, јер је, супротно бодлеровском свесном грађењу песме, надреалистичко стварање спонтано, ирационално, засновано на препуштању психичком аутоматизму, тако и у погледу тема и схватања света које изражава, јер је надреализам, пре свега онај бретоновски, борбен и пун оптимизма и слави жену и љубав као пут ка остварењу „правог живота", док је Бодлер песник „првобитног греха" и жену сматра оружјем Сатане. Иако постоје неке додирне тачке између Бодлера и надреализма, презир према буржују, кокетирање с окултизмом и магијом, позивање на сведенборговско начело универзалне аналогије, бунтовни дух, разлике између њих су непремостиве: надреализам верује у откриће лепоте живота, док Бодлер посматра лепоту као његово искупљење, као претварање његове ругобе у поезију.

Марић се посебно задржава на Бодлеровој поетици ружног која исходи из гађења према животним контингентностима. Подсећајући да се, већ од раног романтизма, од Вордсвортовог „Мало видимо у природи што је наше", до Флоберовог „Ужасавам се природе", уметник осећа отуђеним и од друштва и од природе, он напомиње да је Бодлеров однос према природи двосмислен јер је још увек јака русоовска традиција тражења ослонца у природи да би се одбацила мрска цивилизација. „Први Бодлер консеквентно прихвата све последице расцепа и прави систем: природа постаје тупава и туђа, жена, створење природе, ужасна, цивилизација, која је антиприродна, спиритуално уточиште човека, упркос њеним грозама. Отуда 'похвала шминке', похвала артифицијелности, идеал дендија, тај Бодлеров специфични 'дендизам', који је читава једна идеологија презира и пркоса стварности.... Отуд нихилизам Бодлеров, јер, ако је он први у Француској после Паскала да негира 'природног човека', Паскал је налазио какво-такво

уточиште код Бога, ма како овај страшан био, док Бодлер не верује ни у бога ни у цивилизацију“, каже Марић, сврставајући међу писце који се, у настојању да попуне празнини стварног искуства, удаљавају од реалности, и Пруста, чије је тражење „филозофске теме за неко велико дело“ у ствари бодлеровско превазилажење свести о пролазности „кроз метафору“, а затим и Сартра, чији је апсурд „егзасперирани сплин“ и чије су доминантне теме (ништавило, самоћа, немогућност љубави) уједно и теме Бодлерове поезије и израз истог гађења према свету, што води закључку да је Сартров неоправдани напад на Бодлера уједно и начин да раскине са властитом прошлошћу.

Упоредно посматрање надреалистичког и Бодлеровог исказа одсликава и однос самога Марића према бодлеровском одбацивању света, које му није много блиско, што он изричито и каже упоређујући стихове из Бодлерове песме „Путовање на Китеру“, у којима се дочарава присуство сатрулог леша обешеног на митском острву љубави овековеченом на чувеној Ватоовој слици („Les yeux étaient des trous, et du ventre effondré / Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses“[7]) са реченицом која је исход надреалистичке игре засноване на колективном аутоматском писању („Le cadavre exquis boira du vin nouveau“[8]) и по тој реченици назване „Le cadavre exquis“: „А шта је поетичније, дивни леш са младим вином, или Бодлерова трула пуна црева, тешко је одлучити. Мислим, ипак, надреалистичка ружа дивног леша“.

Одбацивање животне реалности и поетика ружног која из њега исходи нису много блиски Марићу који је склонији монтењевском прихватању света, са свим његовим несавршеностима, и уживању у свим радостима које живот доноси.[9] То прихватање изражено је и у француској и српској књижевности

---

7 У преводу Николе Бертолина: „Очи лешине беху две дупље; смрада пун, / Њен трбух се растури, низ бокове се расу“.

8 „Дивни леш ће пити младо вино.“

9 Као што у своме тексту о Марићу констатује Миливој Ненин, ретко ко је у нашој књижевности као Марић доживљавао живот као радост, као велику светковину, свечаност, дакле супротно и Бодлеру и Сартру. „Он се већ радује чињеници што је жив. Кључни проблем у животу је што тај живот кратко траје“ (Миливој Ненин, „Аутобиографско у есејима Сретена Марића“, Раскршћа, IV, 2007, бр. 5, 76).

друге половине 20. века, у којој се са тежњом ка удаљавању поезије од конкретног света и утицајем симболистичког наслеђа преплиће тежња ка измирењу са светом, која је одлика надреализма. У том контексту посматра се и Сартрово одбијање света, које се надовезује на Бодлерово. Тако један од наследника француског надреализма, Жилијен Грак, у свом полемичком тексту „Зашто књижевност тешко дише" (1961), Сартровом „не", упућеном свету, супротставља клоделовско „апсолутно, еуфорично да, свему што се мора догодити" и надреалистичко веровање у могућност да човек васпостави изгубљену везу са светом. Та могућност, како напомиње Грак, наговештена је „чудесном" тежњом да се „поседује" истина „у једној души и једном телу", којом се завршава Рембоов *Боравак у паклу* и која носи у себи „загонетно поверење, поверење упркос свему",[10] а наговештава је и стих: „Le vent se lève, il faut tenter de vivre"[11] из Валеријеве песме „Гробље крај мора", на коју се позивају српски песници овога раздобља. Свету упућује једно „да" и Иван В. Лалић који се хвата „укоштац са заводљивом представом о општем бесмислу свега" и који, идући супротним правцем од Бодлерове песимистичке песничке побуне која се окреће од видљивог као извора сплина ка невидљивом као носиоцу жељеног идеала, сматра да треба „славити свет у лепоти и страхоти његове свеукупности".[12] „Зашто Сартр мисли да контингентно обиље света изазива гађење, а није величанствено?", понавља Јован Христић питање које је поставио Габријел Марсел и додаје да Сартрово гађење није само „онтолошка емоција" изазвана свешћу о случајности човековог постојања које ничим није оправдано него да има и психолошку основу и да представља бежање од тела кроз неку врсту „појмовне екстазе", кроз утапање у „један апстрактни апсолут" чији циљ није толико давање смисла његовом постојању, колико ослобађање од тела доживљеног као лепљива и љигава маса пуна отужних мириса. Сартру који, попут Паскала и Бодлера, здружених у заједничкој мржњи према телесном, осећа одбојност према

10 Жилијен Грак, „Зашто књижевност тешко дише", *Летопис Матице српске*, јун 2008, књ. 481, св. 6, 1103 (прев: Јелена Новаковић).

11 У Лалићевом преводу: „Ветар!... Покушај, треба да се живи!"

12 Иван В. Лалић, *О поезији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, 288, 291.

материјалном, што га повезује и са симболизмом, Христић супротставља француског филозофа Жана Гренијеа, који је не само критичар сартровског антропоцентризма него и мислилац који, дубоко прожет хеленском културом, прихвата свет у његовој свеукупности, дакле и у његовом духовном и у његовом материјалном виду.

С друге стране, како истиче Марић, Бодлеров песнички поступак нема много везе са модерном поезијом која одбацује дискурзивни говор и претвара се у чисту творевину језика. „Стамено конструисана", подређена парнасовском схватању лепоте као производа упорног рада на усавршавању израза, збирка песама *Цвеће зла* тешко се може поредити са „нечим тако протејским, тако многозначним као што је модерна поезија" која одбацује не само то усавршавање израза него и појмовно излагање уопште, често се претварајући у неразумљиву, херметичну творевину. Овакав суд Марић поткрепљује судовима других аутора о Бодлеровој поезији, који у њој налазе прозна обележја, попут Исидоре Секулић која уочава да он „катедарски јасним и колоквијалним језиком, показује и доказује апстрактности", а нарочито француског песника Ива Бонфоа који указује да по своме облику *Цвеће зла* припада дискурзивном говору, да су ту мисли изражене јасно и прецизно и да у њему „појмовна повезаност" не хаје много „за све оно што превазилази речи", као и самога Рембоа који слави Бодлерову видовитост, али напомиње да је живео „у сувише артистичкој средини" и да је стога његов облик „оскудан" и „ситничав".

У том контексту Марић разматра Бодлерову систематску употребу поредбеног везника „као", тог, како каже Готфрид Бен, „упада приповедачког у лирику", дакле обележја прозног исказа, а које песничку метафору замењује „разумским" поређењем и појављује се као одлика дискурзивног говора, због чега су га Рембо и Маларме одбацили. Али, с друге стране, напомиње он, Бодлер је био свестан неопходности да се тамно и неоткривено у човеку изрази на исто тако нејасан начин. Откривајући тај поступак у поезији Виктора Игоа, он је уједно и најавио правило које формулише Рембо када каже да оно што доноси из тамних дубина свога бића, до којих доспева путем растројства свих чула, песник треба да изрази на начин који одговара предмету, ако „има облика, он му даје облик, ако је

безоблично, он даје безоблично". Али то давање легитимитета нејасноћи, које представља модерну тековину, код Бодлера остаје на нивоу теоријске констатације, а не и као пракса. Бодлерова поезија „не муца наслућивања нових светова колико казује доживљавање већ постојећих спиритуалних", она је као Хегелова филозофија, поезија вечери, а не зора. Симбол код њега не означава одсутност, него присутност, па зато његова поезија, за разлику од Малармеове, није херметична, него „колоквијална", а његов симболизам, укључујући и теорију о сазвучјима, остаје на нивоу алегорије, која је, како каже Шлегел, „филозофски појам поезије". Бодлер остаје „строг традиционалиста, мајстор сонета, строфе, рефрена, риме, виртуоз већ неколико столећа старог александринца, љубитељ парнасовских алитерација и асонанца, ученик ретора Виктора Игоа и суптилног кујунције Готјеа, естета са култом Лепоте", док ће одлика модерног исказа какав се појављује, на пример код надреалиста, бити „презир форме, одбацивање естетског критеријума", заснивање песничког поступка на случају.

Реч је о нескладу између експлицитне и имплицитне поетике, као што је констатовао и Хуго Фридрих уочавајући да су многа Бодлерова запажања о поезији отишла даље и у наредним раздобљима имала већи утицај него сама његова поезија. А после њега и Мишел Битор за кога је значај Бодлеровог дела пре свега у томе што ту „поезија постаје свесна сама себе", као и Бенжамен Фондан, аутор књиге *Бодлер и искуство јоноа*, један од ретких, како сматра Марић, који су дубље продрли у Бодлерово дело и чије му мишљење изгледа прихватљиво, а који је констатовао „да се поетика Бодлерова и његова поезија никад не сусрећу" и који то запажање објашњава двојношћу великих уметника који „као критичари хвале и аналишу са више сладострашћа својства која су им највише недостајала као стваралоцима, и која су сасвим супротна онима која поседују у изобиљу".

Вагајући између оних који Бодлера сматрају великим револуционаром у поезији и оних који ту револуционарност налазе само на нивоу његових поетичких ставова, Марић нагиње овим другима. На Бодлерову немодерност, надовезује се неоригиналност: његов бунт произлази из бунта романтичара, нарочито такозваних малих романтика, прожетих осећањем

отуђености у окриљу грађанске класе која односи победу са јулском револуцијом и у којој тријумфују материјални и социјални циљеви, што потврђује мисао руских формалиста да велике промене у књижевности долазе из претходних подземних токова и надовезују се на „минорне“ родове. У есеју „Запис о досади“ (1971), Марић ће прецизирати да то што Бодлеру одриче оригиналност не значи и да га не цени као писца и да, уз то, има и тема где је он, ако не оригиналан, а оно „снажно особен, изворан“, и да „утискује на тему лични печат за генерације које следе“. Бодлер је први велики песник велеграда, склон вештачком и одбојан према природи романтичарски схваћеној као утешитељка и један од великих песника Досаде, која се појављује и у уводној песми *Цвећа зла*, као највећи грех и нешто најгнусније, и у последњој песми, у којој говорни субјект призива смрт као спас од чамотиње.

Да *Цвеће зла* „није, упркос свему што се тврдило и тврди, модернистичка поезија, то је јасно и по оном што веле Исидора и Бонфоа, то фрапира чим упоредимо Бодлера са несумњиво ’модерним’ Рембоом или каснијим Малармеом, песницима следеће генерације. Бодлер је ’стожер’ модерне, њена ’револуција’, а Бодлер није модеран песник“, каже Марић. Он то и чини, бавећи се у својим есејима и овим песницима. Године 1961. излазе Рембоова *Сабрана дела* у издању Нолита и преводу Николе Бертолина, за која Марић пише предговор. Ту он Бодлеровој мржњи према природи схваћеној као извор зла и греха и култу „вештачког живота“ и „антиприродног човека“, дендија, супротставља Рембоову „паганску“, „пантеистичку“ везаност за природу, позивајући се на запажање Ренеа Шара да је код Рембоа удео природе преовлађујући, што је у другој половини 19. века реткост: У *Илуминацијама*, пуним биљних и водених метафора, „Геније, који је ’протерао празноверје’ нашег доба, отвара широм кућу целом циклусу природе, ’пенушавој зими и жамору лета’“, у песми „Париска оргија“, град се појављује као „чир толико смрадан“, у песми „Зло“, насупрот свирепости ћесара и равнодушности Бога, стоји природа „која нас једном створи свето“, а у песми „Спавач у долу“, бујност и разумност природе супротставља се убитачној бесмислености људског чина. Свету „заселих“ буржуја Рембо супротставља неискварену чистоту русоовске природе која добија очишћавајуће

својство, купање у мору треба да опере „Пијани брод“ од „љага и испљувака“ и постане извор његове „будуће снаге“.

Ова суштинска различитост, која се испољава и у односу ова два песника према другим стваралоцима (Бодлер презире писце којима се бави Рембо, Лукреција, Дидроа, Русоа, представнике утопијског социјализма, Хелвецијуса, Мишлеа, а Рембоу су страни они из Бодлерове библиотеке, Жозеф де Местр, Де Бонал, Сведенборг), преноси се на однос између Рембоа и Малармеа, као Бодлеровог наследника који је у одбацивању природе отишао још даље, посматрајући небеско плаветнило само као симбол, а цео свет само као литерарну грађу. „Свет је створен да би се завршио једном лепом књигом“, чувена је Малармеова крилатица, којој би, како запажа Марић, Рембо могао супротставити реченицу: „Све књиге постоје да настане један свет“, а којој ће се, додаћемо ми, супротставити и српски надреалиста Душан Матић, одбацујући књижевност схваћену као чиста естетизација искуства у корист књижевности која је „ужлебљена у живот, у свакидашњицу“: „Не може се зауставити живот да би се написала једна књига“.[13]

Бодлеровој опседнутости прародитељским грехом и тескоби која исходи из самог човековог земаљског постојања, а чија је последица и Малармеова опседнутост небеским плаветнилом, супротставља се Рембоово трагање за срећом русоовски схваћеном као повратак у првобитно стање, за „правим“ животом који је „одсутан“. За Бодлера цвет има вредности само песнички преображен у симбол, а за Малармеа само као суштина извучена из низа несталних појавних облика и претворена у чисто језичку творевину: „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас одгања сваки обрис, музикално се диже сама идеја, умилна, одсутна из свих букета“, каже Маларме у тексту „Криза стиха“, а Марић тим одломком завршава свој „Запис поводом Малармеове дефиниције појма“. „Стваран је цвет чија одсутност мирише / И цвета, а цвета већ одавно нема“, написаће Бранко Миљковић у свом малармеовском надахнућу, изражавајући исту тежњу ка ослобађању речи од сваког упућивања на живот. За Рембоа пак цвет има вредност сам по себи:

13 Нав. Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Матица српска, Нови Сад, 1964, 152.

„Гледај, где можеш купити луксузан или уметнички предмет смишљеније устројен од овог пољског цвета? И кад би нестале све наше друштвене установе, природа би нам увек давала у бескрајној разноликости милионе накита", каже он своме пријатељу Делаеу.

Поређење Бодлеровог и Рембоовог односа према природи не доказује међутим Бодлерову немодерност. Маларме ће се од Бодлера одвојити потпуним удаљавањем од конкретне стварности и њеним претварањем у чисту творевину језика, у чијој је основи исто одбацивање природе и чулног света, исто одбацивање живота који „прља". Ако чињеница да је песник града а не природе удаљава Бодлера од Рембоа који у својој поезији граду не даје много места, она га више приближава надреалистима, који су несумњиво „модерни", а који су превасходно песници Париза, иако, у поетском роману *Луда љубав*, Бретон велича дивљу и непатворену природу Канарских острва, у чијој бујној флори и фауни налази пројекцију своје „луде љубави", што га више приближава Рембоу. То само показује да се оно што се назива песничким модернизмом појављује са Бодлером, а затим даље развија, у различитим видовима, у поезији Рембоа, који ће бодлеровски феномен синестезије поетски транспоновати у песми „Самогласници", Малармеа, који ће се у бодлеровском одбацивању природе и живота који „прља" сасвим удаљити од стварности и Лотреамона, који такође заузима значајно место у Марићевом есејистичком опусу.

Лотреамону је Марић посветио есеј „Одломак о Лотреамону", написан као предговор за Лотреамонова *Сабрана дела*, која су се појавила 1964. године, у издању Нолита и преводу Далила Киша и Мирјане Миочиновић. Позивајући се на текст о Лотреамону из пера Мориса Сајеа и на сећања Лотреамоновог школског друга Пола Лепеа, Марић прво даје основне биографске податке о овом бунтовном песнику чији је живот пун тамних места, што је дало повода за бројне легенде (изузетне способности за математику, уклети сиромашни песник) које Саје и Лепе оповргавају, а затим, у тумачењу његовог дела, позива се на Х. Фридриха, Башлара, Бланшоа, Грака, Е. Жалуа, Ж.-П. Вебера. У тим сећањима и тумачењима он налази потврду свога схватања да је дело једног писца, у овом случају Лотреамона, његова транспонована биографија, израз његовог

односа према свету и проблемима којима је у животу заокупљен, као и производ одређеног културног контекста у који се укључују његове лектире (дела из природних наука, класици, а још више романтици, романи-фељтони, „црни романи", Ежен Си), о чему сведоче реминисценције, имитације, цитати, пастиши, којима су прожета *Малдороровa појевања*, као и сам пишчев псеудоним, преузет, у нешто измењеном облику, из раног романа Ежена Сија, *Латреомон* (*Latréaumont, roman historique*, 1837). Али и потврду „да је немогуће судити о човеку по делу – ако се човек не познаје. На основу дела су неки тврдили да Лотреамон није умро од болести, већ да се убио, а за многе дело показује све карактере схизофреније, као дело неких међу највећим за последња два столећа, Хелдерлиново, на пример".

Осврћући се на рецепцију коју су *Малдороровa појевања* имала у француској културној средини, после свог другог, постхумног издања (1890), на текстове које су о њему написали Жари, Валери Ларбо, Леон Пол Фарг, на дивљење које су изазвала код Жида, а затим и код дадаиста и надреалиста, Марић се прво задржава на ономе што представља главно обележје и главну противречност Лотреамоновог стваралаштва: „апсолутна негација" из *Малдорорових појевања*, произашла из жестоке побуне против савременог света, а изражена кроз слављење зла, кроз испољавање мржње према људима и хуљење на Бога, завршава се у *Песмама* „потпуном капитулацијом пред једним друштвом и једном етиком на прагу њиховог слома, на годину дана пред појаву Комуне, која се навелико припрема, враћањем у понорску баналност, у један конформизам френетичнији и од самог бунта", што се, сматра он, не може посматрати као још један гест малдороровског револта, како су ову „капитулацију" покушали да протумаче његови обожаваоци, попут Бретона. А затим разматра по чему је Лотреамон постао узор поезије: он то није ни по новој песничкој форми, јер се „задовољио ритмом и логичком структуром класицистичке периоде", ни по својој поетској визији јер је његова поезија толико лична да се на њој не може даље градити а да се не западне у подражавање, него пре свега по свом жестоком супротстављању једној литератури „коју су већ столећима давили традиција и конформизми", кроз „безобзирну" ирационалност, ослобађање нагонског и агресивну деструктивност која најављује авангарду.

Тај бунт је изражавало и Бодлерово дело, али уз поштовање свих поетских начела и парнасовски култ према лепоти, а нарочито дело Артура Рембоа са којим се Лотреамон обично повезује. Та два песника су „на извору француске модерне", па се, као и многима, Марићу намеће и њихово поређење: понети истим бунтом и истом тежњом ка урањању у тамне воде ирационалног, они своју поезију усмеравају у различитим правцима, Рембо са „више истраживачке сензибилности", Лотреамон са „необузданошћу која изазовном снагом темперамента и оригиналношћу визије". Не тражећи свесно ново, он га спонтано ствара, „јер ставља у стару романтичарску прозу експлозив једне реторике која јој разбија оквире, намеће нове функције". Томе доприноси и разлика у времену у коме настају њихова дела: Лотреамоново уочи Комуне чији га дух још не прожима, али у атмосфери растакања старих вредности, Рембоово у самом њеном вртлогу и под непосредним утицајем идеја које су је надахњивале. Лотреамон умире млад не одричући се своје списатељске амбиције, а Рембо у пуној стваралачкој снази напушта поезију. Али, главна, суштинска разлика је у томе што Рембо покушава да претвори поезију у начин да се „промени живот", да се досегне „прави живот" који је „одсутан", да се оствари целовитост, што је изражено синтезом визуелних и слушних импресија и вегеталним метафорама које означавају испуњење, а његов пораз је у томе што не успева да се укључи у живот, док Лотреамон у поезији налази компензацију и замену за живот, посматрајући писање као искључиво личну потребу, а не више и као друштвени чин. Лотреамонов бунт, који иде до апсолутног анархизма и осуде човека која је у ствари, како напомиње Марић, само вапај за љубављу неприлагођеног усамљеника, изражен је његовим бестијаријумом који представља сексуалне фантазме. „То нису слике и метафоре, већ чувене лотреамоновске метаморфозе, преображај целе личности у неурастеничкој игри жеље и пораза, пројекције подсвести", кроз које се оцртава једна „апокалиптична визија света" која је по Марићу најаутентичнији и најоригиналнији елемент Лотреамонове поезије. „Моја поезија ће се састојати у томе да се свим средствима нападне човек, та дивља звер, и Творац, који није смео да сазда таквог гада", каже Лотреамон.

Као и Бодлер и Рембо и Маларме, Лотреамон је згађен над стварним светом и животом и тражи излаз у поезији, али не

тако што ће блато живота претворити у цветове своје поезије, као Бодлер, нити што ће своју поезију сасвим удаљити од живота, као Маларме, нити што ће, идући обрнутим путем, у поезији видети пут ка „правом животу“, као Рембо, а после њега надреалисти, него тако што ће поезију претворити у апсолутну негацију која и саму себе оспорава, што најављује надреализам у оном његовом негаторском виду који га приближава дадаизму. „Све је литература код Лотреамона, али литература која саму себе ставља у питање“, закључује Марић.

Ова поређења потврђују мишљење да „Бодлер није модеран песник, иако модерна почиње одмах после њега“, да је његово искушење „искушење класичног песника, повезивања поезије са дискурзивном, дакле, како се данас схвата, прозном речи, док су искушење модерних херметизам и некомуникативност“. Али, ако није модеран, „модерна са њим узима свој замах“, да би га, погледа упрта у њега, довела у питање. Бодлер је „песник модерног живота и као такав не случајно вршњак Флобера реалисте, први велики песник Париза после Вијона, јединог Париза који је у међувремену постао модерни велеград“, а с друге стране, како указује Хуго Фридрих, обезличава романтичарску лирику и одваја је од песникове личности, остварујући оно што су најавили парнасовци у својим дескриптивним песмама. Надахњујући се романтизмом, он га у исто време превазилази, тако да је његов значај, како закључује Марић позивајући се на студију Робера Вивијеа *Бодлерова оригиналност*, у томе што је „дао довољно прецизан и чврст облик сензибилности, која је била расута око њега, али још није била нашла уметника способног да је сажме у дело лапидарно и архитектонски снажно структурирано“. На деперсонализацију романтичарске лирике надовезује се њена депоетизација и поетика ружног, односно увлачење елемената прозе у поетски дискурс, које ће такође бити једна од одлика модерне поезије. Ако се Маларме од прозе коју представља ружна животна реалност удаљио до те мере да га је то одвело у песничку стерилност, песници авангарде, који се позивају на Малармеа, тој прози се враћају: надреалисти самом појму „поезије“ дају једно веома широко значење које обухвата све књижевне родове и изједначава се са самим животом, а и представници српског „неосимболизма“, који своје поетичке ставове

заснивају на Малармеовим и Валеријевим, уносе непоетске елементе у своје песме.

Бодлерова оригиналност је „пре свега у томе што је био велик песник, ваљда нешто што се рађа", каже Марић указујући на необјашњивост генија, али и на оно што се ипак може објаснити: за разлику од романтичара, који су сувише субјективни, он предлаже једну „естетику која песнику омогућава да од 'животног блата направи злато', да преобрази патњу, да продужи стање сањарења која дозвољавају тренутно измирење са животом", да пређе „из ужаса у екстазу", да зло света и свој бол претвори у цветове поезије и тако се измири са животом. „Можда се четрдесетих година прошлог века није могло даље", закључује Марић. Требало је прво дисциплиновати разбарушену романтику, унети у њу ред, стварајући једну нову поезију, али још увек подређену идеалу лепоте и склада, па тек онда ту поезију растакати да би се дочарао недостижни идеал и изразили мутни садржаји свести.

У есејима о француским зачетницима модерне поезије долазе до изражаја главне одлике Марићевог схватања књижевности и његовог критичког приступа. Реч је о једном синтетичком приступу који укључује и мишљење других критичара и истраживача и посматра књижевно стваралаштво у културном контексту у коме је настало и са којим је повезано, истичући интертекстуално обележје не само Бодлерове и Лотреамонове, него и сваке друге поезије и књижевног и уметничког стварања уопште, које се увек одвија у оквиру једне културе и једне традиције карактеристичне за ту културу. „Сви ми, свесно, несвесно, полусвесно, један од другог позајмљујемо, и воља за апсолутном оригиналношћу захтевала би од нас заборав властите културе и матерњег језика. Питање је само шта са позајмљеним учинимо", каже Марић у есеју о Бодлеру, пре него што ће закључити да његова поезија великим делом исходи из поезије „малих романтика". Са тог становишта, оригиналност не почива на новим темама и сликама, него на њиховом структурирању кроз које се испољава пишчев лични израз који код правих новатора излази изван оквира праваца и школа. У есеју о Лотреамону, он наводи Лотреамоново признање: „Певао сам зло као Мицкјевић, Бајрон, Алфред де Мисе, Бодлер итд. Наравно, мало сам претеривао у томе...", да би закључио да је

у *Малдороровим йевањима* јединствено то што су она „мешавина силовите спонтаности исказа, израза моћне подсвести која пробија све цензуре, нека врста *art brut*, сирове уметности, како је дефинише Дибифе, уметности ван културе, пре и ван сваке школе и традиције, уметности алијенисаних“ и „скоро школске вежбе, књишке пародије литерарних узора“, што је „пароксизам *литерайуре* и, у исто време, њено радикално рушење“, и, као таква, „крик тријумфа над рушевинама“, „узор модерне“.

А то показује и да дело не постоји изван писца, него да представља сублимацију његовог животног искуства и његове мисли: „Живот и уметност су увек мешавине“. Бодлерове теме чији је извор романтизам, Зло, Грех, Сатана, Смрт, уједно су и „садржаји његове егзистенције“, „раскиданост између неба и пакла, екстазе и ужаса“ уједно је и „његова властита раскиданост“. Као што су тумачи Лотреамоновог дела већ показали, попут Бланшоа који у том делу налази једну непризнату тајну, Башлара који у њему открива „комплекс Лотреамона“, или Ж. П. Вебера, који у једном његовом фрагменту види пројекцију једног „инфантилног“ догађаја на коме се заснива Лотреамоново целокупно стваралаштво, Лотреамон у том делу, упркос претеривањима и необузданостима, прича своју причу, а то је прича болесног човека која се не може до краја схватити ако се не познаје сам човек, што са Лотреамоном није био случај „*Певања* болест много боље објашњавају него све теорије о неурозама, о лудилу. *Певања* су кошмар болесног, туберкулозног младића, у добу кад је умирање од туберкулозе била тортура која је до последњег даха остављала, свирепо живу, жељу за животом“, али и још један доказ да је уз познавање дела, потребно и познавање човека.

Када су у питању вредносни судови, Марић даје предност јасном поетском изразу над херметичним творевинама у које има приступ само мали број повлашћених. Одбацујући схватање Мориса Бланшоа да је „поезија ћутање зато што је чист језик“ и позивајући се на Хајдегерово схватање да је говор „дом бића“, Марић наглашава да тај говор има значења само ако је саопштавање, да је поезија и нека врста дијалога са читаоцем и да је стога њена битна црта комуникативност. „Ако већ имам да бирам, ја ћу свим херметичностима претпоставити

Бодлерову пробојност, где сваки стих као да се тиче лично мене – читаоца.“ Јер, ако је напор разумевања сувише велики, а нарочито ако је узалудан, као што је случај са Малармеовом *Прозом за Дезесента* или неким песмама из Рембоових *Илуминација*, онда је „промашена основна намера песме, комуницирање“, каже Марић у есеју о Рембоу.

Тако се иза Марићевог есејистичког дискурса који тежи објективности наслућује и лични став, извесна резерва према херметичности и некомуникативности поетског исказа, својствених симболистичкој поетици. Зато му је од свих претеча модерне поезије најближи Бодлер, што је и у духу традиционалне српске песничке и књижевнокритичке мисли, која је од почетка овога песника прихватала и којој су дуго остале стране тежње које најављују авангарду. Марић те тежње схвата, али је више склон, ако се тако може рећи, умеренијем модернизму који Рембоовим „мутним“ исказима и симболистичкој херметичности уопште претпоставља јасноћу Шарла Бодлера, кога је, као и Рембоа и Малармеа, читао у младости и којим се одушевљавао.

Јелена Новаковић

# О ШАТОБРИЈАНУ И ФРАНЦУСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ*

## *Сретен Марић и рана француска романтика*

У предмете истраживачке пажње Сретена Марића сврстава се и рана француска романтика којој су посвећена два његова есеја: „Одломак о Шатобријану", који се 1963. појавио као предговор за Просветино издање књиге Шатобријанових *Изабраних дела* и „Француска књижевност раног романтизма од *Духа хришћанства* до *Медитација* (1801–1820)", написан за другу књигу историје француске књижевности коју су 1978. објавили као заједничко издање Нолит из Београда и Свјетлост из Сарајева, текст у коме је садржан велики део претходног есеја о Шатобријану.[1]

Реч је о француским писцима који припадају раздобљу између 1770. и 1815. године. То раздобље, које непосредно претходи формирању француске романтичарске школе, неки називају преромантизмом. Термин „преромантизам", који је увео у употребу Данијел Морне почетком 20. века, одговарао је двострукој тежњи да се с једне стране побију антиромантичарски ставови неких значајних француских критичара тога времена, попут Жила Леметра, Емила Фагеа или Фердинана Бринтјера и да се с друге стране покаже национално обележје романтизма који има корене у сентименталистичком току 18. века и који према томе није плод страног утицаја, него произлази из аутохтоног развоја француске књижевности.

Преромантизам се може поделити на три етапе. Прва обухвата крај Старог режима (1770–1789), обележен стваралаштвом Жан-Жака Русоа чија дела *Нова Елоиза* (1761)

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Шатобријану и француској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2010, 121–139.

1 Бранко Џакула, Сретен Марић, Михаило Павловић, Божидар Настев, *Француска књижевност (од 1863. до 1857)*, Свјетлост–Нолит, Сарајево–Београд, 1978, 207–236.

и *Исūовести* (1765–1770) намећу нов сензибилитет који значи окретање природи и свом субјективном свету, давање примата срцу над разумом, величање емоција, меланхолично расположење и Денија Дидроа који, пишући о сликарству, музици, позоришту, развија естетику ентузијазма и патетике и исто тако слави природу као подстрекача емоција, а тиме и уметничког стварања; обележен и стваралаштвом песника Андреа Шенијеа који се још увек руководи класицистичким начелима, али најављује романтизам схватањем да истинско надахнуће долази из срца („L'art ne fait que les vers, le coeur seul est poète", читамо у XX елегији). Друга етапа јесте кратак период Револуције (1789–1799), када наредна генерација достиже зрелост, а трећа обухвата Конзулат и Царство (1799–1815), када се осећа утицај енглеског готског романа и преовлађује сензибилитет изражен у Сенанкуровом *Оберману* (1804) и Констановом *Адолфу* (1816), а нарочито у делима госпође де Стал и Шатобријана.

Није реч о некој школи са јасно формулисаним програмом, него је више у питању једно раздобље, оно које претходи романтизму, па неки историчари књижевности сматрају да се ту пре може говорити о „постклацизму"[2] јер је то време када се растаче класицистичка естетика и, насупрот правилима и поступцима те естетике, изражава уверење у немоћ речи да изразе неодређене немире људске душе. Томе иде у прилог и чињеница да су они који су представљали отелотворења тадашњег новог духа носили у себи трагове претходног раздобља. Бенжамен Констан је у почетку био под утицајем просветитељских идеолога, а госпођа де Стал је своје дело *О литерāтури*, које се сматра манифестом романтизма, писала под утицајем Монтескјеовог *Духа закона*. Филозофски дух наслеђен од просветитеља доводи до промене у схватању улоге писца, који се сада ангажује у друштвеној и политичкој борби, а литературу често прожима идеологија. Други тај период називају „првим романтизмом", као Андре Монглон који сматра да су сви преромантичари били романтичари који себе нису тако звали.[3] Са својим противречностима и двосмисленостима, ово раздобље представља прелаз и припрему романтизма који

2 Вид. Aleksandar Minski, *Le Préromantisme*, Armand Colin, 1998, 5.
3 Вид. André Monglond, *Le Préromantisme français*, 2 vol., José Corti, 1969.

је био израз одређеног сензибилитета пре него што је постао школа. Оно што према Пјеру Мартиноу представља одлике преромантизма (потреба за снажним осећањима, меланхолија, неодређене сањарије, исповести, „светски бол“, религиозност без догме, склоност ка социјалним и моралним утопијама, вера у историју, индивидуализам, оспоравање рационализма),[4] односи се и на романтизам, а најављује и нека обележја новога духа с почетка 20. века. На тој линији су и аутори поменуте историје француске књижевности, па Сретен Марић и говори о француској књижевности „раног романтизма“, што више одговара и његовом предмету, ограниченом на треће раздобље које обухвата Конзулат и Царство. То одговара и ономе што у *Меморима с ону страну гроба* (1848) о том раздобљу каже његов главни представник, Шатобријан: „Књижевност која изражава ново доба завладала је тек четрдесет или педесет година после времена чији је била идиом. Током тих пола века коришћена је само као отпор. Госпођа де Стал, Бенжамен Констан, Лемерсије, Бонал, као и ја сам, били смо први који су говорили тим језиком. Промена у књижевности којом се деветнаести век дичи дошла је из емиграције и егзила“.[5]

Текст „Француска књижевност раног романтизма од *Духа хришћанства* до *Медитација* (1801–1820)“ прилагођен је захтевима историје књижевности и подељен је на два дела, од којих је први посвећен друштвеноисторијским околностима одбацивања псеудокласицистичке естетике и појаве романтичарских тежњи у Француској, а други великим представницима раног романтизма, пре свега Шатобријану, који ту и заузима највише места, а затим госпођи де Стал, Бенжамену Констану и Сенанкуру. Пошто он садржи и делове „Одломка о Шатобријану“, та два есеја треба посматрати као једну целину. Веран своме ставу да друштвеноисторијске околности неизбежно утичу на развој књижевности, Марић у контекст тих околности смешта и рани романтизам, разматрајући Наполеонову владавину са њеним позитивним и негативним последицама: то је била „војна диктатура“ која је непрекидно водила исцрпљујуће освајачке ратове, која је укинула тековине Револуције,

4 Pierre Martino, *L'Époque romantique en France*, Boivin, 1944, 20.
5 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1946, 467.

политичке слободе и слободу штампе и увела цензуру, али је с друге стране Наполеон установио модерну администрацију на коју ће се угледати цела Европа, увео је законе, изградио модерне путеве, а Париз претворио у модерну светску метрополу. Иако се на први поглед разлика између старог и новог режима није много примећивала, промена је имала значајних последица. Представници француског раног романтизма потичу из пораженог сталежа и у новом поретку осећају се отуђени или, како каже Марић употребљавајући Баресов израз, „искорењени", па се окрећу свом унутрашњем свету, али и културама других земаља. Шатобријан је племић који је после револуције отишао у изгнанство, Б. Констан Швајцарац протестант који ће с муком добити француско држављанство, Сенанкур је побегао у Швајцарску да би избегао свештеничку каријеру коју му је наменио отац и тако и он постао изгнаник, госпођу де Стал је Наполеон истерао из Француске сматрајући је опасном, па се она повукла у породични замак у Копеу у коме се састајала са својим истомишљеницима, углавном Швајцарцима. Из те „искорењености" и отуђености великим делом произлази и оно неодређено осећање празнине и недовољности које се појављује као меланхолија или „досада", „чама" (франц. „ennui"), а које Шатобријан назива „vague des passions". На искорењеност се надовезује амбиција која француске романтичаре усмерава ка политичкој активности, тако да, уз књижевно стварање, политика постаје нераздвојни део њиховог живота.

Шатобријан је и доминантна личност раног романтизма у Француској, чији почетак означавају његови кратки романи, *Атала* (1801) и *Рене* (1802), који су првобитно били делови књиге *Дух хришћанства*. *Атала* је приповест о љубави „двоје дивљака" у егзотичном декору, по узору на *Павла и Вирџинију* (1788) Бернардена де Сен-Пјера, а *Рене* изражава оно осећање неиспуњености које постаје основа „светског бола". Али Шатобријан је сувише велика појава да би се могао свести у оквире једног ограниченог раздобља, које превазилази и самим својим животом (1768–1848), а у исто време представља и његово најизразитије отелотворење, сажимајући у себи све оне промене које су настале у европској књижевности почетком деветнаестог века. Он је тога и свестан и то јасно и поносито каже, истичући уједно, у предговору-завештању за *Мемоаре*

*с ону страну гроба*, двојност своје личности као истовременог носиоца и старог и новог: „Ако ми буде суђено да живим, моја личност представљена у овим мемоарима, оличаваће начела, идеје, догађаје, катастрофе, епопеју мога доба, утолико пре што сам видео како се свршава један и почиње други свет и што се супротни карактери тога свршетка и тога почетка налазе помешани у мојим мишљењима. Нашао сам се између два столећа као на саставу двеју великих река; заронио сам у њихове узбуркане воде, са жаљењем се удаљујући од старе обале на којој сам се родио и са надом пливајући ка непознатој обали на коју ће се искрцати нови нараштаји".[6]

Та двојност долази до изражаја и у ономе што он отелотворује, а то је „светски бол" као израз незадовољства стварношћу и, с друге стране, друштвени, политички и књижевни успех који том незадовољству одузима смисао, односно двојство једне контемплативне природе која се ангажује у политичком животу, што је одлика и других преромантичара и романтичара. Бенжамен Констан у свом *Интимном дневнику* запажа да „постоји у човеку страна која дела и страна која суди" и да је „она која суди попустљива према оној која дела",[7] а затим то запажање примењује на свој појединачни случај и додаје да у њему постоје две личности, од којих „једна посматра другу, знајући веома добро да грчевити покрети бола морају проћи", дакле представља себе као удвојено биће које се не предаје непосредном доживљају, него посматра себе како доживљава, пати, воли. Констан има изражену склоност ка самоћи, а с друге стране „књижевну славу претпоставља срећи, немајући много илузија о вредности те славе" и активно учествује у политичком животу за време Рестаурације као посланик и публициста либералне странке. Такав је и Ламартин који пише носталгичне песме, али је и један од оснивача Друге републике, министар иностраних послова и председник привремене владе. Такав је и Виктор Иго који није само свестрани писац, него и активни политички борац и посланик који је од роајалисте и конзервативца еволуирао до браниоца париских комунара

6 Шатобријан, *Рене. Атала. Сећања с ону страну гроба. Есеји* (избор и превод: Милица Царцарачевић), Просвета, Београд, 1963, 220–221.

7 Benjamin Constant, *Journal intime* précédé du *Cahier rouge* et d'*Adolphe*, Monaco, Editions du Rocher, 1945, 161.

и који због својих политичких ставова проводи више година у изгнанству. А такви су и романтичари у другим европским земљама, попут Новалиса који је, како запажа Марић, „песник стерилних *Химни ноћи* и у исто време поборник престола и олтара", или Бајрона који „бежи ма куд ван овог света и умире као добровољац у устанку за слободу", или попут Китса и Шелија који исто тако активно учествују у политичким борбама.

Марић издваја три вида Шатобријановог стваралаштва. Први је биографски и аутобиографски у коме се његова личност појављује као израз духовне климе свога времена. *Мемоари с ону страну гроба* представљају епопеју о његовом животу, од младалачких дана испуњених меланхоличним сањаријама, до зрелог доба када се активно бави политиком, али и слика једног немирног времена које обухвата период од Старог режима до Јулске монархије. Он најављује и настојања других писаца. Виктор Иго, који изјављује: „Хоћу да будем или Шатобријан или ништа", себе види као „звучни одјек" свога времена, Балзак пише „људску комедију" која треба да обухвати све „људске врсте", а Маларме жели да створи велико, свеобухватно дело, неку врсту апсолутне књиге која ће бити сажетак света. Али, како напомиње Марић, док се код Балзака појављује један „густ свет, скоро лудачко ослобађање", код Шатобријана је то један „универзум пун шупљина који клизи према ноћи", док се у *Људској комедији* аутор и нехотице губи пред величином света који жели да готово научнички разврста, у *Мемоарима с ону страну гроба* он је и почетак и крај тога света који је само огледало његовог до крајњих граница увеличаног *ја* и који постоји само утолико уколико се у њему огледа.

Шатобријаново дело у клици садржи све оно што ће наредни песнички нараштаји даље развити. У *Духу хришћанства* он је наговестио феномен синестезије и ону симболику самогласника коју ће изразити Рембо у својој чувеној песми, као и сугестивну моћ сугласника на којој ће градити своје песме Виктор Иго. Стања неодређене туге која отелотворује Рене обузимаће и претечу симболизма, Верлена, као што показује и његова песма „Il pleure dans mon coeur", која се завршава стиховима: „C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi / Sans amour et sans haine / Mon cœur a tant de peine!" На почетку треће књиге *Мемоара с ону страну гроба* „магија" дроздове песме дочарава

Шатобријану породично имање и, потискујући утиске катастрофа чији је сведок био, одједном га преноси у прошлост када је ту песму често слушао. Садашњи и прошли тренутак повезује осећање туге, али док се та туга у младости рађала из неодређене чежње за срећом, она сада потиче из свести о ограничености својих могућности. У Комбуру му је та песма говорила о срећи коју је веровао да ће остварити, а сада га подсећа на изгубљене дане у трагању за том никад оствареном срећом и он одлучује да преостало време искористи и своје дело доврши. Овај доживљај који покреће афективну меморију најављује Нервалов сонет „Фантазија" у коме једна мелодија у песниковој души буди сећање на „неки други живот" који припада добу Луја XIII, као и Прустово *Траїање за изїубљеним временом*, чија структура почива на темељима афективне меморије: доживљају у првој књизи, када укус мадлене замочене у чај васкрсава Приповедачево детињство у Комбреу, одговара петострука екстаза изазвана различитим чулним доживљајима у последњој књизи, која не само да буди сећање на најважније догађаје из његовог живота, него га, као и Шатобријана, подстиче да своје утиске преточи у књижевно дело и тако их овековечи.

Други вид Шатобријановог дела је „светски бол", чији је израз *Рене*, као и делови *Мемоара с ону сїрану їроба*, а трећи тежња ка савршенству израза, мајсторство стила и језика које ништи све пишчеве мане и претвара га у великана француске књижевности.

Највише пажње Марић посвећује ономе што је најизразитија Шатобријанова одлика која у себи сажима читаво његово раздобље. То је меланхолично осећање несклада између неодређених тежњи ка апсолуту и могућности њиховог остварења, осећање „преобиља живота" у себи и „недостатка ма чега што би могло да испуни понор [његове] егзистенције", које се претвара у неку врсту метафизичке „досаде", доживљаја коме је Марић посветио и цео један есеј („Запис о досади", 1971). О том осећању неиспуњености реч је у чувеном поглављу трећег дела друге књиге *Духа хришћансїва*, после кога се у његовој првобитној верзији налазио текст *Ренеа*: „Остаје нам да говоримо о једном душевном стању које, чини нам се, још није довољно размотрено; то је стање које претходи развоју страсти, када се наше способности, младе, делатне, целовите, али

затворене, примењују само на себе саме, без циља и предмета. Што људи више напредују у цивилизацији, то стање празнине страсти више расте [...]. Живимо пуна срца у једном празном свету; и не трошивши ништа, разочарани смо у све". То осећање у Шатобријану је почело да се развија још у детињству које је, како нам саопштава у *Мемоарима*, проводио лутајући шумама и пољима са сестром Лисилом. Његово приказивање имало је великог утицаја на његове савременике и следбенике управо зато што је било израз нових тенденција и нове духовне атмосфере прожете незадовољством нове генерације, разочаране постреволуционарним раздобљем.

Нешто од Ренеове туге постоји и у Гетеовом *Вертеру*, са којим су неки упоређивали овог Шатобријановог јунака, али Марић истиче оно што представља суштинску разлику између два носиоца „светског бола": „Вертер дела, има сукоба, укључен је у живот, какав је да је, стреми нечем, не успева, убија се; Рене је изван и изнад живота, за њега самоубиство не би имало никаквог смисла, његове су патње његов најинтимнији *raison d'ĕtre*", па је његов истински брат Бајронов Манфред, а не Вертер.

Душевно стање о коме говори Шатобријан има двоструко обележје и садржи унутарњу противречност. То је нездраво стање које кочи животни елан, али и подстиче на стварање и свога носиоца сврстава у категорију изузетних, одабраних бића. „Моја туга је својим необичним бићем донела сама потребни лек", каже Шатобријан наслађујући се патњом и најављујући романтичарску, а затим и бодлеровску визију песника као надмоћног у односу на обичне људе којима открива њима недоступне тајне света, али несналажљивог у обичном животу јер, како читамо у Бодлеровој песми „Албатрос", „од џиновских крила не може да хода". А то ће бити и у основи Прустовог одвајања стваралачке од приватне личности писца. Више није реч о томе да се кроз трагање за бићем допре до суштине човека уопште, него да се нарцистички истакне властита јединственост чија спознаја потхрањује сладострашће меланхолије.

Слично душевно стање изражава и госпођа де Стал, код које се на незадовољство свргнуте класе надовезује незадовољство положајем жене у друштву које јој намеће утврђени модел понашања. У роману *Делфина* она поставља тај проблем на двоструком нивоу, друштвеном – реч је о жени која

воли ван прихваћених правила своје класе – и на нивоу односа са партнером, пуним предрасуда, немоћном да прихвати жену широког духа.[8] Ту она уједно изражава и своје виђење „светског бола", стављајући у први план меланхолију: „Меланхолична машта нас чини срећним за тренутак, јер нам даје да сањамо бескрај... Гађење на живот може да инспирише велике лепоте осећања... Меланхолија је права инспирација талента". Схваћена као израз незадовољства постојећом стварношћу, али и као творачка снага, извор мисли, филозофије, уметничког стваралаштва или верског заноса, онако како наговештава Дирерова гравира под тим насловом, меланхолија се појављује као одлика модерне душе и као један од камена темељаца теорије о књижевности Севера и Југа, коју госпођа де Стал развија у књизи *О књижевности посматраној у њеним односима са друштвеним установама* (1800), којом ће се надахњивати теоретичари француског романтизма. Преносећи Монтескјеове идеје на књижевност и најављујући теорију коју ће касније развити Хиполит Тен, она у тој књизи истиче да промена у друштвеним институцијама, које су под утицајем климе, религије, закона, повлачи за собом и промене у књижевности. До тада је француска књижевност била под утицајем књижевности Југа, класичне књижевности (Хомер), која није изворно француска, него је пресађена на француско тле (Расин), док је права изворна књижевност књижевност Севера (Осијан, Шекспир, Шилер), која се, под утицајем хришћанства, развила у модерно доба и не дугује ништа грчко-римској традицији, па боље може да изрази „модерну душу" коју одликује „болни осећај непотпуности њене судбине", „потреба да се ослободи међа које ограничавају њену машту".

Осећање празнине и непотпуности прожима и Констанов роман *Адолф*. „Хтео сам да у Адолфу насликам једну од главних моралних болести нашег доба, ону замореност, несигурност, недостатак снаге, ону непрекидну анализу, где се покрај свих осећања поставља извесна последња мисао која их изопачава чим настану", каже он и додаје да се Адолф „већ од свог детињства хранио јаловим поукама блазираног света",

8 У роману *Корина* (1807), реч је о трагичној судбини обдарене жене, славне песникиње коју слава удаљава од вољеног човека.

прихватајући „као своју радост, своју тужну иронију, као правило живота свој егоизам“. А прожима и аутобиографске исказе у Констановој *Црвеној свесци* у којој се са размишљањима о младости преплиће приказивање нарави старог режима, са свим његовим конвенционалностима из којих исходи осећање досаде и душевне празнине. „Да би се људи узајамно повезали у својој судбини, потребно је нешто друго а не интерес. Потребно је извесно мишљење, извесно убеђење, потребан им је морал. Интерес тежи да их изолује, јер свакоме пружа прилику да сам буде срећнији или вештији.“ Осећању усамљености и изгубљености појединца у свету силе и личног интереса, супротставља се потреба за заједништвом, која, међутим, остаје незадовољена јер Констан, како саопштава у *Интимном дневнику*, осећа, као и његов јунак, да нема снаге за одлучно деловање у приватном животу и за било какву промену.

У Сенанкуровом роману *Оберман* зло долази из самог људског бића, а замор душе, обесхрабреност, бесциљност, жеђ за апсолутним, досада постају онтолошки ентитети. Они проистичу из самог човековог постојања, наговештавајући оно што ће бити главна тема поезије Шарла Бодлера који ће у уводној песми *Цвећа зла* читаоцу указати на „досаду“ или „чаму“ као на главног човековог непријатеља. Како констатује Марић, Адолф, Рене, Оберман, типични ликови тога времена, израз су двојности човека који никада није ни сасвим искрен ни сасвим неискрен, али и једног „сентименталног садо-мазохизма“, карактеристичног за „осетљиве душе“ код којих луцидност убија страст, а љубавни партнер се претвара у извор патње. Али, и Шатобријан, који на крају романа *Рене* осуђује „безбожна“, „бесконачна сањарења“ која воде у пропаст, и Б. Констан, у чијем роману проблем није метафизичко зло, него нека врста „моралне болести“, и госпођа де Стал, која о гађењу према свету говори са пуно моралних резерви истичући да оно не треба да одвуче човека од његових друштвених обавеза, сви они одбацују доследни нихилизам, док је за Обермана у питању метафизичко зло. „Ништа ме не притиска, ништа ме не задовољава. Чини ми се чак да досада расте: то је зато што не патим довољно...“, каже Оберман у XVIII писму[9] наслађујући се

9 Étienne Pivert de Sénancourt, *Obermann*, Paris, Charpentier, 1963, 89.

својом патњом и осећањем властите пропасти. Удаљавање од света и повлачење у унутрашње просторе духа не доноси спасење, него само суочење са „неподношљивом празнином" сопственог бића.

У оцени живота и дела француских раних романтичара, Марић изриче судове који одговарају ономе што су уочили француски критичари и писци. У делу госпође де Стал открива „будан, радознао дух, отворен за све ново, толерантан, пријемчив", као и „извесну рафинирану сензибилност која успева да наслути, каткад чак и да схвати, и оно што јој је страно". Она уводи једну нову, позитивну критику, засновану на афинитету и тако најављује ону „критичку свест" која ће бити предмет књиге Жоржа Пулеа под тим насловом. Овај представник француске Нове критике сврстаће госпођу де Стал, уз Бодлера и Пруста, међу критичаре чији је *Cogito*: „Дивим се, дакле постојим" и који, кроз емоцију која се надахњује другим и уздиже ка другом, откривају себе.[10] Знају ли писци који занемарују делатности духа „каквом се надом осећамо прожети кад нам се учини да кроз дар речитости изражавамо једну дубоку истину, истину која *образује племениту везу између нас и свих оних душа које саосећају са нашом*?", пита се она у књизи *О Немачкој*, наговештавајући тако онај „gens Aelia" у коме ће учествовати Маргерит Јурсенар док буде радила на своме роману *Хадријанови мемоари*, неку врсту изабраног заједништва створеног истим уметничким или истраживачким подухватом, онај „збор духова" који се одвија кроз простор и време, превазилазећи њихове границе, а о коме ће говорити Иво Андрић.

Када је у питању Шатобријан, Марић уочава и његов брилјантан стил и његову способност да се својим књижевним делом наметне политици. Шатобријан је „творац и недостижни мајстор француског модерног књижевног стила и језика, а као личност и данас живи мит француске књижевности", он је био узор младом Виктору Игоу, а његово дело је „једно од жаришта француске модерне књижевности, која с њим почиње и непрестано му се враћа". Али Шатобријан је и оличење претеране гордости и претенциозности, „велики паун", како га је

10 Жорж Пуле, *Критичка свест* (превео Јован Попов), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1995, 23.

назвао Жилијен Грак у свом проницљивом тексту на који се Марић у више наврата позива,[11] наводећи његов суд да у *Мемоарима с ону стрaну гроба* „декоративно – и то најконвенционалније декоративно – игра претерано велику улогу“. Та Шатобријанова претенциозност и жеља да покаже своју духовну супериорност долазила је до изражаја и у разним животним приликама, претварајући се у ароганцију која му је створила многе непријатеље. Али је она и у основи његовог величанственог стила којим је желео да покаже да је суштина човека и света у лепоти, а који се често претварао у позу и чисту реторику. Тај вид Шатобријановог дела Марићу нарочито пада у очи када упоређује *Мемоаре с ону стрaну гроба* са *Мемоарима* Проте Матеје Ненадовића: уводни текстови за оба дела, један из пера „полуписменог Проте“, а други из пера „светског мајстора реторике“, потичу из исте античке школе; обојица су били блиски са владарима, путовали по свету, учествовали у историјским догађајима и написали каткад хомеровски надахнуте мемоаре, али Марићу Прота Матеја изгледа „много непосреднији, упечатљивији“, док Шатобријан, у жељи да постигне што бољи ефекат, користи псеудокласичне клишее и претенциозне перифразе и запада у ораторску емфазу. На поређење са Протом Матејом, надовезује се поређење са Паскалом кроз које Марић Шатобријанову позу донекле рехабилитује, стављајући у први план управо вредност његовог кристално чистог стила који је резултат дугог и стрпљивог рада: „Оно ужи-вање које је имао Паскал кад, ’очекујући да ће срести писца, наиђе на човека’, Шатобријан никад не пружа. Ради се ту о различитим спасењима. Паскал спасава своју душу од ’литературе’, Шатобријан се спасава помоћу литературе. Он је имао једну страст, једну веру: волео је лудо лепу реч, лепу слику, свој занат. Зато ће му бити много опроштено.“

11 Julien Gracq, „Le Grand Paon“, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, 151–168.

Јелена Новаковић

# О ПРУСТУ И ФОКНЕРУ*

## *Сретен Марић у тражењу за Марселом Прустом*

Прустов роман *У тражењу за ишчезлим временом*, чија се прва књига појавила пред Први светски рат, разликује се од дотадашње романескне продукције и схватања романа као дела које приповеда неку причу, представља низ догађаја који су повезани у простору и времену и има свој почетак, развојни ток и крај. На први поглед, овај роман изгледа распарчан, неповезан, без јединственог заплета. Почиње описом приповедачеве несанице и ноћних буђења, када се он сећа детињства, драме око одласка на спавање, а затим и низа других догађаја који су неповезани, дисконтинуирани. Писан у првом лицу, он следи ток једне свести, приповедачеве и одвија се према ритму његовог унутрашњег живота.

То је можда и разлог што је у почетку наишао на неразумевање. Прву књигу, *У Свановом крају*, издавачка кућа Галимар одбија да штампа, чему је допринео и Андре Жид који је, после доста површног читања, дао негативну оцену због које ће касније зажалити. Дело најзад објављује Грасе, о трошку аутора, 1913. године. У почетку га прихвата само мали круг пријатеља, али убрзо постаје познато. Галимар ће штампати другу књигу, *У сени девојака у цвету*, која ће 1919. добити Гонкурову награду. Међутим, не само они који су кудили Прустов роман, него и они који су га хвалили, нису га добро разумели. На тај неспоразум између писца и публике, указује и приповедач на самом крају *Тражења*: „Ускоро сам могао да покажем неколико скица. Нико није у њима ништа разумео. Чак и они који су били наклоњени мом виђењу истина које сам затим хтео да урежем у храм, честитали су ми што сам их открио 'микроскопом', док сам се ја, напротив,

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Прусту и Фокнеру*, Службени гласник, Београд, 2010, 97–119.

служио телескопом да бих опазио ствари, врло ситне одиста, али ситне зато што су се налазиле на великој даљини, а од којих је свака била цели један свет. Док сам ја тражио велике законе, говорили су да копам по ситницама."[1] Неспоразуму је допринело и то што је трагање за „општим законима" у роману сасвим имплицитно, укључено у фикцију без икакве најаве. О томе Пруст пише Жаку Ривијеру, саопштавајући му да није желео отворено да указује на прави смисао свога романа, који се открива тек на крају, а то је трагање за истином, зато што мрзи „идеолошка дела у којима се све време прича само о поразу пишчевих амбиција".[2]

Последица те уздржаности, која произлази и из Прустовог одбијања да у фикцију укључи ванлитерарне елементе, била је погрешно читање *Траїања*, које је било, пре свега, миметичко и није одговарало његовом схватању књижевности и књижевне критике. Замерајући главном представнику француске биографске критике, Сент-Беву, што поистовећује ауторово стваралачко *ја* са његовим социјалним *ја*, Пруст истиче да је „књига производ једног другог *ја* а не оног које испољавамо у својим навикама, у друштву, у својим пороцима" и да то *ја* можемо схватити само ако „покушамо да га поново створимо у себи", дакле кроз неку врсту уживљавања кроз које се остварује комуникација између писца и читаоца.[3] Да би се објаснило неко дело, треба открити специфичну визију његовог творца која се у њему испољава, па стога истраживање треба усмерити ка самом делу, а не ванлитерарним околностима. У правцу тога схватања кретала се и књижевна критика која се бавила Прустовим романом.

У том контексту треба посматрати и критичку рецепцију Прустовог романа на нашем културном простору, која је, може се рећи, одговарала рецепцији у Француској, с тим што је у почетку била више идеолошки обојена. Већ 1922. године појављују се први критички текстови о Прусту из пера Слободана Јовановића[4]

---

1 Марсел Пруст, *Нађено време*, Матица српска – Нолит – Народна књига, Нови Сад – Београд, 1983, 389.

2 M. Proust et J. Rivière, *Correspondance 1914–1922*, Plon, Paris, 1955, 2.

3 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, 221–222.

4 Слободан Јовановић, „Марсел Пруст: 'У тражњи изгубљена времена'", *Српски књижевни гласник*, 1. фебруар 1922, V, 3, 213–215.

и Растка Петровића,[5] који говоре о социјалној димензији *Траїања*, а 1923. и одломак из самога дела, у преводу надреалисте Марка Ристића[6] који је исте године објавио и чланак поводом Прустове смрти, затим, 1924, још један чланак о њему, а Прустом ће се бавити и у есејима о другим темама, у којима ће његов приступ попримати идеолошко обележје. Током педесетих и шездесетих година 20. века, српска публика има прилику да Прустов роман чита у целини, у преводу Тина Ујевића и Винка Тецилазића, а од 1983. и у одличном преводу Живојина Живојновића.[7]

Објављен као предговор овом последњем издању, Маријев есеј „У трагању за Прустом" укључује се у низ текстова о Прусту кроз који се оцртава еволуција наше књижевнокритичке мисли, од миметичког, често идеолошки обојеног приступа, примењеног у првим расправама у којима се Пруст посматра као реалиста и негативно оцењује као „декадент", до тумачења заснованог на продубљенијој анализи, блиској покушајима француске нове критике, која се афирмисала током педесетих и шездесетих година 20. века, да открије значење *Траїања* једним иманентним приступом примереним специфичностима књижевног жанра. Маријев есеј се надовезује, а у исто време их и превазилази, на две главне линије које, почетком педесетих година, Андре Фере открива у тумачењу Прустовог дела: „биографску", која у Прустовом роману тражи одјеке његовог живота и „филозофску", која посматра мисли изражене у делу у склопу разних психолошких и метафизичких теорија.[8]

5 Растко Петровић, „Поводом смрти Марсела Пруста", *Мисао*, Београд, 1. децембар 1922, X, 7, 1779–1781.

6 Марсел Пруст, „Гледајте је како спава", *Будућност*, Београд, 15. април 1923, III, 8, 378–382.

7 Марсел Пруст, *У траїању за ишчезлим временом*, Матица српска, Нови Сад, 1983. Овај роман ће, у истом, али још више дотераном преводу, 2007. године објавити и Паидеја, под нешто измењеним насловом: *У траїању за минулим временом*. У том издању, наслов друге књиге гласи: *У сени девојака цветова* (док је претходни био *У сени девојака у цвету*), а наслов последње: *Васкрсло време* (док је претходни био *Нађено време*). Ове различите верзије наслова показују да је преводилац Прустовог дела у непрекидном трагању за савршенством коме настоји да се приближи сталним и мукотрпним напорима.

8 *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1953, 253. Наводи: Jacques Bersani, „Proust perdu et retrouvé", *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971, 10–11.

Остајући и овде у оквирима свог есејистичког поступка који узима у обзир тековине новије француске књижевнокритичке мисли, па чак и преузимајући наслов који је Андре Мороа дао својој књизи о Прусту,[9] а, с друге стране, одбацујући сваку идеолошку примесу, Марић се осврће на представнике нове француске књижевнокритичке мисли који су пре њега писали о овом писцу, али чији унутрашњи приступ не одговара његовом књижевнокритичком опредељењу: на Жила Делеза, који посматра Прустово дело као искуство одгонетања знакова, а код кога Марић налази само жељу да докаже да је хомосексуалност „истина љубави", Ж. П. Ришара који покушава да открије смисао Прустовог романа кроз разматрања три главна поља у којима се пројектује његова жеља (материја, смисао, форма), а код кога Марић уочава само посматрање критичког чина као неке врсте насиља над текстом, Ролана Барта који дефинише *Траїање* као „повест једног писма" и прати главне линије те повести, а који, по Марићевом мишљењу, у *Траїању* види пре свега „претекст" за књижевнокритичко размишљање. Разматрања самих естетичких и поетичких проблема, као што је проблем писања, којим се баве и Морис Бланшо и Мишел Битор, или формални приступ једног Жана Русеа, или пак Женетове анализе Прустовог наративног дискурса, истраживања која сасвим занемарују вантекстуалне елементе и усредсређују се на сâм текст, нису, како се чини, предмет интересовања Сретена Марића који је филозофски усмерен. Покушавајући да одреди шта сâм може да каже о овом писцу о коме су написане многобројне, најразноврсније критике, он напомиње да му се у почетку чинило да би предмет његовог испитивања могла бити Прустова филозофија, иако су њени аспекти, као што је Бергсонов утицај, већ истраживани.

У прилог томе опредељењу говори му и инсистирање самога Пруста на филозофском значењу свога дела у коме описи приповедачевих ноћних буђења уводе читаоца у проблем буђења људске свести, што је иначе било предмет пажње Жоржа Пулеа који у свом настојању да продре у свет Прустовог романа полази од описа којим започиње роман, тренутка буђења

---

9 Та књига се појавила и у српском преводу: Андре Мороа, *У траїању за Марселом Прустом*, превела Милица Царцарачевић, Матица српска, Нови Сад, 1957.

у коме се спавач, несигуран у себе и обузет страхом, појављује као биће које пипајући у мраку тражи оправдање и смисао свога живота. Предмет романа је, како нам указује и његов наслов, трагање, које је једна од прастарих, архетипских тема, од мита о Аргонаутима и Златном руну, преко Персевалове мистичне потраге за Гралом или бурлескне потраге Раблеових јунака за Божанском боцом, до разних трагања за благом у бајкама или за злочинцем у полицијском роману. Сва та трагања симболишу тражење истине, које је, како је Пруст указао у поменутом писму Жаку Ривијеру, предмет и његовог романа. Али у наведеним причама реч је о конкретним трагањима која се одвијају кроз путовања по спољашњем свету, пуна разних пустоловина и опасних препрека које јунак треба да савлада да би доспео до жељеног предмета. Прустово *Траїање* нека је врста метафизичког, филозофског, чак поетског трагања; пустоловина је унутрашња и одсликава однос једне свести према спољашњем свету, а тај свет се указује у загонетном виду, као скуп знакова које ваља одгонетнути, као загонетка коју треба решити, као у полицијском роману чије се решење открива тек на крају. Непознаница није нешто конкретно, него је више метафизичке природе. Реч је о трагању за аутентичним светом који се крије иза низа варљивих привида, а који за приповедача и главног јунака романа – Марсела – представља књижевност. Егзистенцијални и онтолошки проблеми разрешавају се на уметничком плану, кроз чин писања, а роман у ствари приказује еволуцију приповедача од човека који живи обичним, неаутентичним животом до уметника, писца који се кроз књижевни чин остварује као аутентично биће. Уметност и књижевност постају главне теме романа који је у исто време и теоријска расправа, односно, како је показала Ан Анри у својој књизи о Прустовој естетици,[10] а на коју се позива и Марић, романескна транспозиција теорија Шопенхауера, Шелинга, Габријела Сеаја, Емерсона, који постају темељи његове структуре.

Иако и сâм налази у Прустовом делу трагове Шопенхауерових схватања, као што су схватање музике, теорија о посебном као изразу општег, давање предности интуицији над интелигенцијом, истицање вредности патње, налажење смисла

10 Anne Henry, *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris, 1981.

живота у уметности, Марић сматра да ова критичарка своди Прустов роман на једну његову димензију не узимајући у обзир и друге. Јер, истиче он, *Траїање* није само „романсирано теоретисање" о уметности и животу, него и „грандиозна фреска једног доба и света", а пре свега књижевно дело које има вредности управо као такво. Стога се опредељује за његово разматрање у општим цртама, за један „информативни приказ" као начин да се оно приближи читаоцу који није увек упућен у околности, књижевне и некњижевне, у којима је оно настало.

Тај информативни приказ укључује и уношење биографских чињеница, јер, иако је Пруст сматрао да је дело производ једног другог *ја* а не оног које писац показује у приватном животу и друштвеним контактима, тај живот је утицао на његово дело које је његова транспозиција. У Прустовом животу он открива два „лица", лице сунчано, дневно, које Пруст показује у салонима као вешт козер, удварач и монденски писац, и лице ноћно јер је, како је признао Жиду, жене „волео само духовно, а љубав познавао само са мушкарцима", мрачно наличје које је описао у лику барона де Шарлиса. Ту нису у питању „сунчана" ведрина и „тамна" меланхолија, као код Андрића, који такође говори о својој сунчаној и својој мрачној страни. Супротност светла и таме овде означава двоструки живот– супротност између јавног дела личности, личности за друге, отелотворене у приповедачу Марселу, и тајног дела личности, личности за себе, отелотвореног у барону де Шарлису.

Али, и поред аутобиографских елемената, *Траїање* није ни аутобиографија ни мемоарско дело, него роман иза чије се привидне распарчаности крије чврста и свесно организована структура. Пре тог дела, Пруст је написао један други роман, који је остао у фрагментима и који ће бити објављен под насловом *Жан Сантеј* тек 1952. године, захваљујући Бернару де Фалоа који је радио тезу о Прусту. Пруст га је сматрао неуспелим зато што у њему није извршио неопходну транспозицију доживљеног искуства, зато што елементе тога искуства није уградио у једну композицију која би била у складу са напредовањем главног јунака ка истини. То је успео да оствари у *Траїању за ишчезлим временом* у коме, како је показала проницљива анализа Жана Русеа, сваки, наизглед независан и одвојен фрагмент чини део једне целине и добија прави смисао у функцији те целине коју Пруст упоређује

са музичком композицијом или са катедралом. Аутобиографски ниво је превазиђен, а његови елементи уклопљени су у целину да би оцртали трагање за суштином и смислом живота.

Марићево опредељење за „информативни приказ" носи у себи трагове миметичког приступа књижевности, а уједно претпоставља и непрекидно држање одстојања у односу на предмет испитивања. То није у складу са оним што прокламују представници француске нове критике, као што је Жорж Пуле, који као основни услов сваке праве критике поставља критичку идентификацију засновану на коинциденцији критичке свести са свешћу садржаном у књижевном делу. А управо тај услов Марић, како сâм признаје, не може да испуни када је у питању Пруст. Ни за тренутак не доводећи у сумњу књижевну вредност његовог романа, он напомиње да би са њим пре полемисао, него „коинцидирао", јер га стално и опсесивно присуство хомосексуалности спречава да се уживи у његов романескни свет.

Марићу је неприхватљиво, пре свега, Прустово схватање љубави. У *Траїању* се оцртава читава једна специфична, крајње субјективистичка и песимистичка теорија љубави по којој је свака љубав, изузев љубави према мајци, увек несрећна јер почива на неспоразуму, илузији, јер увек једно воли, а друго је вољено иако је недостојно љубави. Када је човек заљубљен у неку особу, он на њу пројектује своје душевно стање, тако да љубав зависи од тог душевног стања, а не од особина вољеног бића. С једне стране налазе се Марсел, Сван, Робер де Сен-Лу, преосетљиви интелектуалци из чије су перспективе приказана љубавна осећања, а с друге Албертина, Одета, Рашел, жене које су и морално и интелектуално далеко испод њих. Сван се заљубљује у Одету коју издржавају мушкарци и која ни по своме изгледу уопште није његов тип. Љубав није ни резултат слободног избора партнера, нити се рађа из жеље, већ настаје случајно. Случај ствара ситуацију за љубав и неку врсту навике коју у Сваановом случају представљају заједнички свакодневни одласци у салон Вердиренових. Та ситуација је ситуација отпора, јер предмет љубави непрекидно измиче заљубљеном који жели да га поседује, али, ако у томе успе, љубав се гаси, а ако не успе, љубомора стално подгрева жељу и одржава љубав. Љубав се претвара у болест коју Пруст пореди са раком, постаје

извор патње која постаје њен неразлучиви део. Заљубљени је мазохиста који у љубави тражи и налази патњу, па није чудо, каже Марић, што су вољене жене „демимонденке", „бивше курве" или „лезбијке". Носилац љубави, чији је приказ увек једностран, појављује се као паћеник, нарочито када је у питању љубав која није друштвено прихваћена и која примора-ва заљубљеног да води двоструки живот, а коју отелотворује барон де Шарлис иза чијих се покушаја да прикрије своју хомосексуалност оцртава „општељудска трагедија човека, иначе пуна дивних људских квалитета, који, присиљен да крије свој неминовни порок, да се претвара, да живи дволично, унижавајући се, у вечном страху да не буде откривен, у немогућности да не греши, постепено постаје прогоњена звер, кловн себе сама". Таква представа о љубави, чији је извор пишчева хомосексуалност, неубедљива је за оне који то нису, закључује Марић који се ни за тренутак не укључује у систем Прустове љубавне мисли.

На слику љубави надовезује се слика друштвеног живота, који је у знаку снобизма. Та слика у Марићевим очима има универзалну вредност и подсећа га на социјални живот у Београду, „на наша котеријаштва, на неке гротескне приче о јагми за 'стилски намештај' и слично". Ако друштвена фреска представља балзаковски елемент, између Балзаковог и Прустовог приказивања те фреске постоји суштинска разлика. Код Балзака је реч о једном друштву у коме се живот своди на борбу за опстанак или за успон на друштвеној лествици, а промене се испољавају само као постепена еволуција, док Пруст приказује друштвене промене као дисконтинуирано низање слика. У последњој књизи, *Нађено време*, приповедач после много година среће своје пријатеље и открива да су аристократија и буржоазија сада повезане брачним везама, да је Сванов грађански крај тајанственим путићем повезан са аристократским крајем Германтових, а да сами његови пријатељи изгледају као да су навукли неку маску, маску времена која их открива у новом виду.

Исти је случај и са ликовима. То нису балзаковске фигуре из једног комада, сведене на неку доминантну црту, подређене некој неодољивој страсти која добија чудовишно обележје и претвара их каткад у џелате своје околине, а каткад и у жртве. Ако би се барон де Шарлис могао упоредити са

Балзаковим Вотреном, који је такође хомосексуалац, он, за разлику од безобзирног Вотрена, за кога је Париз џунгла подређена борби за опстанак, пати због својих неприродних склоности, живи двоструким животом. Његов лик, као и други ликови у роману, није представљен из перспективе неке свезнајуће инстанце, као нешто стално и непроменљиво, него из перспективе приповедача чија је перцепција ограничена, тачка гледишта променљива, па он стога изгледа час нежан и благ, час гневан и љутит, као што се и други ликови често чине противречним, попут Робера де Сен-Луа, који је исто тако виђен из спољашње перспективе недовољно обавештеног приповедача и који је обично добар и благонаклон, али може бити и циничан и зао, али и Шарла Свана, који је виђен и споља и изнутра јер се појављује као пројекција самог приповедача, а који у себи садржи више личности: монден, козер, члан Џокеј клуба, заљубљени Сван и посетилац салона Вердиренових, скромни посетилац Марселових родитеља и нехотични извор Марселових патњи.

Ту, међутим, и није у првом плану приказивање ни љубави, ни друштва, ни ликова као елемената једног објективно постојећег света. Љубав и салонски живот појављују се, пре свега, у функцији еволуције самога приповедача од обичног човека, који живи неаутентичним животом, до писца, који све своје унутрашње противречности решава кроз стваралачки чин, односно као изрази неаутентичног живота који одвлачи човека од сопственог бића, подређеног зубу времена и дисконтинуитету трајања. Љубав, као и све друго, умире под дејством заборава, а и друштво подлеже пролазности, па се класе које су биле одвојене једна од друге и нису се међусобно мешале, као грађанска и аристократска, на крају повезују и стапају.

У првом плану нису дакле ни друштвена фреска ни карактерне црте личности, у Шарлисовом случају хомосексуалност као доминантно и непроменљиво обележје, него начин на који се те личности појављују у очима приповедача чија се перспектива мења. Барон де Шарлис, који у почетку личи на неку тајанствену особу, добија нови лик не зато што се сâм мења, него зато што приповедач о њему сазнаје оно што раније није знао, а његова тајанственост последица је његових настојања да прикрије свој порок. Личност више није нешто стално и непроменљиво, него низ различитих, паралелних и узастопних *ја*, чија

појава зависи од околности, али и перспективе из које се посматра, па је стога, како је најавио још Монтењ, противречна и променљива. Пруст се тако придружује писцима који одбацују антрополошки појам типа, Достојевском који је код својих јунака остављао и мрачне и необјашњиве делове, или Жиду који је сматрао да приказивање кохерентних ликова значи прихватање оне лажи која управља друштвеним животом, па стога говори о „недоследности карактера".

Реч је о дезинтеграцији традиционалног лика која ће доћи до пуног изражаја у француском новом роману, чији аутори сасвим одбацују приказивање ликова и замењују их неодређеним обрисима које означавају само личним заменицама. Натали Сарот у неку руку наставља оно што је започео Пруст, замењујући његово „телескопско" перо управо оним „микроскопским" пером које је он одбацио, да би њиме ухватила неприметне покрете у људском понашању које назива „тропизмима". У њеном роману *Мартро*, у коме је, као и у Прустовом *Траїању*, све подређено тачки гледишта једног преосетљивог, радозналог, чак воајерски настројеног, али по природи ствари недовољно обавештеног приповедача, једини лик који има име и који у почетку личи на стабилног и уравнотеженог човека, постепено се растаче, јер приповедач открива да се иза његове привидне доброћудности и уравнотежености крије несигуран и рањив човек који не уме да каже не.

Ликови, као и предели и спољашњи свет уопште, у Прустовом роману постоје само у оном виду у коме се указују приповедачевом погледу, у складу са Шопенхауеровим схватањем да је свет „моја представа", које повлачи за собом и одређени књижевни поступак: није важна прича, него само приповедање, односно начин на који се реалност преображава у књижевно дело. Оно што Пруста интересује док посматра људе није шта су они хтели да кажу, „већ начин на који су то казивали, уколико је тај начин откривао њихов карактер или њихове *смешне стране*". Полазна тачка у књижевном чину и даље је не само опсервација, што је у складу и са његовом контемплативном природом која даје предност мишљењу над делањем и која свет доживљава кроз посматрање, него и трагање за конкретним подацима о ономе што приказује. Пруст се распитивао о наравима, називима женских хаљина и тканина, као што

је Толстој тражио модне журнале да би описао Анину балску хаљину, чак је отишао на изложбу холандског сликарства да види Вермеров *Поглед на Делфт*, да би описао Берготову агонију. Али, за њега није важна ствар по себи, него оно што она изражава. Тоалета госпође де Кадињан у роману *Тајне кнегиње де Кадињан* по његовом мишљењу јесте „изванредан Балзаков проналазак" пре свега зато што указује на кнегињину вештину и жељу да створи одређени утисак на одређену особу, а ако је лишимо тог „духа" који носи у себи, она је само „знак лишен свога значења, то јест ништа".[11]

Непосредна информација је ту само да би се укључила у пишчев унутрашњи свет и била употребљена у функцији нечег другог, нечега што је превазилази. „Ма колико да сам ишао на вечере и пријеме, ја нисам видео званице, зато што, када сам веровао да их гледам, ја сам их радиографирао", наводи Марић Прустове речи. Описи спољашњег света уступају место његовој „радиографији", његовом дубинском одразу у коме се пројектује приповедачево *ја*. Вероватно се том Прустовом идејом надахњивао и Марко Ристић када је у осмом поглављу свога „антиромана" *Без мере* саопштио да је хтео да изнесе извесне „податке" о себи, али не зато да би просто стао „пред фотографски апарат", него да би поставио „лелујави отисак између светлости и поља", да би спознао себе и свет у једној новој оптици, замењујући „фотографско" репродуковање спољашњег изгледа стварности продором у „дубину", ка оном „другом свету" који „постоји испод овог света" и који је према њему „као радиографија према фотографији".

Та радиографија која, у Ристићевом тумачењу, треба да укаже на могућности чудесног остварења жеља у животу, у Прустовом случају треба да доведе до спознаје „дубинског", суштинског, непроменљивог *ја*, скривеног испод низа његових варљивих привида. Она одсликава унутрашње кретање самога писца ка спознаји свога аутентичног бића и свога позива, у коме Марић налази сличности са искуством Гетеовог *Вилхелма Мајстера* или Фредерика из Флоберовог *Сентименталног васпитања*. И Вилхелм Мајстер и Фредерик имају нека

11 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, 136.

обележја својих аутора, али не постају писци као Прустов Марсел који ће, као и Прустов далеки претеча Монтењ, сâм постати предмет своје књиге, оцртавајући тако прелазак књижевности са приказивања спољашње реалности на приказивање тајни душе, до кога долази крајем 19. и почетком 20. века. „Какво све богатство, какве разноликости крије, без нашег знања, та велика ноћ наше душе, непохођена, обесхрабрујућа, коју ми третирамо као празнину, као ништавило“, каже Пруст.

Неки чулни доживљаји у додиру са предметима из спољашњег света у приповедачу изазивају неко радосно, али необјашњиво узбуђење или подстичу рад његове афективне меморије и буде сећања која објективну стварност боје субјективном бојом, а посматрање света не води спознаји тога света у његовом објективном постојању, него открићу онога што се крије у дубинама бића које је у додиру са њим. Укус колачића умоченог у чај, који је исти као укус колачића који му је некада, у Комбреу, нудила тетка Леони, оживљава у приповедачу заборављене слике из прошлости, васкрсава оне који су му некада били блиски и драги и читаво срећно доба његовог детињства у Комбреу. То Марић подсећа на доживљај који помиње Албер Беген у књизи *Романтична душа и сан*. Реч је о немачком песнику Карл- Филипу Морицу у коме су се, док је слушао ерфуртска звона, будиле успомене на прошлост и садашњи тренутак више „није ограничавао његов живот“, него је „поново обухватао у један сноп све што је било већ свршено“. Али, док немачки песник није могао да оде даље у истраживању тога доживљаја, за Пруста је он тек први корак у трагању за суштином која се крије у самом његовом бићу.

Зато Пруст и не тежи да прикаже објективну слику стварности, што је одлика реализма, заснованог на уверењу да се свет може и сазнати и приказати, него начин на који се реалност указује одређеној свести, а то је дисконтинуирани низ слика кроз који се испољава протицање времена. Ту је Прустов доживљај времена, како напомиње Марић, супротан Бергсоновом са којим га критика обично упоређује: док је код Бергсона „трајање“ динамично и стваралачки усмерено ка будућности, код Пруста је тај доживљај екстатичан и сав усмерен ка прошлости; Бергсон схвата време као континуитет, док је код Пруста оно доживљено у разноликим фрагментима чија је заједничка суштина у субјекту који га доживљава, а то је приповедач.

Зато и није важан сâм предмет, него његов одраз у оку приповедачевом. „Геније се састоји у моћи одражавања, а не у суштинском квалитету одраженог", каже Пруст, а Марић ту открива парафразу Шопенхауера, коју за њега представља и само Прустово дело. Са предмета приказивања тежиште се премешта на приказивача. „Знам да лепота неке слике не зависи од ствари које су на њој представљене", каже Пруст,[12] што се надовезује и на ону естетику коју су промовисали, сваки на свој начин, романописац Флобер и песник Бодлер. Флобер својом тежњом да напише „књигу ни о чему", књигу која би сасвим одбацила привлачан заплет и држала се само снагом свога стила, Бодлер естетиком ружног, настојањем да се један ружан предмет, као што је лешина, преобрази у поетску лепоту, да се „чама" и „сплин" претворе у плодно тле из кога израстају цветови „бола" или „зла". Продирући кроз баналност свакодневног живота и љубавне јаде, Прустов приповедач ће доспети до суштине и ту баналност и јад претворити у поему тријумфа живота, у уметничко дело које је за њега једини спас од прождирућег времена, једино могуће осмишљење живота. Опажање је само први корак ка транспозицији стварности у уметност, живот служи само као уметничка грађа. *Траїање* је и прича о претварању живота у литературу. „Истински живот, најзад откривен и разјашњен, па према томе и стварно живљен, јесте литература, тај живот који, у извесном смислу, сваког тренутка пребива у свим људима исто као и у уметнику", каже Пруст. Те речи, које је Марић ставио као мото своме есеју, сасвим су у складу са Малармеовом крилатицом да је свет створен „да би се завршио једном лепом књигом", па се, са тог становишта, Пруст може сматрати и једним од носилаца симболистичког наслеђа. *Траїање* је роман о роману, о настанку романа, као и Жидови *Ковачи лажноī новца*. Његова главна тема постаје само писање, као и у Биторовом *Расūореду времена* или Симоновом *Ветру*. У том погледу Пруст, као и Жид, најављује оно што ће доћи до изражаја у француском новом роману. Али, за разлику од Жидовог Едуара, Биторовог Жака Ревела и Симоновог приповедача, који не успевају да преточе живот у литературу и тако победе Минотаура, прождируће

12 *Исūо*, 137.

време, Марсел то постиже. Он је свестан, као и Рембо, да је „прави живот“ негде другде, „не у самом животу, *нити после живота, већ ван њега*“, ван простора и времена од чије власти га ослобађају екстатични тренуци који подстичу афективну меморију и васкрсавају прохујалу прошлост, али је и свестан да сећање само по себи није довољно, него да је потребно повезати све феномене који су његов производ и овековечити их у облику књижевног дела, прећи са импресије на експресију, написати књигу која ће их објединити у једну целину. Роман се завршава приповедачевом одлуком да пише и тако, како би рекао Иво Андрић, „завара крвника“, победи страх од смрти, што га поистовећује са Шехерезадом на коју упућује низ алузија у роману, а која магијом свог приповедачког умећа спасава себи живот.

Ово тражење смисла живота у стваралачком чину, које ће се као могућност указати и Сартровом Рокантену, али које ће Сартр одбацити у корист ангажмана, а Прустову „интелектуалистичку психологију“ сматрати штетном, чини се блиским и самоме Марићу који напомиње да такво решење не значи одбацивање живота, како су сматрали неки Прустови критичари, него, напротив, тријумф живота. Срећа ту није схваћена као „континуирано уживање“, него као „животна пуноћа и осмишљеност“, које се остварују кроз муку и патњу. Приповедач долази до сазнања да ће му писање омогућити да обједини своја распарчана *ја* и оствари своје унутрашње јединство, али и јединство са светом од кога га је одвајао његов несводиви субјективизам, да успостави комуникацију са другима. Захваљујући уметности, „свет нам се указује сасвим различит од старога, али и савршено јасан“, јер „само кроз уметност можемо изаћи из себе сама, сазнати шта од овог универзума види неко други“, наводи Марић Прустове речи, да би закључио: „Пруст не пледира за *l'art pour l'art*, већ за *l'art pour la vie*“.

Зоран Пауновић

# ВИЛИЈАМ ФОКНЕР, БЕЗ БУКЕ И БЕСА*

„Кад покуша да мирно објасни, он муца“, каже Сретен Марић на самом завршетку свог есеја о Вилијаму Фокнеру. Све што претходи тој реченици, међутим, пример је управо мирног, луцидног и прецизног објашњавања једног пребогатог и сасвим особеног уметничког света. За разлику од мноштва тумача који у бесмисленом настојању да буду паметнији од писца крећу од закључне тезе, па онда прибегавају насиљу над делом, не би ли ту тезу што целовитије доказали, Сретен Марић полази од самог нуклеуса Фокнерове, а можда и сваке друге уметности – од емоције. Цитат у коме писац објашњава како је најважнији подстицај за стварање *Буке и беса* добио тако што се заљубио у своју јунакињу Кеди, пример је Марићеве склоности да писца што је могуће више објашњава њим самим – али, уз подразумевани критички отклон према ауторовим ставовима о властитој уметности, као и уз опсежно познавање ранијих покушаја тумачења његовог дела. Фокнер, каже Марић, компонује роман „од једне замишљене сцене, па онда везе око ње“; нешто слично могло би се рећи и за есеје Сретена Марића: он креће од детаља у коме је наслутио суштину писца и дела, па онда сложеним, испреплетаним путевима стиже до потврде своје почетне претпоставке.

Суштина коју таквим поступком успева да досегне, обично се не тиче само дела о коме је реч већ и целокупног контекста – књижевног, културолошког и историјског – коме то дело припада. Тако разматрање *Буке и беса* води и ка општим закључцима о „роману тока свести“ као несумњиво најзначајнијем облику модернистичке прозе: у размишљању о делу једног од родоначелника тог правца, Марић издваја неке од најважнијих одлика те врсте романа: непоузданост приповедања као основни вид

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Прусту и Фокнеру*, Службени гласник, Београд, 2010, 119–125.

укидања наметљивог, уметнички све мање продуктивног свезнајућег аутора; посматрање читавог света романа кроз субјективну свест једног или више приповедача протагониста, као коначни растанак с миметичким реализмом, какав је владао у 19. веку; на крају, и потпуно нову улогу читаоца, који сме и може да зна само онолико колико и јунаци романа, чиме је подстакнут на креативно читање, трагање и одгонетање – модернистички роман од читаоца тражи много, али много и дарује.

За такве увиде, истовремено и прецизне и свеобухватне, критичарима је и у Фокнеровој матичној књижевности требало доста времена и много прочитаних књига. Инвентивно искоришћеном теоријском знању, показује се овде, за извођење далекосежних закључака није неопходан велики број примера: најчешће је довољан и само један, ако је прави. Такав је пример Фокнер, и такав је закључак Сретена Марића о разлозима елиминисања свезнајућег приповедача: индивидуална верзија света увек је вернија и веродостојнија, пошто је свака права визија увек индивидуална. Из тога проистиче и можда најважнија одлика модернистичког романа: истина којој теже његови представници, истина је вишег реда од оне миметичке. Истина није једна, како су то волели да тврде и повремено доказују аутори реалистичких романа; истинâ има онолико колико и појединачних људских свести, па је отуда и задатак уметности не да пронађе ону коначну спознају, него да трага за њом. Зато се, указано је у овом есеју, само чинило да Џејмс Џојс и Вирџинија Вулф објављују смрт романа, при чему је заправо у питању био нови почетак: с друге стране Атлантског океана, тај ће почетак готово истовремено објавити и Вилијам Фокнер.

Фокнер је тежак писац, недвосмислено ће истакнути Сретен Марић, дајући тиме себи задатак да посредством карактеристичног споја широке ерудиције и префињеног, заводљивог стила, уведе читаоца у један митски безобалан уметнички универзум. Његово тумачење почиње већ од наслова Фокнеровог најпознатијег романа: у застрашујуће нихилистичком монологу Шекспировог Макбета, Фокнер је сагледао суштину апсурдности људске егзистенције, и преточио је у „причу коју лудак прича“. Сретен Марић о томе језгровито каже: „ако је живот апсурдан, идиот му је не само мера, но и највиши домет“, и додаје како Фокнер – а у томе се огледа и једна од најпрепозна-

тљивијих особености „романа тока свести“ – не казује, већ показује душевна стања, због чега читалац мора бити спреман и на прихватање одређених условности које излазе из оквира психолошког реализма; унутрашњи монолог идиота може постојати само у машти писца – а онда и читаоца. Шекспировску дубину и свеобухватност Фокнер остварује и на друге начине: његов Квентин згађен је, као и Хамлет, над сваким цивилизацијским устројством, тачније над оним што таква устројства чине са човеком: човеков пад је, по својој суштини, увек и свуда исти. Нешто је труло у средњовековној држави Данској, али и у Америци с почетка 20. века; у синтетичком погледу на Фокнерово дело, Сретен Марић издваја једну од основних његових идеја: савремена америчка цивилизација је цивилизација зла – то је свет бесконачног суноврата свих људских вредности.

Стога за писца какав је Фокнер и не може постојати ниједна временска димензија осим прошлости. Једино је прошлост стварна, пошто једино она у потпуности одређује и тренутак који називамо садашњошћу, и нас у њему. То је и основни разлог због кога је, како поводом Фокнера указује Сретен Марић, роман 20. века тако снажно наклоњен аутобиографичности. Примери Џојса, Пруста, Хемингвеја и многих других великана савремене књижевности сведоче томе у прилог. Придружује им се, наравно, и пример Вилијама Фокнера. Уочавањем префињених, танаких нити повезаности између његовог живота и дела, Сретен Марић долази до коначног суда о Фокнеру као „човеку фолклора и традиције у једној механизованој земљи без традиције“, писцу који русоовским повратком рудиментарној људској природи исписује беспоштедну осуду савремене америчке цивилизације. На тај начин нам показује не само то да биографски, као и сваки други критички приступ, има смисла уколико се одликује недогматичношћу и креативношћу већ и нешто много значајније: када велики писац добије великог тумача рађа се потпуно нов квалитет, и сâм по много чему раван аутентичном уметничком делу. Есеј Сретена Марића о Вилијаму Фокнеру изванредан је пример таквог критичарског подвига.

Јелена Новаковић

# О БАШЛАРУ И КАЈОАУ*

## *Сретен Марић и аутори из надреалистичког окружења: Гастон Башлар и Роже Кајоа*

У круг интересовања Сретена Марића улазе и аутори који се својим истраживањима укључују у токове француске научне, филозофске и поетичке мисли која признаје удео ирационалног, маште и снова у спознаји света, што их повезује са највећим књижевним и уметничким правцем 20. века – надреализмом – који настоји да рехабилитује ирационално, сматрајући га неразлучивим делом „праве", тоталне стварности или надстварности. Ти аутори се у исто време и удаљавају од надреализма сматрајући да методе које он примењује не могу довести до истинског сазнања које за њих никако не искључује рационално. У те међусобно сасвим различите ауторе, чија се стваралачка активност одвијала изван надреалистичког круга или упоредо са његовим деловањем, спадају и Роже Кајоа, коме Марић посвећује есеј „Игре и збиља", објављен 1965. као предговор књизи *Игре и људи. Маска и занос* (у преводу Радоја Тадића и у издању Нолита)[1] и Гастон Башлар, који је предмет Марићевог есеја „Међу јавом и мед сном: поетика Гастона Башлара", објављеног прво у *Летопису Матице српске* (новембар 1968), а затим као предговор Башларовој књизи *Поетика простора* (у преводу Фриде Филиповић и издању Културе, 1969).[2]

Школујући се у лицеју у Ремсу, Роже Кајоа (Roger Caillois, 1913–1978) среће будуће припаднике групе „Le Grand Jeu", Жилбера Леконта, Домала и Вајана, који су од њега старији

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О Башлару и Кајоау*, Службени гласник, Београд, 2010, 67–91.

1 Касније унет у Марићеву књигу *Гласници апокалипсе* (1968).

2 Тај есеј је затим укључен и у Марићеве књиге, *Протејска свест критике*, Нолит, Београд, 1972, и *Огледи*, I, О књижевности, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1998.

неколико година и који му откривају Рембоа и Лотреамона. Затим одлази у Париз, где завршава студије и полаже агрегацију из граматике. После учешћа у једној анкети у листу *L'Intransigeant*, где одговара да његова омиљена лектира припада романтизму и надреализму као његовом еквиваленту у 20. веку, упознаје се са Бретоном и другим надреалистима, учествује у њиховим активностима и сарађује у њиховим часописима, због чега у *Речнику надреализма* Жан-Пола Клебера заузима значајно место.[3] Средином тридесетих година прекида везу са надреалистичком групом и приближава се Т. Цари, Арагону и Жилу Монроу. Са њима оснива 1936. часопис *Inquisitions*[4] у коме Башлар дефинише свој „надрационализам", а и он сам објављује један текст. Приближава се и Жоржу Батају, са којим дели схватање револуције, мање посматране у свом економском и идеолошком виду, а више као преображај на „емотивном плану". Са Батајем и М. Лерисом оснива Социолошки колеж, неку врсту ученог, ексклузивног друштва чији је циљ изучавање и пропагирање друштвених наука. Његови припадници сакупљају се у задњим просторијама једне књижаре у којој држе предавања о некој изабраној теми, у политичком контексту оптерећеном присуством фашизма. Заједничке теме свако анализира на свој начин, а у циљу бољег упознавања „битних видова друштвеног живота". Њихова истраживања одвијају се напоредо са деловањем надреалистичке групе, али сасвим изван ње, и обухватају подручја којима ни Бретон ни његови противници нису посветили довољно пажње, као што је подручје *светог*. Лерис испитује свето у свакодневном животу, Монро у модерној поезији, а Кајоа и Батај његове социолошке видове.

Кајоа се удаљио од Бретона због дубоких неслагања, мада никада није сасвим прекинуо везу са њим. Ако су му прихватљиве неке идеје из Бретоновог првог манифеста, као што је веровање „у вишу стварност неких дотле занемариваних облика асоцијација, у свемоћ сна, у незаинтересовану игру мисли", како указује у тексту „Систематизација и детерминација", објављеном 1934. у часопису *Documents*, он одбацује надреалистичко схватање сна, игре, магије, као путева који воде правој

3 Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, 1996, 126–127.

4 Због непомирљивих ставова његових оснивача, изаћи ће само један број овог часописа.

стварности, а, како показује његов одговор на анкету о „магијској уметности“ (1957), израз „магијска уметност“ чак сматра опасним јер повезује две неспојиве области – естетски доживљај и магију. Неприхватљиви су му аутоматско писање, претерана употреба поетске слике дефинисане као повезивање две неспојиве реалности, схватање чудесног које одбија да види тамо где га нема. То одбијање показује и прича о скакутавим плодовима једног мексичког дрвета на које подсећа текст о Р. Кајоа у Клеберовом *Речнику надреализма*: ти плодови, које је једном приликом неко изнео на сто у кафани у којој су се састајали надреалисти, имали су својство да поскакују и Мексиканци су их користили у играма на срећу. Тај чудесни феномен имао је сасвим разумно објашњење: у њима се крила сићушна ларва будућег лептира, чији су покрети изазивали поскакивање плода. Уместо да се одушеви, Кајоа је тражио да се плод расече како би се видело шта је унутра. У писму Бретону[5] објаснио је свој став указујући на то да се чудесно налази у природи, у свету минерала или инсеката, али да је човек тај који га открива и тумачи и тако подређује ирационално законима разума. Надреалистичкој песничкој слици као споју неспојивог Кајоа супротставља симболичке функције неких природних појава и врста, као што је инсект богомољка о којој 1934. објављује чланак у часопису *Minotaure*. Богомољка се ту појављује као најављивачица катастрофе и уопште као симбол застрашујуће женствености која прождире мужјака. Много година касније, у књизи *Хоботница, оглед о логици имагинарног* (1973), Кајоа ће разматрати симболичке функције хоботнице. То испитивање имагинарног света донекле га приближава Башларовим истраживањима. Као и Башлар, Кајоа има научнички дух који жели да истражи имагинарни свет, али подређујући га рационалним категоријама, односно да „примени у области уметности научну методу“, чија му строгост ту изгледа „неопходнијом него у било којој другој области“. „Ирационално, нека буде; али ја ту желим прво кохерентност [...]; укључивање у систем онога што је непотпуни разум до сада систематски одбацивао“, пише он Бретону у поменутом писму.

5 Унетом у књигу *Le Procès intellectuel de l'art*, 1935.

Ипак, после 1935, односи Бретона и Рожеа Кајоа, који је напустио надреализам својом вољом, а не зато што је био искључен као многи други, задржали су обележје великог узајамног уважавања. За време Другог светског рата, Кајоа, који се, захваљујући књижевници Викторији Окампо, налази у Аргентини, објављује Бретонов и Масонов „Креолски дијалог" у часопису *Les Lettres françaises*, који оснива 1941, а Бретон му поверава и објављивање поеме *Фаīа Морīана*.

По повратку у Француску после ослобођења, Кајоа напушта политички ангажман да би се посветио своме делу које својим истраживањима поетских светова имагинарног и фантастичног даје велики и оригинални допринос хуманистичким наукама 20. века. Бавећи се надреалистичким темама – као што су сан, чудесно, фантастично, имагинарно, игре – он то, међутим, чини на сасвим супротан начин од надреалиста, „по дијагонали", како сам каже.

То долази до изражаја и у његовој књизи *Иīре и људи* (1958), инспирисаној делом Јохана Хуизинге *Homo Ludens, оī–лед о друштвеној улози умеīности* (1938), на коју се у уводу и позива. У тој књизи Хуизинга испитује утицај игре на европску културу, супротстављајући човеку који зна (*homo sapiens*) и човеку који производи (*homo faber*), човека који се игра (*homo ludens*) и посматрајући игру као бекство од стварног живота и као супротстављање утилитаристичком друштву. Полазећи од Хуизингиних ставова, али одбацујући његово схватање да игре на срећу нису игре, Кајоа посматра социологију као процењивање једне цивилизације на основу игара које у њој цветају. „Реци ми како се играш, па ћу ти рећи ко си", каже он, парафразирајући познату француску пословицу.[6] Игру одређује као активност која има шест основних обележја: слободу (врши се без икакве принуде), издвојеност (врши се у одређеном простору и времену, изван свакодневног живота), неизвесност (њено одвијање не може да се предвиди нити њен резултат може унапред да се одреди), непродуктивност (не ствара добра ни богатства), подређеност правилима (која укидају уобичајене законе) и фиктивност (праћена је јасним осећањем

6 „Dis-moi qui tu hantes, je te dirais qui tu es" („Реци ми с ким се дружиш и рећи ћу ти ко си", чему одговара српска пословица „С ким си онаки си").

нестварности у односу на свакодневни живот). Игре сврстава у четири категорије: *agon*, такмичење, *alea*, коцка, *mimicry*, глума (simulacrum) и *ilinx*, опојност, раздраганост, занос. Тој подели, коју сматра недовољном, додаје другу у којој су игре распоређене између два супротна пола, нереда и реда. Неред је *paidia*, „несташна и спонтана будност", „неконтролисана фантазија" својствена детињству, а ред је *ludus* (правила) где се наслућује потреба да се природна необузданост подвргне произвољним конвенцијама, да се намерно подигне степен напора и сложеност игре.

Овој књизи многи аутори, укључујући и Марића, поред израза одобравања, упућују и озбиљне критике, истичући, пре свега, противречност између дефиниције игре као активности која нема никакав лукративни циљ и укључивања игара за новац у категорију игре, тим пре што коцка изазива велику нервну напетост, а никако није релаксирајућа забава, како Кајоа описује игру.

Стављајући у први план принцип задовољства који управља игром, а насупрот принципу реалности и принципу корисности којима се човек руководи у свакодневном животу, као и улогу случаја који је један од темеља надреалистичке поетике, Роже Кајоа се приближава надреалистима који су и сами волели да се играју на разне начине, не зато да би победили већ да би и на тај начин представили живот као једну алогичну чињеницу. Једна од тих игара било је и Бретоново сакупљање камења на морској обали, у настојању да протумачи њихов „језик", што је предмет његовог текста „Језик камења" (1957), а и Роже Кајоа објављује књиге под насловом *Камење* (1966) и *Писмо камења* (1970), покушавајући да у камењу прочита „многоструке и синхронизоване знаке кохерентности света"; чак говори о једној „генерализованој поезији" која се односи на бића и ствари у целини, на васколики свет, што опет упућује на надреалисте за које поезија добија универзално значење и изједначава се са самим животом.

Али, док је за надреалисте игра неразлучиви део њихових активности, у којима они примењују већ постојеће игре или измишљају нове и тако се препуштају ћудима ирационалног, Кајоа се бави теоријским разматрањима и класификацијама игара које посматра, пре свега, као културне појаве. У својим

истраживањима, у којима се испитивање имагинарног укршта са социолошким разматрањима, он покушава да схвати човека посматрајући његов индивидуални развој у корелацији са културним развојем друштва.

Имагинарним световима бавио се и Гастон Башлар (Gaston Bachelard, 1884–1962), који је био много старији од Рожеа Кајоа и чије су анализе поетских текстова постале темељи нове француске критике. Наслов који Марић даје своме есеју о Башлару, „Међу јавом и мед сном: поетика Гастона Башлара“, односи се на активност маште „што плетиво [плете] танко / међу јавом и мед сном“, како би рекао Лаза Костић, на „сањарење“ које се не увлачи у стварни живот, него остаје на граници између будног стања и сна, између свесног и несвесног, али и изван свакодневне стварности, што Марић наглашава преузимајући познати Костићев стих. „Међу јавом и мед' сном“ није, дакле, исто што и „изливање сна у стварни живот“ које је француски песник Жерар де Нервал означио као предмет своје *Ауреліје*. Док Нервал на крају подлеже зову ирационалног и одлази у смрт, Лаза Костић не напушта живот у реалности, зов оностраног он ослушкује, пре свега, у сну или поетском надахнућу, а његова песничка пустоловина креће се од хаоса ка реду, од безобличног ка облицима. Активност разума и активност маште остају одвојене, али комплементарне. А управо је то својствено Башлару који се упоредо бавио науком и поезијом и чије дело следи два паралелна пута, епистемологију ума и феноменологију имагинације. „Све што филозофија може, то је да учини науку и поезију комплементарним, да их повеже као две добро изграђене супротности. Експанзивном поетском духу ваља супротставити ћутљиви научни дух, за кога је претходна антипатија здрава предострожност“, каже он.

У том погледу, Башлар се, како указује Марић, може упоредити са немачким песником Новалисом: обојица су „дању инжењери, ноћу сањари и песници“, „трансцендентални оптимисти“, „идеалисти за које дух ствара и преображава свет“, песник је за њих „жижа космоса“, а космос „сирова поезија“. Али, док је за романтичара Новалиса природа једнака човековом духу и „сања“ као и песник, за рационалисту Башлара она је, објективно посматрано, творевина математичке апстракције, а са субјективног становишта само „огледало сањара“ које открива његове

тајне, а не тајне космоса. Певање и мишљење, који се за Новалиса поистовећују, за Башлара остају јасно разграничени. Он је, подвлачи Марић, јасно разлучио две сфере логоса, рационално сазнање и поетско „освешћење" маште, пишући расправе и о науци и о песничкој имагинацији, узастопно или напоредо, али никада не мешајући једно с другим. У науци „ништа не иде само од себе, све је конструисано", јер „наука не одговара свету који ваља описати, већ свету који ваља конструисати", наводи Марић Башларове речи које значе искључивање поезије из науке, али и свест да научни дух, којим се Башлар у почетку искључиво бавио, излажући његове основне структуре и показујући да је он негација свега што је спонтано и природно, не може да заустави полете маште, да у модерном човеку и даље живи првобитни човек који налази свој израз у поезији.

Позивајући се на Јунгову поделу, Башлар, у *Поетици сањарења* (1960), разликује *анимус*, мушки принцип коме припадају „планови и бриге, два начина да не будемо присутни у себи", и *аниму*, која нас води силазном падином сањарења ка срећним сликама првобитног мировања и правог живота и која представља женски принцип, архетип мирног, стабилног, целовитог живота, усклађеног са основним ритмовима природног постојања. „Човек има двоструку природу... свест белог дана и свест која прихвата ноћне стране душе", наводи Марић Башларове речи подвлачећи да између те две свести нема споја, да „између појма и слике нема синтезе". За Башлара, „поетика сањарења је поетика аниме", поетика непомућеног бића, а срећа не исходи из активности ума, него из сањарења, које се поистовећује са поезијом, што даље значи да сањарење и поетска активност несрећу преображавају у срећу. „Сублимација, у поезији, лебди изнад психологије душе земаљски несрећне. То је чињеница: поезија поседује својствену срећу, ма каква била драма коју је она наведена да илуструје,... она нам даје целину пре делова... она обухвата цео космос кроз само један од његових знакова", каже он. Са тог становишта Башлар је и могао да тврди да је, упркос томе што је Лотреамон у писму своме издавачу указао да у *Малдороровим певањима* има „бескрајно патње на свакој страници", Малдорор „изнад патње, да он даје патњу а да је не прима" и да то дело оставља утисак „експлозивне радости", што је, како указује Марић, последица „песничке лепоте слика, која је увек

тонична“ или „свирепог хумора“ који спречава идентификацију и наглашава литерарно обележје пишчевог искуства.

Супротност између дана, као симбола разума и јасне свести, и ноћи, као симбола маште и сањарења, између интелекта и сензибилитета, за Башлара се не разрешава кроз мистично прожимање, него кроз сукцесивно низање тих антитетичких модалитета, као што показује и његова *Дијалектика трајања* (1936). Констатујући да човек не може у исто време да дела и мисли јер нас акција онемогућава да заузмемо потребно одстојање у односу на своје поступке, Башлар разликује проживљено време и мишљено време, покушавајући да разреши дихотомију акције и мисли кроз њихово смењивање. Човеку преостаје само да прихвати своју амбивалентност и покуша да оствари неку врсту динамичне равнотеже делања и мишљења, сензибилитета и интелекта, за коју Башлар употребљава реч *rythmanalyse*. Решење се указује само на временском плану, како је наговестио Пол Валери у једном тексту из *Tel Quel*, парафразирајући Декартово изједначавање постојања са мишљу („Cogito ergo sum“ – „Мислим, дакле постојим“): „Каткад мислим а каткад постојим“, а на једном другом месту запажањем да „две опасности непрекидно прете свету: ред и неред“, које ће Клод Симон ставити као мото своме роману *Ветар*, преносећи дихотомију реда и нереда, рационалног и ирационалног, на план самога писања. „Ред је задовољство разума: али неред је наслада маште“, читамо у Клоделовој драми *Сатенска ципела*. Но, у оба случаја, доживљава се радост и нека врста заноса. „Прво се диви, после ћеш разумети“, често је цитирана Башларова реченица.

Равнотежа супротности које човек носи у себи за Башлара постаје основа животне мудрости и једне разумне среће која се појављује као опозиција „несрећној свести“ многих његових старијих и млађих савременика. Констатујући да у модерном човеку, подређеном рационалном мишљењу, и даље постоји првобитни човек-дете који воли да сањари, он имплицитно одбацује Малроову и Сартрову мисао, која води порекло од Паскала, да је човек бачен у један туђ свет са којим не може да успостави никакву везу. Егзистенцијалистичком „бићу-баченом-у-свет“, „бићу-за-смрт“, које ће наћи своје продужење у неодређеним обрисима ликова у француском Новом

роману, супротставља се биће које је „код куће-у-свету". „Поетска слика је у знаку новог једног бића" које је „срећан човек", а извор те слике је детињство које се појављује као нека врста златног доба и има „огромну душевну вредност" јер „остаје у нама принцип живота, живота увек усаглашена са могућностима нових почетака".

Тиме се Башлар придружује надреалистима и њиховом наследнику Жилијену Граку који сматра да човекова отуђеност није последица његове бачености у тамницу постојања, него лаганог опадања његовог првобитног смисла за комуникацију, под разорним дејством доминације разума, који признаје само оно што је очигледно, и моралног идеала, који потискује жељу и тако удаљава човека од света. Потчињавајући се искључиво „дневним" вредностима и потискујући „ноћну" страну свога бића, човек се удаљио од праве стварности и живи у једном неаутентичном свету, у коме не може да нађе смисао своме постојању. И Башлар и надреалисти желе да васпоставе то изгубљено јединство са светом, налазећи у поезији могућност за то. За Башлара песник слави свет, „поезија је панкалистичка активност воље, израз воље за лепим". Његово срећно сањарење окреће леђа бесконачности света и усредсређује се на мале и присне предмете. „Не волим бесконачност, јер у бесконачном човек никада није у својој кући", цитира Марић Башларове речи, констатујући да то схватање не би прихватили многи песници, од Есхила до Хелдерлина и Бодлера, јер се без чежње за бесконачним не може схватити ни пуни смисао коначности коју представља човекова смртна судбина.

Идеја о бескрају, који измиче човековом сазнању и у њему изазива осећање несигурности и страха и тако постаје извор његове несреће, носи у себи паскаловске конотације. „Шта је човек у бескрају?", пита се Паскал у 72. фрагменту својих *Мисли*, а у предговору за *Трактат о празном* констатује: „Човек је створен само за бескрај." Суочен са два бескраја, бескрајно великим и бескрајно малим, Паскалов човек је обузет осећањем да је „залутао у овај забачени кут природни", из кога не може да се избави властитим снагама, него само уз помоћ божје милости. Управо то осећање бескраја у човеку и око њега повезује Паскала са неким надреалистима, као што је Душан Матић, за кога се исто тако човек одређује тек пред бесконачношћу. Али,

док у Паскаловом човеку свест о бесконачности изазива немир и страх, за Матића је она услов постојања. „Један прозор већ па поглед у недоглед“, наводи Матићеве речи велики љубитељ његовог дела, Јован Христић, и додаје: „Матић, пред истом тмином, истим ћутањем и истим бескрајем. Али коме је већ бескрај прави услов људског постојања, могућност изналажења све нових тачака посматрања са којих ће нам се тек свет показати у свој својој потпуности. Изван дуалистичких полуга, са свим својим антиномијама које чине живи жар његовог живота, човек отвара бескрај свога постојања бескрају ноћи.“[7] Та ноћ, на висоравни „где горе само звезде“, обасјана и ослобођена своје застрашујуће тмине, главна је тема надреалистичких текстова у којима се, кроз афективну рехабилитацију ноћи, изражава тежња ка ослобађању човека од „дуалистичких полуга“ и васпостављању његове изгубљене везе са светом и његовог унутрашњег јединства. Један од главних циљева надреалистичког покрета био је да васкрсне свеукупног човека, човека усаглашеног са природом и ритмовима планете.

Надреализам превазилази страх од бесконачности отварајући се ка њој, примајући је у себе, изврћући однос између човекове сићушности и неизмерности света, између малог и великог, садржаја и садржатеља, што је наговештено и насловима неких Бретонових текстова („Свет у пољупцу“, „Шума у секири“). То изокретање често се везује за слике воде која постаје један од доминантних елемената Бретоновог надреалног света. У његовом тексту „Растворљива риба“ једна кишна кап садржи „љубичаста кола“ која „прелазе преко жутог моста“. Замак који се појављује у Ристићевом „антироману“ *Без мере* само је „капља росе која клизи по једном листу руже, а ружа је на челу играчице изгубљене у бескрајним одајама замка“. Извртање односа између великог и малог значи умањивање космичке бесконачности, а увећавање унутрашњих простора бића. Неизмерна спољашња вода океана постаје језеро, река, извор, бара, облак постаје кишна кап, суза, а унутрашњи простори бића нарастају до огромних размера поистовећујући се са макрокосмичким понором. Свет се ослобађа своје застрашујуће маске, „припитомљава“ се и прожима „неком врстом људске воље за

7 *Поезија и филозофија*, 121–122.

постојањем", претварајући се у једну „минијатурну природу, пуну нежних и крхких предмета, лаких за руковање, привикнутих на руку и око", „предусретљиву" природу која је, како запажа Жилијен Грак пишући о овом Бретоновом тексту, „већ кренула човеку у сусрет" и „жели да му се допадне, да буде његов одраз и да му служи". Та „умањена природа", спремна за „последњи додир чаробног штапића", који није ништа друго до сама песничка реч, упућује на оно што Башлар, у књизи *Земља и сањарије о починку*, назива „лилипутанским сањарењима" која нам отварају „све ризнице присности ствари".[8]

Али, у књизи *Вода и снови*, Башлар Бретона и не помиње, а и у студијама о поетици других елемената сасвим се ретко на њега позива. Његову пажњу много више привлачи Пол Елијар чија поезија далеко превазилази оквире надреализма и који позива песника да врати разуму његову покретачку и превратничку снагу. Башлар има другачији однос према несвесном од надреалиста који не одбацују воду океана, него са њом изједначавају поноре свог унутрашњег бића. „Праве митске воде су слатке воде, морска вода је нељудска вода", каже он. Његова поетика воде не обухвата водене стихије и катаклизме, његова поетика ватре не обухвата кошмаре огња или ерупције подземља, он се не бави много, како уочава Марић, ни Есхилом, Дантеом, Шекспиром, Хофманом. Он пише о пламену воштанице да би стекао „душевну благост", а избегава „пламенове пакла" који постоје у „бићима кошмара", као и све „сирове" слике ирационалности, које за њега немају праву поетску вредност, али избегава и све оно где се мисли повинују уму који тежи објективном сазнању. Његова поетска свест јесте „интровертно ослушкивање", „блага преданост", сањарење на граници између јаве и сна, свесног и несвесног, док се надреалисти, у тежњи да рехабилитују ирационално, препуштају психичком аутоматизму који сасвим искључује свест, дајући често тој тежњи полемичко, агресивно, субверзивно и деструктивно обележје које је супротно башларовском срећном сањарењу.

Ако први део Башларове констатације одговара имагинарном свету Бретонове *Растворљиве рибе*, у којој се може

8 О томе више у: Јелена Новаковић, *Бретонов надстварни свет. Прилог надреалистичкој поетици имаginарног*, Народна књига, Београд, 1991.

наслутити она „тиха подсвест, подсвест без кошмара“, без страсти, трагедије, сукоба, коју Башлар тражи, сматрајући да поетско може бити само оно што се „накалеми“ на несвесну подлогу, Бретон и надреалисти из свог имагинарног света не искључују кошмаре и комплексе, а свој *cogito* налазе у самом несвесном, доживљеном као неизмерно „унутрашње море“ у коме се често укидају индивидуалне разлике и које се појављује у њиховим аутоматским активностима.

Башларове анализе привлаче Бретонову пажњу. У тексту „Криза објекта“ (1936), који ћеући у састав књиге *Надреализам и сликарство*, поздрављајући појам „надрационализма“, у чијој се дефиницији наговештава могућност његовог повезивања са надреализмом,[9] као израз „заједничког, основног духа који у данашње време прожима човекова истраживања, било да се ради о песнику, сликару или научнику“,[10] односно заједничку тежњу ка превазилажењу антиномија рационалне мисли, садржану и у појму „надреализма“, Бретон у Башларовим поетичким истраживањима налази пре свега потврду надреалистичког схватања објекта као израза унутрашње реалности: „Шта је то веровање у стварност, шта је то идеја о стварности, каква је првобитна метафизичка функција стварности? То је у суштини уверење да ће превазилази непосредну датост, или, да се јасније изразимо, то је уверење да *ћемо више ūронаћи у скривеној сūварносūи неīо у неūосредној даūосūи*“, наводи он Башларове речи и додаје да је таква тврдња „довољна да на очигледан начин оправда надреалистички подухват који настоји да доведе до *ūоūūуне револуције објекūа*: да га одврати од његове сврхе дајући му ново име или га потписујући...“[11] На Башлара се Бретон позива и у разговору са Андреом Паринооом, објављеном у часопису *Arts* 7. марта 1952, напоминући да,

---

9 „Када тај надрационализам буде пронашао своју доктрину, моћи ће да се повеже са надреализмом, јер ће и осећајност и разум васпоставити своју флуидност“, каже он. Оно што је надреализам у односу на реализам, то је надрационализам у односу на рационализам. Иначе, појам „надрационализма“ први употребљава надреалистички сликар Виктор Браунер у Румунији, исте године када се званично појављује реч „надреализам“ у Бретоновом *Манифесūу надреализма* (1924).

10 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965, 276.

11 *Исūо*, 279–280.

упркос све већој превласти материјалистичке цивилизације и природних наука, мостови између науке и уметности нису сасвим прекинути захваљујући, пре свега, неким мислиоцима попут Гастона Башлара који су надреализму пружили моћност да се „огледа у једном 'надрационализму'".[12]

Надахнути Фројдом, Башлар и надреалисти имају неке додирне тачке у схватању поетске слике. За Башлара поетска слика се рађа изненада, без повода, без свесног циља, циљ је сама себи, она је „изненадно олакшање психизма", а песник је „само поетска свест у тренутку стварања слике". Слика настаје спонтано, без икаквог плана и свесног грађења, а сваки рад на стиху који захтевају, на пример, симболисти и њихов наследник Валери, а пре њих Бодлер, само је помоћно средство за повезивање слика. Башлару су неприхватљиви сви рационално конструисани облици, роман, драма, сликарство, па чак и целина песме, којом се он не бави, него се усредсређује на појединачне стихове, посматрајући их као одвојене целине. И надреалисти одбацују рационалне конструкције, пре свега роман који Бретон критикује у првом манифесту, посматрајући га као производ рационализма. Али, док се Башлар удаљава од Фројда и одбацује несвесно као извор поетских слика, надреалисти ту и даље следе Фројда и у слици налазе пројекцију потиснутих жеља и израз скривених психичких процеса. Осим тога, за надреалисте је машта инструмент преображаја света, „имагинарно је оно што тежи да постане стварно", односно увод у делање, како опет читамо у Бретоновом првом манифесту, док Башлар сматра да машта сањари без жеље и да само разум може да делује на свет и мења га. Удаљавајући се од Фројдовог истраживања понора психе, Башлар се удаљава и од савремених токова у антропологији и њене тежње да ухвати детерминизам који влада у дубинама људске психе. За њега је „говорни субјект сав субјект", он не „објашњава цвет помоћу ђубрива", него „бере цвеће маште на врховима културе".

Сматрајући да се наука и поезија срећу у истом настојању да свету дају смисао, Башлар највећу пажњу посвећује машти, посматрајући је као творачку силу која не произлази из нашег искуства, него њиме управља, што упућује на Кантову мисао о

12 André Breton, *Entretiens*, Gallimard, Paris, 1969, 297.

трансцендентном обележју имагинације, али и на надреализам који машти приписује пророчку и стваралачку моћ, али се од надреализма удаљава везујући машту за свест. Слика, која је „чисто дело апсолутне имагинације", представља „феномен бића, један од специфичних феномена говорног бића", како чи-тамо у *Поетици простора*, она је у исто време и материја и об-лик, па према томе треба одредити модалитете тога сањарења и показати како оно управља чулним искуством.

Те модалитете Башлар одређује ослањајући се на античке теорије о темпераментима, на које се надовезују феноменоло-гија и тековине Фројдове, а нарочито Јунгове психоанализе, и у низу књига[13] излаже своје схватање о четири елемента (ватра, вода, земља, ваздух) као четири архетипска обележја песнич-ке имагинације. „Верујемо, наиме, да је у поретку имагинације могућно установити *закон четири елемента* који разврста-ва различите материјалне имагинације зависно од тога да ли се оне везују за ватру, за ваздух, за воду или за земљу. [...] Ако сањарење треба да се настави са довољном истрајношћу да би произвело писано дело, да не би било пука и краткотрајна доколица, оно мора да нађе своју *материју*, материјални еле-мент мора да му да сопствену супстанцу, своје правило, специ-фичну поетику", читамо на почетку књиге *Вода и снови*. Маш-та стваралаца везује се за један од та четири елемента, којима одговара један од четири темперамента, сматра Башлар, зане-марујући чињеницу да су многи били песници више елемена-та, да је Ниче, на пример, песник и ваздуха и земље, да су му симболи и орао и змија, док би се, на пример, за једног Брето-на, кога Башлар у књизи *Земља и сањарије воље* помиње само као пример „кристалних" сањарија, могло рећи да је песник и ваздуха и земље, али и ватре, као симбола анимуса, и воде, као симбола аниме, два супротна елемента кроз чије се слике ис-пољава надреалистичка тежња ка спајању супротности и пре-вазилажењу свих антиномија.

Своју књигу *Вода и снови* он представља као „оглед из књижевне естетике" који има „двоструки циљ да одреди суп-станцу поетских слика и саображеност форми основним

13 *Психоанализа ватре* (1938), *Вода и снови* (1942), *Ваздух и снови* (1943), *Земља и сањарије воље* (1948), *Земља и сањарије о починку* (1948).

материјама", повезујући поетске слике са сањаријама и „комплексима" који се кроз њих испољавају. Комплекс он више не дефинише на Фројдов начин, него говори о „културним комплексима", схваћеним као спонтани ставови који управљају мишљу и састоје се у употреби неких слика из спољашњег света које се везују за одређену традицију. Свинбернов, Офелијин, Емпедоклов, Харонов и други комплекси о којима је реч у Башларовим књигама „накалемљени" су „на дубље комплексе које је открила психоанализа" и појављују се као омиљене слике у делу неког писца кроз које се пројектује тама његове душе и везују се за одређени књижевни и митски фон. Књижевна критика треба да открије динамику имагинације следећи везу између првобитних и културних комплекса.

Поткрепљујући своју поетику имагинације низом примера из француске и светске поезије и проницљивим анализама односа између песничких дела и материје, Башлар је унео суштинску новину у читање и тумачење поезије и поставио теоријску основу за нове правце у француској књижевној критици, која се почетком педесетих година све више позива на филозофију, али и подвлачи специфичност свога предмета. Критичари, од којих се многи надовезују на Башлара, трагају за неком врстом филозофије критике и налазе своје исходиште и своју основу у религијском, метафизичком и филозофском домену, попут Жоржа Пулеа и Жана Старобинског, а нарочито Жан-Пјера Ришара који наставља Башларово „сањарење" о сликама у некоме тексту и усмерава га ка сопственом критичком циљу, спознаји пишчевог имагинарног света.

Одбацујући сваку свесну конструкцију, Башлар не испитује целину неког дела нити то дело смешта у одређени контекст, него се усредсређује на појединачне стихове и слике, из којих се, по његовом мишљењу, може изродити читава једна филозофија поезије. „Медитирајући о једној речи сигурни смо да ћемо наћи цео филозофски систем", каже он. Песник својим сликама продужава дело творачке природе и богати стварност. Стога је његова „антологија" састављена од усамљених стихова, без контекста, констатује Марић да би изразио своје неслагање, напомињући да у настанку слике учествују и друга својства, а не само сањарење, и да сва вредност слике није у њеној усамљености, „јер је чак и за њен особени блесак

неопходна полутама, а целина као таква има велики значај". Али, додаје да је то издвајање слике омогућило Башлару да открије богатство њеног садржаја и да се ти истргнути делови ипак повезују у целину и добијају смисао кроз његову поетску медитацију, тако да је он поводом туђих слика успевао да оствари „интелектуалну поезију другог степена".

На Башларове студије које полазе од поделе на четири елемента, надовезују се и истраживања Жилбера Дирана који настоји да коригује башларовску статичност ослањајући се на начела структуралне антропологије. У књизи *Антрополошке структуре имаginарног* (1960), он посматра имагинацију из једне динамичне перспективе у којој се песничке слике појављују као покретачке схеме које теже да ускладе нагоне субјекта са захтевима спољашњег света. Разликује *дневни* и *ноћни* поредак имагинарног. Дневни поредак позитивно вреднује дан – симбол духовног, рационалног – који се везује за горњи, небески свет, док се у њему ноћ – симбол нагонског, ирационалног, везан за доњи, хтонски свет – појављује само у негативном виду, као његова антитеза, а та супротност се разрешава само узлазним кретањем ка божанској светлости, које значи раскид са доњим, ноћним светом. Ноћни поредак рехабилитује нагонско, ирационално, чулно, у њему се ублажава антитеза дана и ноћи, горњег и доњег, а њихове афективне вредности се обрћу: дух више не тражи своју светлост у небеским висинама, него у самом средишту мрачног понора, који добија материнско обележје.

Башларова феноменологија имагинације била је подстицај и Сартру, који је у анализама Моријакових и Жиродуових дела у први план стављао егзистенцијалне димензије књижевности, а и сам Марић се позива на Башлара у есеју о Сартру, констатујући да код Сартра само два елемента улазе у игру – земља, која представља „биће по себи", увек виђено као нешто тврдо и непрозирно, и вода, која симболише „биће за себе" у његовој динамичности. Тако Башлар најављује тежњу ка успостављању једне интерпретативне критике повезане са хуманистичким наукама. Касније ће развој лингвистике и структурализма усмерити критику ка анализи облика, а интерпретативно читање појединачних дела уступиће место испитивању општијих категорија које указују на функционисање књижевног стварања.

Михајло Пантић

# О ПРОШЛОСТИ И РЕВОЛУЦИЈИ*[14]

## *Сретен Марић у српској критици и о српским писцима*

### I

То је већ историја. Ево зашто. Есеј Сретена Марића „Протејска свест критике" (написан 1971, а објављен 1972. године у истоименој збирци) и књига Светозара Петровића *Природа критике* (такође 1972) били су током седамдесетих година прошлог века свакако најзначајнији, најрепрезентативнији и, сведочим то сопственим искуством, најчитанији текстови домаћих аутора посвећени питањима критике, са несумњивим утицајем на формирање тада нове генерације књижевних критичара. Данашње читање тог есеја о критичкој свести, писаног трагом Жоржа Пулеа, после свих минулих година и махом рђавих искустава које су нам оне донеле, подстиче питање о улози и месту Сретена Марића у историји српске критике, а рубно, и о његовим доприносима у (спорадичном) тумачењу дела српске књижевности. Марићев есеј и књига Светозара Петровића (којем смо, такође, дужни макар један зборник оданости), спасли су тада нову генерацију књижевних критичара, одмах, на старту, од могућих заблуда и дечијих критичарских болести, од којих је претенциозност при врху терапијске топ-листе. Под претенциозношћу, подучавао је Марић, ваља разумети стерилност ерудитности, ону тежњу да се неко новопромовисано читање, ма како засновано било, легитимизује и докаже сопствену важност, престиж и значај програмским порицањем оних читања која му претходе, при чему се ауторитети и идејна упоришта не траже у близини, нити међу непосредним претходницима, већ негде, по неписаном, али делатном правилу, у давнини и у даљини, о чему би нам, можда и боље од

---

* Поговор је узет из књиге Сретен Марић, *О прошлости и револуцији*, Службени гласник, Београд, 2010, 57–73.

стандардизоване *елиотовске* спекулације, могла понешто рећи и примарна антропологија, она која човека види као атавистичко биће условљено понашањем чопора и односима у њему.

Како се зна, шездесете и седамдесете године прошлог века и у српској књижевној критици, као и у ширем европском контексту, обележене су сумраком импресионизма и антипозитивистичком побуном, с једне, и опсесијом теоријом, с друге стране. На тренутке је тај преображај добијао драматичне облике. Старији критичари, који нису заћутали и који су још имали снаге и воље да се промене, докучили су да некадашњи, традицијом установљени реторички оквир, оно схватање критике као импресионистичког „лепог говорења", више напросто не важи, па су пожелели да преко ноћи „апгрејдују" свој критичарски апарат. Ту је посебно био занимљив случај угледног критичара Петра Џаџића који се начитао Старобинског, али је у једном опширном тексту, варирајући његове идеје, ваљда из психолошки индикативног нехата, заборавио да га помене, на шта га је упозорио Ђорђије Вуковић, па се заподенула полемика. За разлику од Џаџића, они који су одустали, а њих није било мало, почели су да говоре о смрти критике, што је такође најмање двоструко индикативно: када неко критичко *ја* престане да се бави критиком, критике (за њега) напросто више нема, јер то *ја* остаје без свог медијума. Дакле, нема критике зато што *ја* не пишем, а све остало је незанимљиво, плитко, неинтелигентно, недоучено, недаровито, корумпирано, помодно, неразумљиво... Могао би се направити прави мали индекс сличних „аргумената"; стари критичари увек, са опадањем властитих моћи, говоре о кризи критике, и то је тако, рекло би се, природно. А, као друго, књижевност је почињала да нараста до непрегледности, и почело је да се успоставља тржиште уметности, те је статус критике претрпео коренску промену, друкчије речено – њене некадашње функције изгубиле су на цени.

У сваком случају, у време када су Сретен Марић и Светозар Петровић писали своје радове, књижевној критици у свету, па и код нас, наметнут је императив науке. Критичари су, изгледа, у том тренутку, обележени

текста, текста као јасно омеђеног, строго локализованог језичког поља које функционише по специфичним законима, па њих треба егзактно доказати и образложити, и ту су идеју, свако на свој начин, варирали тада актуелни формалисти, феноменолози, структуралисти, семиотичари... Рекао бих да је описана идеја у српској култури седамдесетих година пала на плодно тло не само због презасићености говором старе критике него, делом, и услед идеолошких разлога. Критичарима је, наиме, идеја аутономије књижевног дела била добродошла не би ли одбранили право уметности да корозивно говори о идеолошки пројектованим сликама стварности, док је и идеолозима понуђени модел такође био прихватљив. Важно је да се превише не таласа, мала аутономна текстуална жаришта лакше је контролисати, ионако смо сви на истом путу. И вук сит и козе на броју.

Управо се тих околности сећам док поново читам знаменити есеј Сретена Марића и своје младићке коментаре на његовим маргинама. И чинећи то, заправо откривам колико је трага он оставио у мом мишљењу, те га стога и сматрам формативно важним. Неке од Марићевих ставова или оних које сам преко њега, из његових лектира, научио, посвојио сам толико и тако да сам им, сасвим неосетно, у једном тренутку заборавио порекло. Пре него што покушам да опишем шта би се о протејској свести и природи критике могло рећи данас, много година касније, најпре ћу направити малу рекапитулацију неких, за мене важних, готово аксиоматски уобличених Марићевих ставова, или ставова које Марић у том есеју, читајући Жоржа Пулеа, износи. Дајем их сукцесивно:

Нова критика се обично изграђује на рушевинама претходне, она у правој линији никог не наслеђује.

Како ипак није без родитеља, критика данас тражи ко ће је усвојити; она се призетила у разне, литератури стране домове, социологију, лингвистику, антропологију, психологију, психоанализу, већ како која.

И тип песника критичара, књижевног стваралаца који у контексту властите стваралачке проблематике расуђује и о делима других, све више тежи да се идентификује са типом критичара професора, и он „држи предавања".

[...] Што одликује данашњу критику [је] чињеница да професор по нужди постаје све више узак стручњак, човек метода.

Критика данас хоће да говори строгим језиком науке, а пошто литература сама по себи тај језик не зна, и наш непосредни однос према њој није ни методски ни објективан, то се методи и објективности позајмљују од других дисциплина. [...] А како је прилагођавање позајмљених теорија и метода врло компликована работа, редак је данас критичар који није истовремено и теоретичар.

Кад два научника природно-математичких наука служећи се истим методом испитују исти феномен, они долазе до истих резултата. У наукама о човеку то је већ ређе, у књижевној критици то се никад није десило. Критичари су поносни на своју оригиналност, а оригиналност – у том смислу – ствар је уметности, а не науке.

Са својим епистемолошким недостацима и полутанствима, ма како то духу који жели прецизност природних наука изгледало парадоксално, модерна критика, инспиришући се методама и теоријама других дисциплина, са проблематикама које књижевно дело није можда само наметало, већ они делу, задовољава велику потребу нашег доба брзих мена: да са новим погледима, из нових перспектива, савремених, гледа и суди и о прошлим и о садашњим делима. Она је тако успела да се преобрази и да открије неслућене могућности продубљивања и осветљавања са разних страна. Свака од тих страна је нужно „једнострана". Али зар уопште има угла под којим се велико уметничко дело да сагледати у целости?

Упркос свему, критика остаје оно што је одувек била – кад је вредела: на граници између строге мисли, рецимо науке, и литературе; као и филозофија. То јест исказ, у исто време, и о оном о чему је реч и онога од кога је реч, и истрага и визија света. [...] За разлику од природно-математичких наука – а неки тврде и тамо – када се мисли о човеку увек је присутан и човек који мисли.

Границе модерне методолошке критике потичу из природа метода као таква: што је метод прецизнији то је захват ужи, па многе интуиције критичара остају неизречене.

Рашчитавајући Пулеове идеје изговорене на фону европске хуманистичке, рационалистичке традиције – оне што учи да је извориште критике увек у субјекту, у индивидуалној свести која се одазива на свест похрањену у делу, па та

дисциплина, строго узев, мора бити сумњичава, како је говорио и Светозар Петровић, према сваком априоризму, према сваком задатом методу – Сретен Марић се приближава херменеутичком, креативном моделу разумевања књижевности, па вели: „Читање је ипак игра између идентификација и узимања дистанце, између губљења себе у делу, и враћања себи; на страну то што би се критичар могао дефинисати као онај који *чита двапут*, други пут ближи себи но делу, не више предан опчини, већ мотрећи како се она производи."

И тако даље. Образложивши нам, на себи својствен, заводљив начин, да се опет послужим речима Светозара Петровића, како критика није ни наука ни уметност, него креативна активност особите врсте, Сретен Марић је заправо релаксирао генерацију књижевних критичара из последње четвртине 20. века, упозоравајући да негација једне искључивости (у датом случају импресионистичке, позитивистичке, а у понечему и идеолошке) не мора по сваку цену бити замењена *златним телетом теорије*, него њеним функционалним упошљавањем. У међувремену, свет се убрзао до вртоглавости, смењивање рецентних метода добило је облик и динамику једносезонских модних трендова. Оквирно узев, идеја о апсолутној аутономности књижевног текста преобразила се у тумачење текста као вишеструко пројектованог односа, у свим могућим релацијама и свим могућим перспективама, а сама теорија добила је нов, хипереклектичан облик у којем књижевност као таква више и није кључни предмет интересовања. Данас се уобичајено пишу текстови у дисциплини која се зове „теорија", а да се у њима не помене ниједан писац, ниједно дело, ниједан стих, све је пребачено на метаниво, у стратосферу хибридизованог говора који је Светозар Петровић називао „есејистичком кашом". А збивања у теоријској стратосфери, према речима Дејвида Лоца, превише не обавезују свакодневицу књижевног приземља. Критика је, међутим, за разлику од спекулативних теоријских дисциплина које су допале у академски азил, постала део културног и књижевног тржишта, а у високом проценту и део културног маркетинга; на терор теорије се, ево још једног малог подсећања, при крају прошлог столећа реаговало побуном против ње – *антитероризму* је постао еквивалентан *антитеоризам*. Ако је у оним годинама, управо као у случају моје критичарске генерације, било разумљиво

и пожељно чак и у обичном, малом приказу за новине цитирати неког тада актуелног теоретичара, како би суд о делу на које треба скренути пажњу био оснажен озбиљношћу ауторитета, данас се тако може писати једино у нискотиражној и једва читаној књижевној периодици, док говор критике у медијима мора бити „транспарентан“ и свима јасан, будући да је у директној вези са професионалном поруџбином, а и о њој је Марић писао.

Но, опет, и данас као и онда, као и увек, протејска свест критике подразумева напор сталног, суштинског (и даље верујем да има таквог) саображавања, присподобљавања тексту који управо читамо, уз сазнање, добијено и од Сретена Марића, да нема два пута истог читања, и, уз то, бива праћена неодустајним покушајима сналажења да тај вид мишљења преживи по сваку цену у околностима које му не иду на руку. А све у доба када је свет и буквално затрпан текстовима који претендују да буду уметност и када би, заиста, они *џулеовски* удружени пауци, да нема макар мало промаје критичке свести, премрежили небо. Све се, споља, изменило, у политици колико и у теорији, у начину посредовања знања колико и у супермаркету (данашње тржиште књига личи на супермаркет, вели Дејвид Лоџ; чак је, примећује Слободан Владушић, и *херменеутичар у транзицији*), па ни критичари немају више улогу посредника и селектора коју су некад имали. Они су, вели Петер Слотердијк, „обављали неку врсту контролног прегледа за све нас. Данас, пак, више нема таквих приказа. Стога је данас сваки читалац и сваки уметнички импресарио и трговац уметничком робом дужан да трага сам, онако, за свој грош. То се не може избећи.“ Што, на сву срећу, није никаква најава апокалипсе већ, подсећа нас Сретен Марић, као да није прошло толико година, само нови облик протејске свести критике, нови вид свеукупне историје људске свести, оне у *суштини једне* свести што спаја Аристотела са сваким данашњим читаоцем који је одлучио, или је, пре ће бити, присиљен да буде сам свој критичар.

Са методом или без ње, мање је важно.

## II

Сретен Марић се није систематично бавио писцима и делима српске књижевности. Чинио је то спорадично, у два-три наврата, али, рекло би се, на индикативан начин, увек у

сагласју са својим општијим критичким начелима (видети дело као структуру међу другим структурама) и увек градећи шири интерпретативни контекст социјалног, темпоралног или компаративног, интертекстуалног типа. Док пише о српским писцима, притом подједнако подразумевајући националну, језичку традицију из које они израстају, као и опште историјско, европско залеђе њихове културе, Сретен Марић никада не заборавља да припомене да дело увек настаје у одговарајућим друштвеним и поетичким околностима и да те околности истовремено и осветљава и рефлектује. У тренутку када тумачи дела која су обележила српску књижевност после Другог светског рата, најављујући, у мањој или већој мери, поновно изналажење веза са дубљом традицијом и успостављајући, у мањој или већој мери, нови, модернији (заправо, модернистички) начин књижевног изражавања, посебно је актуелно питање револуције – шта она мења у животима људи, па, сагласно томе, на који се начин то исказује у самој књижевности.

Мада је та тема данас помало депласирана, у сваком случају мање занимљива, и, слободно је казати: неимперативна, и мада се у међувремену изменила перспектива читања дела о којима је и Сретен Марић говорио (нека су изгубила на вредности и значају, а нека настављају да их добијају), ваља рећи, што је за сваку похвалу, да Марићево разумевање појма револуције, ма колико било на „правоверној“ страни, у основи није идеолошко, него је историјско. Револуција је за Марића, пре свега, промена која се јавља као историјска стихија, али је заправо дубоко нужна, и та стална променљивост света (виђена у светлу учења оглашеног још у античкој филозофији) напросто изазива и подстиче песника да је детектује, да је „преручи“ у говор, да изнађе нове речи за нову слику епохе. Ту се, онда, питање језика природно поставља као приоритетно – ма о коме или о ма чему да пише Сретен Марић неизоставно говори и о језику, као медијуму стваралачког изражавања свеста, као средству које формира смисао, као грађи која претходи сваком узлету духа и маште, као полазишту које обликује свако писање, остављајући нас у потребној илузији да је писање обликовање језика, а није само тако, јер језик омогућава писање. Такво становиште чини Сретена Марића и данас врло актуелним мислиоцем и тумачем књижевности.

Занимљив је избор српских писаца о којима Сретен Марић изворно пише на француском језику, с намером да их представи заинтересованим европским читаоцима. На једној страни су Добрица Ћосић и Михаило Лалић, писци традиционалнијег, реалистичког проседеа, који ни у нашем времену не могу бити тумачени мимо примарног, историјског, револуционарног, поратног друштвеног и књижевног контекста, а на другој је Васко Попа, песник који је у нашем добу синоним српског песничког модернизма и, по свему, незаобилазна, управо тежишна тачка сваке расправе о поетском модернитету, песник синтезе и, у исти мах, иноватор који је успоставио нови модел, нову надграматику песничког мишљења, са несравњиво великим утицајем на потоње песнике, што се за Ћосића и Лалића, када говоримо о каснијим променама српске прозе, никако не би могло рећи.

Пишући о Добрици Ћосићу у два наврата, најпре у једном кратком мемоарском запису, и видећи га ту, донекле емфатично, као писца наглашеног моралног нерва, а потом и у аналитички развијенијем огледу „Поновно успостављање прошлости“, Сретен Марић непрестано подразумева стару хуманистичку, критичку идеју о друштвеној одговорности књижевности, о њеном утицају на успостављање општијег мишљења о свету и образовање слике/представе коју нека (језичка, културна) заједница формира о себи. Књижевност је, за Марића, уметност у којој се изоштравају увиди и обликују одговарајући ставови. Те ставове и те увиде, без обзира на различитост импликација које они изазивају, увек прати одговарајући естетски ефекат, јер је реч о уметности, и то Сретен Марић никад не заборавља. За роман *Корени*, по суду данашње критике можда и најуспелије Ћосићево књижевно дело, Марић прво каже да се та исприповедана историја једне сељачке породице с краја 19. века заснива „на поетском језику препуном слика и метафора и често неразумљивом симболизму.“ Суштина нових романсијерских настојања у књижевности после Другог светског рата јесте, према Сретену Марићу, у поновном откривању прошлости. Јер прошлост је, револуционарним пренаглашавањем сна о будућности (алиби револуције, додали бисмо, увек је у будућности, она се никада не спроводи у корист садашњости, него само и једино у корист будућности која никада не долази као реализована утопија већ као нови историјски кошмар),

прошлост је, дакле, у опсесији револуцијом на неки начин проказана, оцрњена, поништена или затамњена, и књижевност је, у једном тренутку, када усијање прође, мора поново открити за себе, у новом кључу: Марић припомиње да се „историја прави историјом и да наслеђе није само негативно".

То „поновно зарањање у прошлост" треба видети као нужност разумевања романсијерског посредовања и разумевања света у новонасталим историјским околностима. Њих, према тумачењима дијалектичара на које се позива и Сретен Марић, ваља схватати као резултанту ранијих збивања, као нову тачку бескрајног процеса, као неминован исход онога што је већ било. За пример те појаве у српској књижевности Сретен Марић узима ране романе Добрице Ћосића и Михаила Лалића. И одмах уочава разлику у начину њихове приповедне реализације. У Лалићевим делима није толико реч „о жељи да се прикаже сама прошлост, већ се приказује једно потискивање кроз прошлост", док је слика света коју Добрица Ћосић посредује *Коренима* „противречнија и амбивалентнија, сва у сукобима". *Корени* су „неразумљиво дело" (у смислу слојевитости, вишезначности), и у трагању за његовим оптималним разумевањем не може се заобићи чињеница да је изграђено „на више планова, понекад неспојивих". На једној страни је општа историја Србије, на другој историја једне породице, на трећој судбина појединца, па је тај роман, према Марићевом налазу, у крајњем исходу, „страствена расправа са прошлошћу која је више живљена него схваћена објективно".

Марићев есеј „Револуција, прошлост, поезија" о поезији Васка Попе и данас, када је литература о том песнику нарасла до необухватности и непроходности, има интерпретативну свежину и обавезујући значај, а у појединим сегментима, тамо где се говори о апсурду или о односу према језику, националној култури и песничкој традицији, указује се као антиципативан, јер су многа доцнија тумачења песника *Коре* ишла управо у том правцу. И када тумачи стихове раног Попе, Сретен Марић по себи својственом, писаном правилу, прво расправља о језику, па следствено томе констатује разлику употребе језика у прози и у поезији. У прози, која је, вели Марић, већ по себи огромна маса речи, „реч [се] дави у реченици, реченица у одељку". И наставља: „Али у поезији, где је реч неизмерно више изложена,

где се њен смисао и њени смислови осветљавају чистим интензитетом и где је синтакса прецизна као некакав скелет, тај положај језика је обележио продукцију поезије“ писане у новим историјским и поетичким околностима. Тиме Марић даје општије критичке основе, можда би било боље рећи да оцртава интерпретативни рам за читање Попине поезије, па наставља: „Не може се рећи да се ти различити ставови према проблему језика увек и код свих у истом смислу поклапају са дубљим духовним интересима и погледима на свет. Али то је свакако случај Васка Попе, једног од најистакнутијих песника послератне генерације, чија је прва збирка стихова *Кора*.“ Следи расправа о „коренима“ *Коре* и *Нејочин јоља*. Сретен Марић их налази у народном говору и у формама усмене песничке традиције, што води тези да се модерна поезија на српском језику помаља као реверзибилан процес сталног узимања и сталног давања, сталног апсорбовања, преосмишљавања и емитовања традицијом успостављених садржаја: „Да би пронашао његов дух, магичну моћ те поезије, Попа се враћа његовом извору. То му омогућава да достигне једноставност, огољење, једну готово скелетску структуру, која је у контрасту са преобиљем неких од његових савременика. Његове речи подсећају на те прастаре изразе са слојевима многобројних значења, са бесконачним одјецима. Али разлози због којих се Попа враћа тој поезији нису само формални. Ако тражи да у проблематику данашњег човека врати изворне вредности велике поезије његовог народа, првобитну мудрост која се у њој налази скривена, то је зато што га мори могућност поновног пада у апсурд и што хоће да стваралаштву свог времена да потпунији људски смисао, да будућности предложи људски прихватљиве перспективе.“

У развијеној анализи Попиних поетских слика, али и песникових поетичких ставова, знатан део простора Сретен Марић посвећује реификацији, човековом остварењу и његовом (не)сналажењу у свету простора и предмета, у релационирању које није интерсубјекатско него наглашава везу човека, речи и ствари. То питање препознато је као једно од основних питања поезије модерних времена са значајним духовним, управо филозофским консеквенцама. И у Попиној поезији могуће је препознати опседнутост светом предмета, коју Сретен Марић тумачи овако: „То је критика, ако том речју можемо

означити чисто поетски израз, света предмета, тог предметног света који се ствара са намером да би се коначно саобразио мери човека. Али ево, ти предмети сад прете да преплаве човека, уздижући се од слугу у апсолутне господаре."

Васко Попа је, налази Сретен Марић, песник који у поезији трага за „темељним облицима човека". Тако се, опет у духу хуманистике на којој је образован и Сретен Марић, изнова уочава посебност књижевности у поретку људских вредности, јер се њоме успоставља смисао човека и његовог деловања у историји и у култури. Сретен Марић недвосмислено, отпоран на све могуће и немогуће сумњичаве приговоре надошле у модерним временима, а који у нашим данима постају све учесталији и све израженији, па је срећа што их стари критичар не може чути, сматра да и модерни песник има мисију. И ту мисију дефинише овако: „Таблице по којима свет треба да буде створен су већ написане, али треба их одгонетнути и поново написати у свакој генерацији, а нарочито данас, у кључном тренутку, по новом човеку."

Аксиоматичности те тврдње Сретена Марића, као и многих других разложних судова и ставова тог незаобилазног српског тумача књижевности, не треба никакав посебан коментар ни накнадно образложење. Прозирност саморазумевања је циљ сваке критике. Марић га је досегао. Или га је већ имао, зависи како се гледа.

Радован Поповић

# ХРОНОЛОГИЈА ЖИВОТА И РАДА СРЕТЕНА МАРИЋА

1903–1914.

Јелена и Стаменко Марић, учитељи у селу Субјелу, на падинама Дивчибара, недалеко од Косјерића, добили су 20. фебруара сина Сретена. У родном селу дечак ће завршити основну школу школске 1912/1913, са одличним успехом из свих предмета: из науке хришћанске, српског језика, српске историје, земљописа, основа природних наука, рачунице, цртања, краснописа, певања и гимнастике. У то време написаће и прве песме и приче. Одушевљаваће га казивања народних песама очеве фамилије (мајка је од Раковића, са Златибора).

Био је најстарије дете у породици – касније ће на свет доћи сестра Драга, потоња сликарка, у јавном и културном животу позната као Лиза, супруга карикатуристе *Политике* Пјера Крижанића, и брат Драгослав, правник, дугогодишњи чиновник-саветник у Министарству спољних послова.

Уочи Првог светског рата породица се сели у Београд. У Београду, из времена нижих разреда гимназије, остаће му у живом сећању скаутске вежбе на бедемима Калемегдана, говор неког бркатог генерала, одмах после атентата Гаврила Принципа на надвојводу Фердинанда и супругу му Софију, у Сарајеву јуна 1914.

1915.

Отац Стаменко убрзо је мобилисан и почетком 1915. послат на фронт. Фамилија одлучује да Сретена отпреме заједно са мајчином рођеном сестром Косом (Косара Раковић Дивац), удатом за познатог биолога, преводиоца Дарвина, једног од социјалистичких првака Србије, родом Пријепољца, на југ земље, према Скопљу, где ће наставити гимназијско школовање. Са тетком Косом повући ће се са српском војском преко Албаније – имао је дванаест година, а тетка двадесет једну. Из Албаније одлазе у Бриндизи, а потом ноћу, рибарском лађом, путују у Рим, где ће остати три месеца.

1916.

Допутоваће у Француску, где ће наставити школовање у лицеју.

1920.

Завршава лицеј. Увелико чита Бодлера, Рембоа, Маларме, Аполинера, а нарочито га одушевљава Алфред де Мисе.

1921.

У Скопљу је, по повратку у домовину, положио велику матуру. У јесен је уписао студије књижевности на београдском Филозофском факултету. Војни рок одслужио је у Вршцу, у коњичком пуку и из војске изашао као резервни коњички потпоручник.

1922–1924.

Одлази на студије у Немачку, у Минхен, где је слушао предавања професора Мајера, а посебно су га занимали немачки филозофи.

1925.

Враћа се у Београд и дипломира: из упоредне књижевности на писменом испиту је добио десет, а на усменом седам, из опште историје на писменом је оцењен деветком, а на усменом осмицом, док је из историје уметности на усменом испиту добио девет. (Сваке ферије Марић је проводио у свом родном Субјелу или на Златибору, код фамилије.)

1926–1927.

Постављен је за суплента Мушке гимназије у Скопљу, а потом у Ђевђелију. Његова сестра Лиза удаје се за легендарног карикатуристу Пјера Крижанића. (Бавила се сликарством иако је завршила студије књижевности на Филозофском факултету у Београду.)

1928.

Напушта професуру и одлази у Француску, у Париз и Лион, где ће одбранити докторску тезу из историје *Histoire du mouvement social sous le Second Empire à Lyon* (Историја

друштвеног покрета у време Другог царства у Лиону); докторску тезу посветиће родитељима.

1930.

Стиже у Скопље, где се венчава са Зорком Јовановић – тај брак, међутим, неће бити дугог века.

1931.

Враћа се у Београд и 28. марта бива постављен за професора Државне реалне гимназије у Вршцу, где ће предавати француски језик (положиће професорски испит из опште и националне историје, као главног предмета, и југословенске књижевности, као споредног).

1933.

Премештен је за професора у Прву класичну гимназију у Загребу (директор ће му бити Стјепан Мусулин, чувени преводилац са класичних језика, касније академик и директор Института за језик ЈАЗУ). Предавао је земљопис и историју, а дружи се са левим кругом загребачких интелектуалаца, пре свега са оним око Огњена Прице па и Мирослава Крлеже. Као и у Вршцу, и у Загребу ђаци су га волели – нарочито девојке. Сарађује у загребачким часописима *Култура*, *Књижевник*, *Књижевни савременик* и *Знаност и живот* (пише и под псеудонимима X. Y. Z., Матија Ненад, Др М. С.). Текстови се односе на књижевност или историју уметности и филозофију.

1936.

У Загребу се венчава са Јелицом Шварц, лепом Јеврејком са Пантовшчака. (Летње ферије сада проводи на путовању по Аустрији, Француској и Немачкој.)

1938.

У Загребу су објављена *Одабрана писма* Карла Маркса у преводу Сретена Марића (под псеудонимом Др С. Јелић). Примљен је у масонску ложу „Максимилијан Врховац“, у којој су и угледници хрватске културе, као што су Грга Новак, Марин Тартаља, Томислав Кризман, Марко Тајчевић...

1939.

Затражио је премештај у Београд – постављен је за професора Друге мушке реалне гимназије, а потом Шесте мушке. Сарађује у *Српском књижевном гласнику*, где води рубрику „Уметнички преглед".

1940–1941.

На Позоришном одсеку Музичке академије у Београду предаје историју светске драмске књижевности. Јелица и Сретен Марић купили су кућу у Београду, у Улици краља Александра (донедавно Булевар револуције). Његова супруга Јелица била је лепа и богата, а у Београд је поред новца донела и сандук са сребром и другим драгоценостима. Као Јеврејка била је животно угрожена у поробљеном граду и пребацила се на територију коју су држали партизани. (Кућа им је страдала у бомбардовању.)

1942–1944.

Други светски рат проводи у Београду а одлази и у Субјел. Хонорарно држи часове на Музичкој академији. Преводи са француског, енглеског и немачког, али не објављује. Са доласком нове власти (ослобођењем земље) Марић ће се укључити у културна догађања. На измаку децембра 1944, биће отворена изложба српских сликара, посвећена рањеним борцима.

1945.

У божићном броју *Политике* даје приказ ове изложбе. У мају месецу, говори на отварању прве књижаре совјетских књига у Београду, у име Друштва за културну сарадњу Југославије са Совјетским Савезом. Хонорарни је професор Академије ликовних уметности за предмет историја уметности, а предаје и у драмском студију Музичке академије. Супруга Јелица је референт Народног одбора. Са њима живи отац Стаменко, а мајка Јелена је са Лизом и Пјером. Један је од ретких интелектуалаца у новој власти који добро говори и познаје светску књижевност, културу и језике француски, немачки, енглески, руски. Превео је и објавио код Издавачког завода Југославије *Гуливерова путовања* Џонатана Свифта (ласкаве критике Исидоре Секулић и Милана Богдановића).

1947–1950.

У пролеће је упућен у Париз за саветника за културу Амбасаде ФНРЈ (амбасадор је Марко Ристић са којим се често дружио за време окупације, пре свега расправљајући о француској књижевности и култури – на ову дужност постављен је на Ристићев захтев. Пред одлазак се развео). Маријеви извештаји и депеше Министарству спољних послова одударали су од чиновничке лексике, баналних судова и оцена. Сређе се и разговара са најистакнутијим интелектуалцима Француске тога доба, не само онима из надреалистичког круга (Бретон, Елијар, Арагон).

1949.

Оженио се са Никол, кћерком сликара Марка Челебоновића, са којом ће родити кћерку Катарину (1951). Посебно негује пријатељство са песником, потоњим француским академиком, Пјером Емануелом. Један је од најзначајнијих организатора репрезентативне изложбе југословенске средњовековне уметности, чији је комесар био Мирослав Крлежа (марта 1950). На његову иницијативу приређена је у Београду изложба модерног француског сликарства.

1951–1960.

Живи у Паризу, у срцу престонице, на острву Сен-Луј, запослен као технички уредник и преводилац часописа *Questions actuelles du Socialisme* (*Актуелна питања социјализма*).

1962–1963.

Долази у Србију и настањује се у Новом Саду, где добија место професора за светску књижевност на Филозофском факултету. У Нови Сад доводи своју нову супругу, такође Никол, новинарку, кћерку чувене Сузан Лалик, костимографа Комеди франсез. Са њом ће се венчати 1963. године. Изабран је за члана Удружења књижевника Србије. Објављује књигу *Огледи I.*

1966–1971.

Члан је редакције *Летописа Матице српске.* Објављује књигу записа и есеја *Гласници апокалипсе* (1968).

1972.

Објављује књигу *Протејска свест критике.*

1974.

Одлази у пензију.

1975.

Објављује књигу есеја *Раскрића.*

1979.

*Из штампе излази књига Пропланци есеја.* Изабран је за члана новоосноване Војвођанске академије наука и уметности.

1981.

Приступна беседа у Академији *О језику и језикословљу данас.* (Ова беседа ће бити објављена наредне, 1982. године.)

1986.

Награда Друштва књижевника Војводине за животно дело.

1987.

Објављује књигу *Огледи II.*

1992.

Преминуо је у Француској, у Турени, 27. септембра и сахрањен на сеоском гробљу Изер сир Крез (супруга Никол подигла му је споменик-крајпуташ, исти онакав какав је он подигао своме оцу).

Драгица Мијовић

# ИНВЕНТАРНИ ПОПИС КЊИГА И ПЕРИОДИКЕ ДОНАЦИЈЕ НИКОЛ И СРЕТЕНА МАРИЋА

## V

Библиотека Матице српске је 12. децембра 1989, вољом и правим препознавањем значаја библиотеке професора Сретена Марића, потписала уговор са професором и његовом супругом Никол о пријему њихове целокупне библиотеке. У име Библиотеке уговор је потписао Миро Вуксановић, управник, који је тај посао у Новом Саду радио тек нешто више од годину дана, али је умео да препозна праве потребе библиотеке и њених читалаца.

Марићева библиотека садржи око 13.000 примерака, рачунајући и бројеве периодике. Овај број је непрецизан, јер су спискови поклоњених књига непотпуни. Налазили смо књиге које немају нотиран број из Марићеве евиденције, а и госпођа Марић прилаже нова издања. До 14. фебруара 2011. инвентарисано је 9.401 књига и 779 годишта периодике. Највећи број књига и периодике је на француском, а има их и на немачком, енглеском, српском, руском и на другим језицима. Госпођа Никол, због својих успомена, амбијента и жеље да по навици време проводи читајући, још увек није уступила један број књига које се налазе у Паризу и у Новом Саду.

Књиге су инвентарисане од броја један и утврђени компјутерски низ од девет места почиње бројем осам (800000001), а за периодику бројем осамдесет и три, која је, такође, инвентарисана од броја један (830000001). По инвентару се може претраживати (префикс IN=) тако што се, с десне стране низа, укуца број инвентара који је дат у списку као први податак (IN=800000345 или 830000097, на пример).

Сигнатура књига носи ознаку *Марић*. Налазе се у просторијама и магацину Одељења старе и ретке књиге и легата, класификоване по језицима и поређане по формату и растућем

броју. Највише их има на француском језику и смештене су под сигнатурама до 5.000, затим, од 5.000 јесу оне на енглеском, од 6.000 на немачком, од 7.000 на српском, од 8.000 на руском, а од 9.000 налази се мали број књига на другим језицима. Тако је смештена и периодика на одговарајућим језицима, сигнатура носи ознаку *МаријП*. Највише има периодике на француском и српском језику. Књиге и периодика могу се претраживати по сигнатурама (префикс sg=), које су дате као други податак у списку (sg=lMarić\f1\n1* или sg=lMarić\f1\n7001*, sg=lMarićP\f1\n1* или sg=lMarićP\f1\n7001*, на пример). Претраживање се може обавити и по другим критеријумима: језик (префикс LA=), аутор (префикс AU=), наслов (префикс TI=), место издавања (префикс PP=), издавач (префикс PU=) и година издавања (префикс PY=).

Библиотека Матице српске са посебним поштовањем брине о Донацији Никол и Сретена Марића и њеним донаторима. Матична библиотека је до сада објавила два издања књиге *Прича о Сретену Мариħу* Радована Поповића, 1996. и 2002. године. Драгица Мијовић приредила је *Грађу за библиоīрафију Сретена Марића*, која је објављена у поменута два издања, допуњена, а први пут објављена у *Годишњаку Библиоīеке Маīице срīске* за 1992. годину. У средствима јавног информисања и публикацијама Библиотеке Матице српске објављене су све потребне информације о Донацији и донаторима. Након смрти професора Марића (1992) одржавамо, уз пуно уважавање, пријатељске односе са госпођом Марић, да бисмо и на тај начин показали захвалност за изузетан поклон нашој институцији и њеним посетиоцима, који умногоме користе овај фонд.

Књиге и периодику на француском, српском и италијанском језику урадила је Драгица Мијовић (5.984 записа за књигу и 697 годишта периодике), књиге на немачком Ивана Мразовић Радовић (1.754 записа), периодику на немачком и енглеском језику Штефанија Маћко (54 годишта на немачком и 28 на енглеском), књиге на енглеском Олга Рудолф (1.517 записа) и на руском Финка Пјевач (146 записа). Техничку припрему из електронске базе БМС урадила је Новка Шокица Шуваковић.

Библиотека Матице српске је са општином Косјерић, којима се касније придружио и *Службени īласник* из Београда,

установила Награду „Сретен Марић“, која се додељује сваке друге године за најбољи есеј, односно књигу есеја из књижевности, уметности и филозофије. Ради комплетније сарадње, 2009. је у жири за доделу награде ушла и Марићева ћерка Катарина. Прва награда уручена је 22. фебруара 2005. у Косјерићу, Бориславу Радовићу за књигу *Читајући Вергилија* (Бањалука, Littera, 2004). Друга је уручена 20. фебруара 2007. у Новом Саду, Славку Гордићу за књигу *Размена дарова* (Београд, Народна књига, 2006). У Косјерићу, 29. маја 2009, уручена је, трећи пут по реду, награда за најбоље остварење из области есејистике, Јовици Аћину за књигу есеја *Голи приповедач*, (Вршац, Књижевна општина, 2008). Ове године уручује се награда четврти пут. Текстови у вези са тим предмет су овог осмог броја годишњака *Раскршћа*.

Исто тако, Библиотека Матице српске, Скупштина општине Косјерић и годишњак *Раскршћа*, организовали су и Научни скуп *Есеј Сретена Марића* који је одржан у Новом Саду, 15. децембра 2006. године. Деветнаест радова са скупа објављено је у *Раскршћима* број пет. *Дани Сретена Марића* одржани су у Косјерићу, 16. и 17. новембра 2007. године. На скупу је представљено пет бројева *Раскршћа* и одржан округли сто *Сретен Марић о језику*. Текстови са овог скупа објављени су у шестом броју *Раскршћа*. Први округли сто о Сретену Марићу одржан је 14. и 15. новембра 2003. у Косјерићу. После тога је и објављен први број *Раскршћа*, књижевно-филозофског годишњака Сретена Марића, са текстовима учесника тог округлог стола.

Након пријема целокупне библиотеке од госпође Никол Марић у плану је да се објави каталог Донације Никол и Сретена Марића. Чекајући то време, дајемо на увид јавности списак инвентарисаних књига и периодике у Библиотеци Матице српске, са основним подацима (инвентарни број, сигнатура, наслов, аутор књиге, место издавања, издавач и година издавања. Поред општих података за периодику, назначено је и годиште које се налази у Донацији).

Настављамо да објављујемо списак књига од инвентарног броја 9377 до 9401 и списак инвентара периодике од 1 до 779. Овим завршавамо попис књига и периодике, које се налазе у Библиотеци Матице српске.

**(9377, Марић II 7841)** Са Медитерана / Јован Дучић. - Нови Сад : Академска књига, 2009.

**(9378, Марић III 7360)** Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja ili Očuvanje povlašćenih rasa u borbi za život / Čarls Darvin. - Novi Sad : Akademska knjiga, 2009

**(9379, Марић III 926)** Paul Burty Haviland. - Paris : S. Aboukrat, 2009.

**(9380, Марић II 2169)** Lalique-Haviland-Burty / Marić-Haviland Nicole ; Catherine de Léobardy. - Limoges : Les Ardents, 2009.

**(9381, Марић II 7842)** Достојевски о Европи и словенству / Јустин Сп. Поповић. - Београд : Издавачко-просветна задруга, 1940.

**(9382, Марић III 5194)** Mircea Eliade / by David Rasmussen. - [S. l. : s. n., s. a.].

**(9383, Марић III 7361)** Варијације на Вијонов Катрен / Петар Милосављевић. - [Б. м. : б. и., б. г.].

**(9384, Марић II 6619)** Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur / Hans Robert Jauss. - Amsterdam : B. R. Grüner, 1975.

**(9385, Марић III 927)** Lec Oeuvres de Suzanne Lalique . - Hakone (Japan) : Lalique Museum, 2009.

Господи Николу у
знак пријатељства и
поштовања,
25. XI 2009. Мирослав
Егерић

**(9386, Марић II 7843)** Живот и књижевност : разговори са Мирославом Егерићем / Милош Јевтић. - Београд : Београдска књига, 2007.

(**9387, Марић III 7362**) Пропланци Сретена Марића / Радован Поповић. - Београд : Службени гласник, 2009.

(**9388, Марић III 928**) Le pape et le diable / Hubert Wolf. - Paris : CNRS éditions, 2009.

(**9389, Марић III 929**) La paix de Karlowitz 26 janvier 1699. - Paris : Honoré Champion, 2010.

(**9390, Марић III 7363**) Славни гости Србије XX века / Радован Поповић. - Београд : Службени гласник, 2010.

(**9391, Марић I 7094**) О критици / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2008.

(**9392, Марић I 7095**) О трагедији / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2008.

(**9393, Марић I 7096**) О Свифту / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2008

(**9394, Марић I 7097**) О трагичној луди / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2008

(**9395, Марић I 7098**) О Вијону и Хелдерлину / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2009

(**9396, Марић I 7099**) О Стендалу / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2009

(**9397, Марић I 7100**) О Монтењу / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2009

(**9398, Марић I 7101**) О Шатобријану и француској књижевности / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2010

(**9399, Марић I 7102**) О Прусту и Фокнеру / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2010

(**9400, Марић I 7103**) О Бодлеру и Лотреамону / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2010

(**9401, Марић I 7104**) О Башлару и Кајоау / Сретен Марић. - Београд : Службени гласник, 2010

**(1, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1946

**(2, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1946/I

**(3, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1947

**(4, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1948

**(5, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1949

**(6, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1950

**(7, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1951

**(8, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1952

**(9, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1953

**(10, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1954

**(11, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1955

**(12, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1956

**(13, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1957

**(14, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1957/I

**(15, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1958

**(16, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1959

**(17, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1961

**(18, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-.
God. 1962

**(19, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1963

**(20, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1964

**(21, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1965

**(22, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1966

**(23, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1967

**(24, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1967/I

**(25, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1968

**(26, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1968/I

**(27, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1969

**(28, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1969/I

**(29, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1970

**(30, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1970/I

**(31, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1971

**(32, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1972

**(33, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1973

**(34, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1974

**(35, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1960

**(36, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1974/I

**(37, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1975

**(38, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1976

**(39, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1977
**(40, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1978
**(41, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1979
**(42, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1980
**(43, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1981
**(44, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1946
**(45, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1947
**(46, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1948
**(47, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1949
**(48, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1949/I
**(49, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1950
**(50, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1953
**(51, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1956
**(52, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1956/I
**(53, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1958
**(54, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1958/I
**(55, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1963
**(56, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1963/I
**(57, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1964
**(58, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1965
**(59, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1966
**(60, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1967
**(61, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1967/I
**(62, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1968
**(63, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1970
**(64, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1972
**(65, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1973
**(66, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1973/I
**(67, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1974
**(68, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1976
**(69, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1978
**(70, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1979
**(71, МарићП II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1982

(72, МарићП II 2) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1988
(73, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1919
(74, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1921
(75, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1922
(76, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1923
(77, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1924
(78, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1925
(79, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1925/I
(80, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1925/II
(81, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1928
(82, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1928/I
(83, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1929
(84, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1930
(85, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1931
(86, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1936
(87, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1938
(88, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1958
(89, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1965
(90, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1967
(91, МарићП II 3) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1969

**(92, МарићП II 3)** LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1970

**(93, МарићП II 3)** LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1976

**(94, МарићП II 3)** LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1977

**(95, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1920

**(96, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1921

**(97, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1922

**(98, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1923

**(99, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1924

**(100, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1927

**(101, МарићП II 4)** LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1929

**(102, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1945

**(103, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1946

**(104, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1947

**(105, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1948

**(106, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1949

**(107, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1950

**(108, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1951

**(109, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1952

**(110, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1953

**(111, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1954

**(112, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1955

**(113, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1957

**(114, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1960

**(115, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1964

**(116, МарићП II 5)** LES CAHIERS du Sud. - Marseille : Les Cahiers du Sud, 1925-1966. God. 1965

**(117, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1953

**(118, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1954

**(119, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1955

**(120, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1956

**(121, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1957

**(122, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1958

**(123, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1959

**(124, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1965

**(125, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1966

**(126, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1969

**(127, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1970

**(128, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1971

**(129, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1972

**(130, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1973

**(131, МарићП II 6)** DIOGÈNE. - Paris : Gallimard, 1952-. God. 1981

**(132, Марић II 2)** ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1981

**(133, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1964

**(134, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1965

**(135, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1966

**(136, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1966/I

**(137, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1972

**(138, МарићП II 7)** COMMUNICATIONS. - Paris : Seuil, 196?-. God. 1977

**(139, МарићП II 8)** REVUE d'esthétique. - Paris : Presses Universitaires de France, 1948-2004. God. 1949

**(140, МарићП II 8)** REVUE d'esthétique. - Paris : Presses Universitaires de France, 1948-2004. God. 1950

**(141, МарићП II 9)** TEL quel. - Paris : Seuil, 1960-1982. God. 1965

**(142, МарићП II 9)** TEL quel. - Paris : Seuil, 1960-1982. God. 1966

**(143, МарићП II 9)** TEL quel. - Paris : Seuil, 1960-1982. God. 1967

**(144, МарићП II 9)** TEL quel. - Paris : Seuil, 1960-1982. God. 1968

**(145, МарићП II 9)** TEL quel. - Paris : Seuil, 1960-1982. God. 1978

**(146, МарићП II 10)** MÉDIATIONS. - Paris : Editions de Minuit, [1961]-. God. 1961

**(147, МарићП II 10)** MÉDIATIONS. - Paris : Editions de Minuit, [1961]-. God. 1961/I

**(148, МарићП II 10)** MÉDIATIONS. - Paris : Editions de Minuit, [1961]-. God. 1962

**(149, МарићП II 11)** EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1923

**(150, МарићП II 11)** EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1948

(151, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1950

(152, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1956

(153, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1964

(154, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1967

(155, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1968

(156, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1972

(157, МарићП II 11) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923-1939 ; 1946-. God. 1979

(158, МарићП I 1) RAISON présente. - Paris : Editions Rationalistes, 196?-. God. 1967

(159, МарићП I 1) RAISON présente. - Paris : Editions Rationalistes, 196?-. God. 1968

(160, МарићП I 1) RAISON présente. - Paris : Editions Rationalistes, 196?-. God. 1970

(161, МарићП I 1) RAISON présente. - Paris : Editions Rationalistes, 196?-. God. 1971

(162, МарићП I 1) RAISON présente. - Paris : Editions Rationalistes, 196?-. God. 1977

(163, МарићП II 12) JOURNAL de psychologie. - Paris : Presses Universitaires de France, 190?-. God 1948

(164, МарићП II 13) REVUE philosophique de la France et de l'étranger. - Paris : Presses universitaires de France, 1876-. God. 1949

(165, МарићП II 13) REVUE philosophique de la France et de l'étranger. - Paris : Presses universitaires de France, 1876-. God. 1950

(166, МарићП II 13) REVUE philosophique de la France et de l'étranger. - Paris : Presses universitaires de France, 1876-. God. 1958

(167, МарићП II 14) REVUE de métaphysique et de morale. - Paris : Librairie Armand Colin, 1893-. God. 1953

(168, МарићП II 14) REVUE de métaphysique et de morale. - Paris : Librairie Armand Colin, 1893-. God. 1956

**(169, МарићП II 14)** REVUE de métaphysique et de morale. - Paris : Librairie Armand Colin, 1893-. God. 1957
**(170, МарићП II 15)** PROMESSE. - Poitiers : [s. n.], 19??-. God. 1971
**(171, МарићП II 15)** PROMESSE. - Poitiers : [s. n.], 19??-. God. 1972
**(172, МарићП II 16)** LANGAGES. - Paris : Didier : Larousse, 1966-. God. 1966
**(173, МарићП II 16)** LANGAGES. - Paris : Didier : Larousse, 1966-. God. 1971
**(174, МарићП II 17)** POÉTIQUE. - Paris : Le Seuil, 1970-. God. 1970
**(175, МарићП II 17)** POÉTIQUE. - Paris : Le Seuil, 1970-. God. 1971
**(176, МарићП II 17)** POÉTIQUE. - Paris : Le Seuil, 1970-. God. 1975
**(177, МарићП II 18)** CAHIERS internationaux de symbolisme. - Genève : M. Engelson, 196?-. God. 1963
**(178, МарићП II 18)** CAHIERS internationaux de symbolisme. - Genève : M. Engelson, 196?-. God. 1964
**(179, МарићП II 18)** CAHIERS internationaux de symbolisme. - Genève : M. Engelson, 196?-. God. 1965/1966
**(180, МарићП II 18)** CAHIERS internationaux de symbolisme. - Genève : M. Engelson, 196?-. God. 1965/1966/I
**(181, МарићП II 60)** COSMOPOLITIQUES. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1989
**(182, МарићП II 18)** CAHIERS internationaux de symbolisme. - Genève : M. Engelson, 196?-. God. 1967
**(183, МарићП II 19)** L'AUTRE Europe. - Paris : L'Age d'Homme, 1984-1998. God. 1985
**(184, МарићП II 20)** LA NEF. - Alger : La Nouvelle équipe française, 1944-1981. God. 1950
**(185, МарићП II 20)** LA NEF. - Alger : La Nouvelle équipe française, 1944-1981. God. 1967
**(186, МарићП I 2)** CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1948
**(187, МарићП I 2)** CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1951
**(188, МарићП I 2)** CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1952

(189, МарићП I 2) CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1955
(190, МарићП I 2) CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1957
(191, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1981
(192, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1983
(193, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1985
(194, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1986
(195, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1987
(196, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1988
(197, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1989
(198, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1990
(199, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1991
(200, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1992
(201, МарићП II 21) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1994
(202, МарићП II 22) LE DÉBAT. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1980
(203, МарићП II 22) LE DÉBAT. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1981
(204, МарићП II 22) LE DÉBAT. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1984
(205, МарићП II 22) LE DÉBAT. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1988
(206, МарићП II 23) LA TABLE ronde. - Paris : Plon, 1948-1969. God. 1950
(207, МарићП II 23) LA TABLE ronde. - Paris : Plon, 1948-1969. God. 1956
(208, МарићП II 23) LA TABLE ronde. - Paris : Plon, 1948-1969. God. 1959
(209, МарићП II 23) LA TABLE ronde. - Paris : Plon, 1948-1969. God. 1962
(210, МарићП I 3) CONFLUENCES. - Paris : Confluences, 1941-1947. God. 1945
(211, МарићП I 4) LA LUMIÈRE du thabor. - Paris : Fraternité Orthodoxe St. Grégoire Palamas, 198?-. God. 1985
(212, МарићП I 4) LA LUMIÈRE du thabor. - Paris : Fraternité Orthodoxe St. Grégoire Palamas, 198?-. God. 1985
(213, МарићП I 4) LA LUMIÈRE du thabor. - Paris : Fraternité Orthodoxe St. Grégoire Palamas, 198?-. God. 1986

**(214, МарићП II 19)** L'AUTRE Europe. - Paris : L'Age d'Homme, 1984-1998. God. 1986

**(215, МарићП II 14)** REVUE de métaphysique et de morale. - Paris : Librairie Armand Colin, 1893-. God. 1936

**(216, МарићП II 24)** REVUE de l'enseignement supérieur. - Paris : S.E.V.P.E.N., 1956-. God. 1967

**(217, МарићП II 25)** L'HOMME et la société. - Paris : Anthropos, 1966-. God. 1966

**(218, МарићП II 25)** L'HOMME et la société. - Paris : Anthropos, 1966-. God. 1967

**(219, МарићП II 26)** L'HOMME. - Paris ; La Haye : Mouton & Co, 19??-. God. 1966

**(220, МарићП II 27)** PREUVES. - Paris : [s. n.], 1951-1975. God. 1960

**(221, МарићП II 27)** PREUVES. - Paris : [s. n.], 1951-1975. God. 1965

**(222, МарићП II 27)** PREUVES. - Paris : [s. n.], 1951-1975. God. 1968

**(223, МарићП II 27)** PREUVES. - Paris : [s. n.], 1951-1975. God. 1968

**(224, МарићП II 28)** ANNALES. - Paris : Armand Colin, 1946-. God. 1965

**(225, МарићП II 28)** ANNALES. - Paris : Armand Colin, 1946-. God. 1971

**(226, МарићП II 29)** ALETHEIA. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1966

**(227, МарићП II 30)** CAHIERS de philosophie. - Paris : Groupe d'études de philosophie de l'Université de Paris, 1966-. God. 1966

**(228, МарићП II 31)** REVUE philosophique de Louvain. - Louvain : Editions de l'Institut supérieur de philosophie, 1894-. God. 1962

**(229, МарићП II 32)** LA REVUE socialiste. - Paris : Parti socialiste : Cercle d'études socialistes Jean Jaurès, 1885-1914 ; 1946-1973. God. 1946

**(230, МарићП II 33)** REVUE d'histoire des sciences et de leurs applications. - Paris : Presses Universitaires de France, 19??-. God. 1964

**(231, МарићП II 34)** REVUE d'histoire littéraire de la France. - Paris : Armand Colin, 1894-. God. 1967

**(232, МарићП II 35)** REVUE des sciences humaines. - Lille : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1947-. God. 1967

**(233, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1962

**(234, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1965

**(235, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1965/I

**(236, МарићП II 36** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1966

**(237, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1966/I

**(238, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1969

**(239, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1970

**(240, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1972

**(241, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1973

**(242, МарићП II 36** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1974

**(243, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1978

**(244, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1980

**(245, МарићП II 23)** LA TABLE ronde. - Paris : Plon, 1948-1969. God. 1967

**(246, МарићП I 19)** RELATIONS. - Beograd : Udruženje književnika Srbije, 1969-1985. God. 1977

**(247, МарићП II 37)** LES CAHIERS pour l'analyse. - Paris : Le Graphe, 1966-1969-. God. 1968

**(247, МарићП II 37/Пв1)** LES CAHIERS pour l'analyse. - Paris : Le Graphe, 1966-1969-. God. 1966

**(247, МарићП II 37/Пв2)** LES CAHIERS pour l'analyse. - Paris : Le Graphe, 1966-1969-. God. 1967

**(248, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1956/1957

**(249, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1958
**(250, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1959
**(251, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1960
**(252, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1961
**(253, МарићП II 38)** ARGUMENTS. - Paris : Editions de Minuit, 1956/1957-. God. 1961/I
**(254, МарићП II 39)** HISTORIA. - Paris : Tallandier, 1956-1994. God. 1972
**(255, МарићП II 39)** HISTORIA. - Paris : Tallandier, 1956-1994. God. 1974
**(256, МарићП II 40)** CAHIERS de l'association internationale des études françaises. - Paris : Les Belles Lettres, 1951-. God. 1962
**(257, МарићП II 40)** CAHIERS de l'association internationale des études françaises. - Paris : Les Belles Lettres, 1951-. God. 1962
**(258, МарићП II 41)** QUESTIONS actuelles du socialisme. - Paris : Agence yougoslave d'information, 1951-. God. 1951
**(259, МарићП II 41)** QUESTIONS actuelles du socialisme. - Paris : Agence yougoslave d'information, 1951-. God. 1952
**(260, МарићП II 41)** QUESTIONS actuelles du socialisme. - Paris : Agence yougoslave d'information, 1951-. God. 1954
**(261, МарићП II 41)** QUESTIONS actuelles du socialisme. - Paris : Agence yougoslave d'information, 1951-. God. 1957
**(262, МарићП I 5)** PLANÈTE. - Paris : Retz, 19??-. God. 1964
**(263, МарићП I 5)** PLANÈTE. - Paris : Retz, 19??-. God. 1967
**(264, МарићП I 6)** ANNALES de l'Institut français de Zagreb. - Zagreb : Institut français de Zagreb, 1937-. God. 1983
**(265, МарићП I 6)** ANNALES de l'Institut français de Zagreb. - Zagreb : Institut français de Zagreb, 1937-. God. 1987
**(266, МарићП I 7)** LA REVUE des lettres modernes. - Paris : Lettres Modernes, 1954-. God. 1957
**(267, МарићП I 7)** LA REVUE des lettres modernes. - Paris : Lettres Modernes, 1954-. God. 1964
**(268, МарићП II 42)** RECHERCHES soviétiques. - Paris : Les éditions de la Nouvelle critique, 19??-. God. 1956

(269, МарићП I 9) LES LETTRES nouvelles. - Paris : René Julliard, 1953-1977. God. 1959

(270, МарићП I 9) LES LETTRES nouvelles. - Paris : René Julliard, 1953-1977. God. 1963

(271, МарићП II 43) COMPRENDRE. - Venezia : Société européenne de culture, 1950-. God. 1956

(272, МарићП II 44) DIALECTIQUES. - [Paris : s. n.], 19??-. God. 1976

(273, МарићП I 8) LA NOUVELLE critique. - Paris : PCF, 1949-1980. God. 1952

(274, МарићП I 8) LA NOUVELLE critique. - Paris : PCF, 1949-1980. God. 1955

(275, МарићП II 45) REVUE de synthèse. - Paris : Albin Michel, 1931-. God. 1970

(276, МарићП II 46) REVUE internationale de philosophie. - [S. l. : s. n.], 19??-. God. 1974

(277, МарићП II 47) BIZARRE. - Paris : J.-J. Pauvert, 19??-. God. 1961

(278, МарићП II 48) ROMANTISME. - Paris : Flammarion, 19??-. God. 1974

(279, МарићП II 49) DIGRAPHE. - Paris : Flammarion, 1974-2000. God. 1975

(280, МарићП II 50) CONTRECHAMPS. - Paris : L' Âge d'homme, 198?-. God. 1984

(281, МарићП II 51) SYNTHÈSES. - Paris ; Bruxelles : Synthèses, 1946-1972. God. 1967

(282, МарићП II 52) LE NAVIRE d'argent. - Paris : La maison des amis des livres, 1925?-. God. 1926

(283, МарићП II 53) ARGILE. - Paris : Maeght, 19??-. God. 1973

(284, Марић II 54) COMMENTAIRE. - Paris : Julliard, 19??-. God. 1984

(285, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1951

(286, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1952

(287, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1955

(288, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1961

**(289, МарићП II 55)** LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1962

**(290, МарићП II 55)** LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1966

**(291, МарићП II 55)** LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1967

**(292, МарићП I 10)** LES CAHIERS d'hermès. - Paris : La Colombe, 1947-. God. 1947

**(293, МарићП I 11)** LE SOLEIL noir. Positions. - Paris : Presses du livre français, 1952-. God. 1952

**(294, МарићП I 7)** LA REVUE des lettres modernes. - Paris : Lettres Modernes, 1954-. God. 1954

**(295, МарићП I 12)** DEMAIN. - Paris : J. Ferenczi & fils, 1924-1925. God. 1925

**(296, МарићП I 13)** CHANGE. - Paris : Seghers/Laffont, 19??-. God. 1974

**(297, МарићП II 35)** REVUE des sciences humaines. - Lille : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1947-. God. 1958

**(298, МарићП II 56)** BULLETIN de la Société de l'histoire de l'art français. - Paris : Librairie Armand Colin, 1927?-. God. 1928

**(299, МарићП II 56)** BULLETIN de la Société de l'histoire de l'art français. - Paris : Librairie Armand Colin, 1927?-. God. 1930

**(300, МарићП II 57)** LES ÉCRITS nouveaux. - Paris : Emile-Paul frères , 19??-. God. 1922

**(301, МарићП II 58)** COMMUNISME. - Paris : L'Age d'Homme, 19??-. God. 1986

**(302, МарићП II 58)** COMMUNISME. - Paris : L'Age d'Homme, 19??-. God. 1994

**(303, МарићП II 59)** LA PENSÉE catholique. - Paris : Les Editions du Cèdre, 19??-. God. 1979

**(304, МарићП II 60)** COSMOPOLITIQUES. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1987

**(305, МарићП II 61)** VH 101. - Zürich : Editions Essellier, 19??-. God. 1970

**(306, МарићП II 62)** BULLETIN de psychologie. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1964

**(307, МарићП II 63)** LA PENSÉE. - Paris : Les Éditions sociales internationales, 1939-. God. 1967

(308, МарићП III 1) NOUVELLE école. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1972/1973

(309, МарићП II 64) BULLETIN scientifique. Section B, Sciences humaines. - Zagreb : Savjet akademija nauka i umjetnosti SFRJ, 1965-. God. 1987

(310, МарићП II 65) LIVRES de France. - Paris : Hachette, 1950-. God. 1963

(311, МарићП II 8) REVUE d'esthétique. - Paris : Presses Universitaires de France, 1948-2004. God. 1965

(312, МарићП III 2) PLAISIR de France. - Paris : Groupe de la Compagnie française d'éditions, 1945-1976. God. 1972

(313, МарићП III 2) PLAISIR de France. - Paris : Groupe de la Compagnie française d'éditions, 1945-1976. God. 1973

(314, МарићП III 2) PLAISIR de France. - Paris : Groupe de la Compagnie française d'éditions, 1945-1976. God. 1974

(315, МарићП III 2) PLAISIR de France. - Paris : Groupe de la Compagnie française d'éditions, 1945-1976. God. 1975

(316, МарићП III 2) PLAISIR de France. - Paris : Groupe de la Compagnie française d'éditions, 1945-1976. God. 1976

(317, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1952-1971. God. 1968

(318, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts, Plaisir de France. - Paris : Société française de promotion artistique, 1976-1979. God. 1976

(319, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts, Plaisir de France. - Paris : Société française de promotion artistique, 1976-1979. God. 1977

(320, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts, Plaisir de France. - Paris : Société française de promotion artistique, 1976-1979. God. 1978

(321, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts, Plaisir de France. - Paris : Société française de promotion artistique, 1976-1979. God. 1979

(322, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1980

(323, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1981

(324, МарићП III 3) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1982

(**325, МарићП III 3**) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1992

(**326, МарићП III 3**) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1993

(**327, МарићП I 14**) MIGRATIONS. - Paris : Éditions du Titre, 1987-1988/1989. God. 1987

(**328, МарићП I 15**) LE CANARD enchaîné. - [S. l. : s. n.], 19??-. God. 1956/1957

(**329, МарићП II 66**) CHAMINS du monde. - Paris : Editions de Clermont , 1947-. God. 1947

(**330, МарићП III 3**) CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1995

(**331, МарићП I 16**) BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1966

(**332, МарићП I 16**) BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1967

(**333, МарићП I 16**) BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1969

(**334, МарићП I 16**) BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1970

(**335, МарићП I 16**) BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1971

(**336, МарићП I 17**) NOUVELLES de l'Institut catholique de Paris. - Paris : Institut catholique, 19??-.
God. 1976/1977

(**337, МарићП I 18**) CAHIERS de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. - Paris : Gallimard, 1953-1988. God. 1955

(**338, МарићП II 67**) LA REVUE européenne. - Paris : Bernard Grasset, 19??-. God. 1927

(**339, МарићП II 74**) LES ÉTUDES philosophiques. - Paris : Presses Universitaires de France, 1928-1945 ; 1946-. God. 1963

(**339, Марић III 716/Пв1**) LES ÉTUDES philosophiques. - Paris : Presses Universitaires de France, 1928-1945 ; 1946-. God. 1970

(340, МарићП II 68) LITTÉRATURE. - Paris : Larousse, 19??-. God. 1974

(341, МарићП II 69) ARCHIVES de philosophie. - Paris : Beauchesne, 1923-1952 ; 1955-. God. 1970

(342, МарићП II 70) COMMUNICATION et langages. - Paris : Centre d'Etude et de promotion de la lecture, 19??-. God. 1969

(343, МарићП II 71) MIROIR de l'histoire. - Paris : Éditions Jules Tallandier, 1950-. God. 1971

(344, МарићП II 61) VH 101. - Zürich : Editions Essellier, 19??-. God. 1972

(345, МарићП II 72) MÉLUSINE. - Lausanne : L'Age d'Homme, 1980-. God. 1984

(346, МарићП II 72) MÉLUSINE. - Lausanne : L'Age d'Homme, 1980-. God. 1986

(347, МарићП II 73) CAHIERS marxistes léninistes. - Paris : Société d'Etude et de Recherche, 19??-. God. 1966

(348, МарићП III 4) ACTES de la recherche en sciences sociales. - Paris : Maison des sciences de l'homme, 1975?-. God. 1975

(349, МарићП II 75) GÉO. - Paris : Participations édition presse, 1979-. God. 1979

(350, МарићП II 75) GÉO. - Paris : Participations édition presse, 1979-. God. 1980

(351, МарићП II 75) GÉO. - Paris : Participations édition presse, 1979-. God. 1980/I

(352, МарићП II 75) GÉO. - Paris : Participations édition presse, 1979-. God. 1981

(353, МарићП II 75) GÉO. - Paris : Participations édition presse, 1979-. God. 1982

(354, МарићП II 76) REVUE d'économie financière. - Paris : Presses Universitaires de France, 1987-. God. 1988

(355, МарићП II 76) REVUE d'économie financière. - Paris : Presses Universitaires de France, 1987-. God. 1989

(356, МарићП II 76) REVUE d'économie financière. - Paris : Presses Universitaires de France, 1987-. God. 1990

(357, МарићП II 77) NOUVELLE revue de psychanalyse. - Paris : Gallimard, 1970-. God. 1970

(358, МарићП II 77) NOUVELLE revue de psychanalyse. - Paris : Gallimard, 1970-. God. 1972

**(359, МарићП II 78)** MAINTENANT. - Paris : Editions Grasset, 19??-. God. 1948

**(360, МарићП II 79)** LA BRÈCHE. - Paris : Le Terrain Vague, 19??-. God. 1965

**(361, МарићП II 80)** BULLETIN de théologie africaine. - Kinshasa : Association OEcuménique des Théologiens Africains, 19??-. God. 1983

**(362, МарићП III 5)** LA FONDATION en chemin. - Paris : Fondation pour le progrès de l'homme, 1987-. God. 1988

**(363, МарићП I 8)** LA NOUVELLE critique. - Paris : PCF, 1949-1980. God. 1970

**(364, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1966

**(365, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1967

**(366, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1968

**(367, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1969

**(368, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1969/I

**(369, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1970

**(370, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1970/I

**(371, МарићП III 6)** CHEFS-d'œuvre de l'art. - Paris : Hachette, 19??-. God. 1980

**(372, МарићП II 36)** L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire, 1958-1986. God. 1967

**(373, МарићП III 3)** CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1952-1971. God.1962

**(374, МарићП III 3)** CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1952-1971. God.1967

**(375, МарићП III 7)** L'ŒIL. - Lausanne : Sedo S. A., 19??-. God. 1967

**(376, МарићП III 7)** L'ŒIL. - Lausanne : Sedo S. A., 19??-. God. 1968

**(377, МарићП III 8)** LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1969

(378, **МарићП III 8**) LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1970

(379, **МарићП III 9**) FORMES et couleurs. - Lausanne : [s. n.], 19??-. God. 1945

(380, **МарићП III 9**) FORMES et couleurs. - Lausanne : [s. n.], 19??-. God. 1945/I

(381, **МарићП II 81**) LE NOUVEL Adam. - Paris : [s. n.], 1966?-. God. 1966

(382, **МарићП II 82**) DOSSIER de l'Art. - Dijon : Editions Faton, 1991-. God. 1996

(383, **МарићП I 20**) CERCLE ouvert. - Paris : La Nef de Paris, 1956/1957?-. God. 1957/1958

(384, **МарићП II 83**) DEUCALION. - Paris : Editions de la Revue Fontaine, 1946-. God. 1946

(385, **МарићП III 4**) ACTES de la recherche en sciences sociales. - Paris : Maison des sciences de l'homme, 1975?-. God. 1976

(386, **МарићП II 54**) COMMENTAIRE. - Paris : Julliard, 19??-. God. 1981/1982

(387, **МарићП II 64**) BULLETIN scientifique. Section B, Sciences humaines. - Zagreb : Savjet akademija nauka i umjetnosti SFRJ, 1965-. God. 1985

(388, **МарићП II 64**) BULLETIN scientifique. Section B, Sciences humaines. - Zagreb : Savjet akademija nauka i umjetnosti SFRJ, 1965-. God. 1986

(389, **МарићП II 84**) CAHIERS du Musée national d'art moderne. - Paris : Centre Georges Pompidou, 19??-. God. 1986

(390, **МарићП II 85**) ANNALES du Centre universitaire méditerranéen. - Nice : La Société des amis du Centre universitaire méditerranéen, 1947?-. God. 1954/1955

(391, **МарићП II 86**) L'EXPRESS. - Paris : S.A. Groupe Express, 1966-. God. 1980

(392, **МарићП II 86**) L'EXPRESS. - Paris : S.A. Groupe Express, 1966-. God. 1983

(393, **МарићП III 10**) LE NOUVEL observateur. - Paris : Le nouvel observateur, 1964-. God. 1980

(394, **МарићП III 11**) DÉCORATION internationale. - Neuilly-sur-Seine : Edi 7, 19??-. God. 1987

(395, **МарићП III 12**) PARIS-Match. - Paris : Paris Match Inc., 1949-. God. 1980

(**396, МарињП I 21**) BULLETIN de l'Association des amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier. - Paris : Assocoation des amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier, 1975-. God. 1984

(**397, МарињП I 22**) ENTRETIENS d'été de Pontigny. - Paris : Union pour la vérité : Abbaye de Pontigny, 19??-. God. 1927

(**398, МарињП III 13**) L'ANE. - Paris : Analyse Nouvelle Expérience, 1981-. God. 1981

(**399, МарињП I 8**) LA Nouvelle critique. - Paris : PCF, 1949-1980. God. 1968

(**400, МарињП III 14**) L'ART vivant. - Paris : Librairie Larousse, 19??-. God. 1930

(**401, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1981

(**402, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1982

(**403, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1983

(**404, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1984

(**405, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God.1985

(**406, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1986

(**407, МарињП II 87**) LA REVUE du Louvre et des musées de France. - Paris : Louvre et des musées de France, 19??-. God. 1987

(**408, МарињП I 23**) BULLETIN mensuel d'ouvrages d'occasion. - Paris : Libraire J. Vrin, 19??-. God. 1980

(**409, МарињП III 15**) CONTRETEMPS. - Paris : T.R.A.N.S.I.T.I.O.N. : L'Age d'Homme, 1995-. God. 1995

(**410, МарињП III 8**) LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1930

**(411, МарићП III 8)** LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1931

**(412, МарићП III 8)** LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1932

**(413, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1956

**(414, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1973

**(415, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1975

**(416, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1976

**(417, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1976/I

**(418, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1977 [na hrptu 1978]

**(419, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1983

**(420, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1983/I

**(421, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1983/II

**(422, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God.1965

**(423, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God. 1966

**(424, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God. 1967

**(425, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God. 1969

**(426, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God. 1970

**(427, МарићП II 7001)** PRAXIS. - Zagreb : Hrvatsko filozofsko društvo, 1964-1974. God. 1974

**(428, МарићП II 7002)** FILOZOFIJA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1957-1966. God. 1965

**(429, МарићП II 7002)** FILOSOFIJA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1967-1973. God. 1972

**(430, МарићП II 7002)** FILOSOFIJA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1967-1973. God. 1973

(**431, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1976
(**432, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1976
(**433, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1977
(**434, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1979
(**435, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1980
(**436, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1983
(**437, МарићП II 7002**) THEORIA. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1976-. God. 1988
(**438, МарићП II 7003**) FILOZOFSKE studije. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1970-. God. 1975
(**439, МарићП II 7003**) FILOZOFSKE studije. - Beograd : Filozofsko društvo Srbije, 1970-. God. 1983
(**440, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1971
(**441, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1972
(**442, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1973
(**443, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1974
(**444, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1975
(**445, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1976
(**446, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1977
(**447, МарићП II 7004**) КЊИЖЕВНА историја. - Београд : Издавачко предузеће «Вук Караџић», 1969-. God. 1978
(**448, МарићП II 7005**) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1968
(**449, МарићП II 7005**) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1971

(450, МарићП II 7005) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1972
(451, МарићП II 7005) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1977
(452, МарићП II 7005) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1982
(453, МарићП II 7006) PUTEVI. - Banja Luka : Glas, 1960-1999. God. 1986
(454, МарићП II 7006) PUTEVI. - Banja Luka : Glas, 1960-1999. God. 1987
(455, МарићП II 7007) IDEJE. - Beograd : Mladost, 1970-. God. 1976
(456, МарићП II 7007) IDEJE. - Beograd : Mladost, 1970-. God. 1978
(457, МарићП II 7007) IDEJE. - Beograd : Mladost, 1970-. God. 1981
(458, МарићП II 7008) SAVREMENIK. - Beograd : Književne novine, 1955-1983 ;1984-1990. God. 1960
(459, МарићП II 7008) SAVREMENIK. - Beograd : Književne novine, 1955-1983 ;1984-1990. God. 1971
(460, МарићП II 7008) SAVREMENIK. - Beograd : Književne novine, 1955-1983 ;1984-1990. God. 1983
(461, МарићП II 7009) ПИСМО. - Земун : Народна библиотека «Јован Поповић», 1985-. God. 1987/1988
(462, МарићП II 7009) ПИСМО. - Земун : Народна библиотека «Јован Поповић», 1985-. God. 1989
(463, МарићП II 7010) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1981
(464, МарићП II 7010) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1984
(465, МарићП II 7010) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1986
(466, МарићП II 7010) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1987
(467, МарићП II 7010) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1987/I

(**468, МарићП II 7010**) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1989

(**469, МарићП II 7010**) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1989/I

(**470, МарићП II 7011**) NOVA misao. - Beograd : Borba, 1953-1954. God. 1953

(**471, МарићП II 7011**) NOVA misao. - Beograd : Borba, 1953-1954. God. 1954

(**472, МарићП II 7012**) МОСТОВИ. - Београд : Удружење књижевних преводилаца Србије, 1970-. God. 1979

(**473, МарићП II 7012**) МОСТОВИ. - Београд : Удружење књижевних преводилаца Србије, 1970-. God. 1979/I

(**474, МарићП II 7013**) ГРАДАЦ. - Чачак : Културно-просветна заједница општине - Чачак, 1963-1969 ; 1974-. God. 1982

(**475, МарићП II 7014**) RUKOVET. - Subotica : Subotičke novine, 1955-. God. 1976

(**476, МарићП II 7015**) SCENA. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. God. 1967

(**477, МарићП II 7015**) SCENA. - Novi Sad : Sterijino pozorje, 1965-. God. 1970

(**478, МарићП II 7010**) МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1982

(**479, МарићП II 7016**) NAŠA stvarnost. - Beograd : [s. n.], 1936-1939. God. 1937

(**480, МарићП II 7016**) NAŠA stvarnost. - Beograd : [s. n.], 1936-1939. God. 1938

(**481, МарићП II 7016**) NAŠA stvarnost. - Beograd : [s. n.], 1936-1939. God. 1939

(**482, МарићП II 7017**) PEČAT. - Zagreb : Biblioteka nezavisnih pisaca, 1939-1940. God. 1939

(**483, МарићП II 7017**) PEČAT. - Zagreb : Biblioteka nezavisnih pisaca, 1939-1940. God. 1939/I

(**484, МарићП II 7017**) PEČAT. - Zagreb : Biblioteka nezavisnih pisaca, 1939-1940. God. 1940

(**485, МарићП II 7017**) PEČAT. - Zagreb : Biblioteka nezavisnih pisaca, 1939-1940. God. 1940/I

(**486, МарићП II 7018**) DANAS. - Beograd : [s. n.], jan. 1934-maj 1934. God. 1934

(**487, МарићП II 7019**) ГРАДИНА. - Ниш : Градина, 1966-. God. 1984

(**488, МарићП II 7019**) ГРАДИНА. - Ниш : Градина, 1966-. God. 1984/I

(**489, МарићП II 7020**) FILOLOGIJA. - Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Razred za filološke znanosti, 1957-. God. 1986

(**490, МарићП II 7021**) GODIŠNJAK. - Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 1981-1992. God. 1980/1981

(**491, МарићП II 7021**) GODIŠNJAK. - Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 1981-1992. God. 1983

(**492, МарићП II 7021**) GODIŠNJAK. - Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 1981-1992. God. 1987

(**493, МарићП II 7022**) АРХИВ за социологију и књижевност. - Београд : [с. н.], 193?-. God. 1939/1940

(**494, МарићП II 7023**) ИСТОРИЈСКА баштина. - Титово Ужице : Историјски архив, 1983-. God. 1986

(**495, МарићП II 7024**) GLEDIŠTA. - Beograd : Beogradski univerzitet : RK SSO Srbije : Narodna omladina Srbije, 1960-1999?. God. 1976

(**496, МарићП II 7025**) REVIJA. - Osijek : Izdavački centar Otvorenog sveučilišta, 1961-1990. God. 1971

(**497, МарићП II 36**) L' ARC. - Aix-en-Provence : Pensée universitaire , 1958-1986. God. 1977

(**498, МарићП II 7026**) СВЕСКЕ Задужбине Иве Андрића. - Београд : Задужбина Иве Андрића, 1982-. God. 1988

(**499, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1980

(**500, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1986

(**501, МарићП II 7028**) JUGOSLOVENSKI istorijski časopis. - Beograd : Savez društava istoričara Jugoslavije, 1962-. God. 1974

(**502, МарићП II 7028**) JUGOSLOVENSKI istorijski časopis. - Beograd : Savez društava istoričara Jugoslavije, 1962-. God. 1975

**(503, МарићП II 7029)** КОРАЦИ. - Крагујевац : Светлост, 1966-. God. 1987

**(504, МарићП II 7030)** ЗАМАК културе. - Врњачка Бања : Културни центар, 1972-. God. 1980

**(505, МарићП II 7031)** HRVATSKA revija. - Buenos Aires : La revista croata, 1949-. God. 1962

**(506, МарићП II 7032)** КЊИЖЕВНОСТ. - Београд : Просвета, 1947-. God. 1957

**(507, МарићП I 7002)** RTV. - Beograd : Radio-televizija Beograd, 1975-. God. 1987

**(508, МарићП III 7001)** СПОМЕНИК. - Београд : Српска академија наука, 1950-. God. 1959

**(509, МарићП III 7002)** NEMOGUĆE. - Beograd : Publikum, 1930-19?? ; n. s. 1993-. God. 1930

**(510, МарићП II 7033)** ENCYCLOPAEDIA moderna. - Zagreb : Zavod za filozofiju znanosti i umjetnosti : Jugoslavenska pagvaška konferencija, 1966-1977. God. 1969

**(511, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1979

**(512, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1979

**(513, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1980

**(514, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1981

**(515, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1981/I

**(516, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1982

**(517, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1982/I

**(518, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1983

**(519, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1983/I

**(520, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1983/II

**(521, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1983/III

**(522, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1984

**(523, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1984/I

**(524, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1985

**(525, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1986

**(526, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1987

**(527, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1987/I

**(528, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1988

**(529, МарићП V 7001)** КЊИЖЕВНА реч. - Београд : Књижевна омладина Србије, 1973-. God. 1989

**(530, МарићП V 7002)** КЊИЖЕВНА реч. - [Међународно изд.].- Београд : Књижевна омладина Србије, 1980-1982. God. 1982

**(531, МарићП V 7003)** КЊИЖЕВНЕ новине. - Београд : Удружење књижевника Србије : Књижевне новине, 1948-. God. 1985

**(532, МарићП V 7003)** КЊИЖЕВНЕ новине. - Београд : Удружење књижевника Србије : Књижевне новине, 1948-. God. 1986

**(533, МарићП V 7003)** КЊИЖЕВНЕ новине. - Београд : Удружење књижевника Србије : Књижевне новине, 1948-. God. 1986/I

**(534, МарићП V 7003)** КЊИЖЕВНЕ новине. - Београд : Удружење књижевника Србије : Књижевне новине, 1948-. God. 1987

**(535, МарићП II 7034)** ЛЕТОПИС Матице српске. - Нови Сад : Матица српска, 1873-. God. 1962, 1964-1966, 1968-1972, 1974-1985, 1987-1991

**(536, МарићП II 7035)** ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1972

**(537, МарићП II 7035)** ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1973

(**538, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1974

(**539, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1975

(**540, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1976

(**541, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1977

(**542, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1978

(**543, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1979

(**544, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1982

(**545, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1986

(**546, МарићП II 7035**) ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик. - Нови Сад : Матица српска, Књижевно одељење, 1954-. God. 1987

(**547, МарићП II 7036**) ЗБОРНИК за филологију и лингвистику. - Нови Сад : Матица српска, 1957-1983. God. 1977

(**548, МарићП II 7037**) ЗБОРНИК за славистику. - Нови Сад : Матица српска, 1970-1983. God. 1975

(**549, МарићП III 7003**) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1979

(**550, МарићП III 7003**) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1980

(**551, МарићП III 7003**) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1981

(**552, МарићП III 7003**) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1982

**(553, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1983

**(554, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1983/I

**(555, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1984

**(556, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1985

**(557, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1986

**(558, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1987

**(559, МарићП III 7003)** POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1988

**(560, МарићП II 7038)** СВЕСКЕ Матице српске. Серија књижевности и језика. - Нови Сад : Матица српска, 1985-. God. 1985

**(561, МарићП II 7039)** TREĆI program. - Beograd : Radio Beograd, 1969-. God. 1969

**(562, МарићП II 7039)** TREĆI program. - Beograd : Radio Beograd, 1969-. God. 1970

**(563, МарићП II 7039)** TREĆI program. - Beograd : Radio Beograd, 1969-. God. 1971

**(564, МарићП II 7039)** TREĆI program. - Beograd : Radio Beograd, 1969-. God. 1972

**(565, МарићП II 7039)** TREĆI program. - Beograd : Radio Beograd, 1969-. God. 1979

**(566, МарићП II 7040)** TREĆI program. - Sarajevo : Radio-televizija Sarajevo, 1972-. God. 1987

**(567, МарићП III 7004)** NADREALIZAM danas i ovde. - Beograd : [s. n.], 1931-1932. God. 1932

**(568, МарићП III 7004)** NADREALIZAM danas i ovde. - Beograd : [s. n.], 1931-1932. God. 1932/I

**(569, МарићП II 7041)** KULTURA. - Beograd : Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1968-. God. 1974

**(570, МарићП II 7042)** НАШ језик. - Београд : Лингвистичко друштво [1932-1940], 1933-1940;Н.С.1949/1950-. God. 1932/1933

(**571, МарићП II 7042**) НАШ језик. - Београд : Лингвистичко друштво [1932-1940], 1933-1940 ; н. с.1949/1950-. God. 1933/1934

(**572, МарићП II 27**) PREUVES. - Paris : [s. n.], 1951-1975. God. 1953

(**573, МарићП II 57**) LES ÉCRITS nouveaux. - Paris : Emile-Paul frères , 19??-. God. 1921

(**574, МарићП II 21**) ÉTUDES. - Paris : Etudes, 1856-. God. 1996

(**575, МарићП II 88**) FONTAINE. - Paris : Max-Pol Fouchet, 193?-. God. 1947

(**576, МарићП II 89**) PSYCHÉ. - Paris : [s. n.], 1946-1963. God. 1948

(**577, МарићП II 90**) AVENTURE. - Paris : [s. n.], 192?-. God. 1921

(**578, МарићП II 11**) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923 ; 1946-. God. 1946

(**579, МарићП II 1**) CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1973/I

(**580, МарићП I 24**) RAISON garder. - Lausanne : Institut serbe, 199?-. God. 1994

(**581, МарићП I 24**) RAISON garder. - Lausanne : Institut serbe, 199?-. God. 1994/I

(**582, МарићП II 4**) LA REVUE de Paris. - Paris : La Revue de Paris, 1894-1970. God. 1926

(**583, МарићП II 91**) MERCURE de France. - Paris : Mercure de France, 1890?-. God. 1922

(**584, МарићП II 3**) LA NOUVELLE revue française. - Paris : Gallimard , 1908-. God. 1953

(**585, МарићП I 25**) ÊTRE et penser. - Neuchâtel ; Paris : La Baconnière, 19??-. God. 1952

(**586, МарићП II 55**) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1945

(**587, МарићП II 55**) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1946

(**588, МарићП II 55**) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1947

(**589, МарићП II 55**) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1948

(**590, МарићП II 55**) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1949

(591, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1950

(592, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1954

(593, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1956

(594, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1957

(595, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1967/I

(596, МарићП II 55) LES TEMPS modernes. - Paris : TM, 1945-. God. 1969

(597, МарићП II 2) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1947

(598, МарићП II 2) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1955

(599, МарићП II 2) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1957

(600, МарићП II 2) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1971

(601, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1957

(602, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1958

(603, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1959

(604, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1960

(605, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1961

(606, МарићП I 7001) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1962

(607, МарићП II 7043) MOST. - Zagreb : Društvo književnika Hrvatske, 1966-. God. 1986

(608, МарићП III 16) YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1950

(609, МарићП III 16) YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1951

(610, МарићП III 16) YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1952

(611, МарићП III 16) YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1953

**(612, МарићП III 16)** YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1954
**(613, МарићП III 16)** YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1955
**(614, МарићП III 16)** YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1957
**(615, МарићП III 16)** YOUGOSLAVIE. - Beograd : Jugoslovenska knjiga, 1949-1959. God. 1958
**(616, МарићП III 7005)** ПУТЕВИ. - Београд : Марсиас, 1922 ; 1923-1924?. God. 1922
**(617, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1937
**(618, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1938
**(619, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1939
**(620, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1940
**(621, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1940/I
**(622, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1941
**(623, МарићП III 7006)** УМЕТНИЧКИ преглед. - Београд : Музеј Кнеза Павла, 1937-1941. God. 1941/I
**(624, МарићП II 7044)** СТВАРАЊЕ. - Титоград : Стварање, 1946-. God. 1990
**(625, МарићП IV 7001)** SAVREMENIK. - Zagreb : Društvo hrvatskih književnika, 1906-1941. God. 1921
**(626, МарићП II 92)** FRANCE-forum. - Paris : France-forum, 1957-. God. 1997
**(627, МарићП II 93)** RICHESSES de France. - Paris : C.A.E.L. Éditions J. Delmas & Cie, 19??-. God. 1968
**(628, МарићП III 3)** CONNAISSANCE des arts. - Paris : Société française de promotion artistique, 1980-. God. 1996
**(629, МарићП I 2)** CAHIERS internationaux de sociologie. - Paris : Éditions du Seuil, 1946-. God. 1946
**(630, МарићП I 16)** BULLETIN de l'Association Guillaume Budé. 4ème Série. - Paris : Société d'édition Les Belles lettres, 19??-. God. 1960

**(631, МарићП II 94)** CAHIERS de l'Institut de science économique appliquée. Série M, Recherches et dialogues philosophiques et économiques. - Paris : I. S. E. A., 19??-. God. 1960

**(632, МарићП I 7001)** DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1977/I [na hrptu 1978]

**(633, МарићП II 7010)** МЕЂАЈ. - Титово Ужице : Самоуправна интересна заједница културе општине Титово Ужице, 1981-. God. 1989/II

**(634, МарићП II 7009)** ПИСМО. - Земун : Народна библиотека «Јован Поповић», 1985-. God. 1990

**(635, МарићП II 1)** CRITIQUE. - Paris : Editions du Chêne, 1946-. God. 1947/I

**(636, МарићП II 95)** LE TEMPS de la réflexion. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1980

**(637, МарићП II 95)** LE TEMPS de la réflexion. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1981

**(638, МарићП II 95)** LE TEMPS de la réflexion. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1982

**(639, МарићП II 95)** LE TEMPS de la réflexion. - Paris : Gallimard, 1980-. God. 1983

**(640, МарићП II 96)** LA PATRIE serbe. - Vitré : [s. n.], 1916-1918. God. 1916

**(641, МарићП II 96)** LA PATRIE serbe. - Vitré : [s. n.], 1916-1918. God. 1917

**(642, МарићП II 96)** LA PATRIE serbe. - Vitré : [s. n.], 1916-1918. God. 1918

**(643, МарићП I 26)** CAHIERS de la Quinzaine. 7ème série. - Paris : [s. n.], 1900-. God. 1905

**(644, МарићП I 27)** POÉSIE 1. - Paris : S. A. Librairie Saint-Germain-Des-Prés, 1969-1987. God. 1970

**(645, МарићП I 27)** POÉSIE 1. - Paris : S. A. Librairie Saint-Germain-Des-Prés, 1969-1987. God. 1972

**(646, МарићП I 26)** CAHIERS de la Quinzaine. 7ème série. - Paris : [s. n.], 1900-. God. 1909

**(647, МарићП I 26)** CAHIERS de la Quinzaine. 7ème série. - Paris : [s. n.], 1900-. God. 1913

**(648, МарићП I 26)** CAHIERS de la Quinzaine. 7ème série. - Paris : [s. n.], 1900-. God. 1907

(**649, МарићП I 26**) CAHIERS de la Quinzaine. 7ème série. - Paris : [s. n.], 1900-. God. 1928
(**650, МарићП I 28**) LES ARCHIVES des lettres modernes. - Paris : Lettres modernes, 1957-. God. 1967
(**651, МарићП I 25**) ÊTRE et penser. - Neuchâtel ; Paris : La Baconnière, 19??-. God. 1945
(**651, МарићП I 25/Пв**) ÊTRE et penser. - Neuchâtel ; Paris : La Baconnière, 19??-. God. 1966
(**652, МарићП I 10**) LES CAHIERS d'hermès. - Paris : La Colombe, 1947-. God. 1947/I
(**653, МарићП I 25**) ÊTRE et penser. - Neuchâtel ; Paris : La Baconnière, 19??-. God. 1947
(**654, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1963
(**655, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1965
(**656, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1967
(**657, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1968
(**658, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1971
(**659, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1976
(**660, МарићП I 7001**) DELO. - Beograd : Nolit, 1955-1992. God. 1976/I
(**661, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1981
(**662, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1982
(**663, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1987
(**664, МарићП II 7027**) УЖИЧКИ зборник. - Титово Ужице : Историјски архив : Народни музеј, 1972-. God. 1989
(**665, МарићП II 7045**) UMETNOST. - Beograd : Turistička štampa, 1965-1980 ; 1986-. God. 1971
(**666, МарићП II 7005**) IZRAZ. - Sarajevo : Svjetlost, 1957-199?. God. 1967
(**667, МарићП II 7007**) IDEJE. - Beograd : Mladost, 1970-. God. 1976/I

(668, МарићП II 7032) КЊИЖЕВНОСТ. - Београд : Просвета, 1947-. God. 1968

(669, МарићП II 7032) КЊИЖЕВНОСТ. - Београд : Просвета, 1947-. God. 1969

(670, МарићП III 7007) UMETNOST. - Beograd : Savez likovnih umetnika Jugoslavije, 1949-1951?. God. 1949

(671, МарићП III 7007) UMETNOST. - Beograd : Savez likovnih umetnika Jugoslavije, 1949-1951?. God. 1950

(672, МарићП III 7008) TO jest. - Novi Sad : KOOSSO Filozofskog fakulteta, 1979-. God. 1991/1992

(673, МарићП III 7009) PISAC. - Novi Sad : Književna zajednica Novog Sada, 1989-1991. God. 1990

(674, МарићП III 7010) ЦРКВА. - Београд : Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1934-. God. 1991

(675, МарићП V 7003) КЊИЖЕВНЕ новине. - Београд : Удружење књижевника Србије : Књижевне новине, 1948-. God. 1989

(676, МарићП III 7003) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1965

(677, МарићП III 7003) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1978

(678, МарићП III 7003) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1990

(679, МарићП III 7003) POLJA. - Novi Sad : Progres, 1955-. God. 1991

(680, МарићП II 64) BULLETIN scientifique. Section B, Sciences humaines. - Zagreb : Savjet akademija nauka i umjetnosti SFRJ, 1965-. God. 1991

(681, МарићП III 8) LE CRAPOUILLOT. - Paris : [s. n.], 19??-. God. 1936

(682, МарићП III 17) LA QUINZAINE littéraire. - Paris : La Quinzaine littéraire, 1966-. God. 1975

(683, МарићП I 7003) STATISTIČKI kalendar Jugoslavije. - Beograd : Savezni zavod za statistiku, 1965-1991. God. 1968

(684, МарићП I 9001) NOVÝ život. - Petrovec (Bačka) : Kultúra, 1949-. God. 1984

(685, МарићП II 9001) СОВРЕМЕНОСТ. - Скопје : Републичка заедница на културата, 1951-. God. 1975

(**686, МарићП II 11**) EUROPE. - Paris : F. Rieder et Cie, 1923 ; 1946-. God. 1932

(**687, МарићП II 77**) NOUVELLE revue de psychanalyse. - Paris : Gallimard, 1970-. God. 1980

(**688, МарићП III 17**) LA QUINZAINE littéraire. - Paris : La Quinzaine littéraire, 1966-. God. 1972

(**689, МарићП II 97**) LA PSYCHANALYSE. - Paris : Presses Universitaires de France, 1956-. God. 1956

(**690, МарићП II 97**) LA PSYCHANALYSE. - Paris : Presses Universitaires de France, 1956-. God. 1961

(**691, МарићП II 7007**) IDEJE. - Beograd : Mladost, 1970-. God. 1976/II

(**692, МарићП II 2**) ESPRIT. - Paris : Esprit, 1940-. God. 1977

(**693, МарићП II 9002**) PHILOSOPHIA. - Beograd : Philosophia, 1936-1938. God. 1937

(**694, МарићП II 9002**) PHILOSOPHIA. - Beograd : Philosophia, 1936-1938. God. 1937/I

(**695, МарићП II 9002**) PHILOSOPHIA. - Beograd : Philosophia, 1936-1938. God. 1938

(**696, МарићП III 18**) IMAGES magazine. - Paris : Le Monde du Regard, 2003-. God. 2004

(**697, МарићП II 98**) LE MAGAZINE littéraire. - Paris : Magazine littéraire, 1966-. God. 1976

(**698, МарићП I 5001**) THE PRINT-Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1911

(**699, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1912

(**700, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1913

(**701, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1914

(**702, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1915

(**703, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1915

(**704, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1916

(**705, МарићП I 5001**) THE PRINT -Collector's Quarterly. - New York : Frederick Keppel & Company, 1911-1917?. God. 1917

(706, **МарићП II 5001**) THE LONDON Mercury. - London : The London Merkury Ltd., 1919-1939. God. 1924

(707, **МарићП II 5002**) DIOGENES. - Providence : Berghahn Books ; Oxford : Bush House, 1953-. God. 1971

(708, **МарићП II 5003**) THE PHILOSOPHICAL review. - Ithaca, New York : Cornell University, 1892-. God. 1972

(709, **МарићП II 5004**) THE AMERICAN annual of photography and photographic times alamanac for ... - New York : The Sovill & Adams Company, 1887?-1931. God. 1901

(710, **МарићП II 5005**) PHILOSOPHY and Phenomenological Research. - Michigan : International Phenomenological Society ; New York : University of Buffalo, 1940-. God. 1948

(711, **МарићП II 5006**) FRENCH Studies. - Oxford : Society for French Studies : Basil Blackwell, 1947-. God. 1971

(712, **МарићП II 5007**) THE NATIONAL Geographic Magazine. - Washington : National Geographic Society, 1888-1959. God. 1912

(713, **МарићП II 5007**) THE NATIONAL Geographic Magazine. - Washington : National Geographic Society, 1888-1959. God. 1913

(714, **МарићП II 5007**) THE NATIONAL Geographic Magazine. - Washington : National Geographic Society, 1888-1959. God. 1915

(715, **МарићП II 5007**) THE NATIONAL Geographic Magazine. - Washington : National Geographic Society, 1888-1959. God. 1928

(716, **МарићП II 5007**) THE NATIONAL Geographic Magazine. - Washington : National Geographic Society, 1888-1959. God. 1930

(717, **МарићП II 5008**) THE HUDSON Review. - New York : The Hudson Review, Inc., 1948-. God. 1956

(718, **МарићП II 5009**) PARTISAN review. - New York : Added Enterprises, 1934-. God. 1949

(719, **МарићП II 5010**) FOUNDATIONS of Language. - Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1965-1976. God. 1967

(720, **МарићП II 5011**) SOCIAL Science Information. - London : SAGE Publications Ltd, 1962-. God. 1968

(721, **МарићП II 5012**) THE AMERICAN Magazine of Art. - Washington : The American Federation of Arts, 1908-. God. 1936

(723, **МарићП V 5001**) THE TIMES literary supplement. - [London] : [Times Newspapers], 1902-1968. God. 1962

(724, **МарићП V 5001**) THE TIMES literary supplement. - [London] : [Times Newspapers], 1902-1968. God. 1964

(725, **МарићП V 5001**) THE TIMES literary supplement. - [London] : [Times Newspapers], 1902-1968. God. 1967

(726, **МарићП I 6001**) DIE PSYCHOANALYTISCHE Bewegung. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929-1933. God. 1929

(727, **МарићП I 6001**) DIE PSYCHOANALYTISCHE Bewegung. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929-1933. God. 1930

(728, **МарићП I 6001**) DIE PSYCHOANALYTISCHE Bewegung. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1929-1933. God. 1933

(729, **МарићП I 6002**) DIE FACKEL. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1918

(730, **МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1924

(731, **МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1930

(732, **МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1935

(733, **МарићП II 6002**) DIE NEUE Rundschau. - Berlin ; Leipzig ; Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1904-. God. 1970

(734, **МарићП II 6003**) ZEITSCHRIFT für psychoanalytische Pädagogik. - Wien : [Internationaler Psychoanalytischer Verlag], 1926-1937. God. 1931

(735, **МарићП II 6004**) MERKUR. - Stuttgart : Klett-Cotta, 1947-. God. 1980

(736, **МарићП II 6005**) SCHWEIZER Monatshefte. - Zürich : Gesellschaft Schweizer Monatshefte, 1931-. God. 1970

(737, **МарићП II 6006**) ZEITSCHRIFT für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. - Stuttgart : Verlag von Ferdinand Enke, 1906-. God. 1932

(738, **МарићП II 6007**) ARCHIV für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1904-1933. God. 1922

(739, **МарићП I 6003**) ALTERNATIVE. - Berlin : Alternative-Verlag, 1958-1982. God. 1969

(740, **МарићП I 6004**) ERANOS Jahrbuch. - Zürich : Rhein-Verlag, 1933-1972. God. 1934

(741, **МарићП I 6004**) ERANOS Jahrbuch. - Zürich : Rhein-Verlag, 1933-1972. God. 1943

(743, **МарићП I 6005**) LIEFBARE Titel. - Hildesheim ; New York : Georg Olms Verlag, 1974-2006. God. 1974/1975

(744, **МарићП I 6006**) NEUERSCHEINUNGEN. - Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 197?-. God. 1972

(745, **МарићП I 6002**) DIE Fackel. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1911

(746, **МарићП I 6002**) DIE Fackel. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1915

(747, **МарићП I 6002**) DIE Fackel. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1916

(748, **МарићП I 6002**) DIE Fackel. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1917

(749, **МарићП I 6002**) DIE Fackel. - Wien : Karl Kraus : «Die Fackel», 1899-1936. God. 1921

(750, **МарићП II 6002**) DIE Neue Rundschau. - Berlin ; Leipzig ; Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1904-. God. 1980

(751, **МарићП I 6007**) ALMANACH der Psychoanalyse. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 192?-19??. God. 1930

(752, **МарићП I 6007**) ALMANACH der Psychoanalyse. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 192?-19??. God. 1931

(753, **МарићП I 6007**) ALMANACH der Psychoanalyse. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 192?-19??. God. 1932

(754, **МарићП I 6007**) ALMANACH der Psychoanalyse. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 192?-19??. God. 1933

(755, **МарићП I 6007**) ALMANACH der Psychoanalyse. - Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 192?-19??. God. 1935

(**756, МарићП II 6009**) JAHRBUCH für Philosophie und phänomenologische Forschung. - Halle : Max Niemeyer Verlag, 1913-1930. God. 1927

(**757, МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1914

(**758, МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1920

(**759, МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1925

(**760, МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1922

(**761, МарићП II 6001**) IMAGO. - Leipzig ; Wien : Sigmund Freud : Hugo Heller, 1912-1937. God. 1931

(**762, МарићП II 6010**) MARX-Engels Archiv. - Frankfurt a.M. : Marx-Engels-Archiv Verlagsgesellschaft, 1926-1927. God. 1927

(**763, МарићП II 6011**) LOGOS. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1910-2002. God. 1910

(**764, МарићП II 6011**) LOGOS. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1910-2002. God. 1911/1912

(**765, МарићП II 6011**) LOGOS. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1910-2002. God. 1912

(**766, МарићП II 6011**) LOGOS. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1910-2002. God. 1913

(**767, МарићП II 6011**) LOGOS. - Tübingen : Verlag von J.C.B. Mohr, 1910-2002. God. 1922

(**768, МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1933

(**769, МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1934

(**770, МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1935

(**771, МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max

Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. [1936]

(772, **МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1937

(773, **МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1938

(774, **МарићП II 6012**) ZEITSCHRIFT für Sozialforschung. - Frankfurt a. M. : Institut für Sozialforschung : Max Horkheimer ; Leipzig : C. L. Hirschfeld ; Paris : Librairie Félix Alcan, 1932-1939. God. 1939

(775, **МарићП III 6001**) DEUTSCHE Kunst und Dekoration. - Darmstadt : Alexander Koch, 1898?-1934?. God. 1922

(776, **МарићП III 6001**) DEUTSCHE Kunst und Dekoration. - Darmstadt : Alexander Koch, 1898?-1934?. God. 1924

(777, **МарићП III 6001**) DEUTSCHE Kunst und Dekoration. - Darmstadt : Alexander Koch, 1898?-1934?. God. 1925

(778, **МарићП III 6001**) DEUTSCHE Kunst und Dekoration. - Darmstadt : Alexander Koch, 1898?-1934?. God. 1926

(779, **МарићП III 6002**) MAGNUM. - Köln : M. DuMont Schauberg, 1953-1966. God. 1959

# НАГРАДА „СРЕТЕН МАРИЋ“ ЗА 2009. И 2010. КОЉИ МИЋЕВИЋУ

Жири награде „Сретен Марић“ за најбољу књигу есеја или најбољи есеј за 2009. и 2010. годину који је радио у саставу Катарина Марић, Радован Поповић и Часлав Ђорђевић донео је једногласну одлуку да ова угледна награда припадне Кољи Мићевићу – изузетном преводиоцу, блиставом есејисти и песнику а за књигу есеја *Осам влашића француског симболизма* (објављена у издању „Службеног гласника“ 2009. у колекцији „Велереч“).

Према мишљењу жирија реч је о књизи која на најлепши начин наставља традицију Марићевог есејистичког рукописа у српској књижевности. Реч је о стваралоцу који је есејистички рукопис претворио у уметност нарочите врсте. Награда ће Кољи Мићевићу бити уручена у Косјерићу у другој половини маја.

Досадашњи добитници ове угледне награде су: Борислав Радовић, Славко Гордић и Јовица Аћин.

# САДРЖАЈ


I

Сретен Марић
*Добрица Ћосић: Наша стрепња и наша нада* 3

II

Милорад Радовановић
*Сретен Марић: О језику и језикословљу* 11

Александра Манчић
*Сретен Марић: О трагичној луди* 23

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О трагедији* 35

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О Свифту* 43

Ђорђије Вуковић
*Сретен Марић: О критици* 53

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О Монтењу* 57

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О Стендалу* 65

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О Вијону и Хелдерлину* 73

Владимир Гвозден
*Школарац и луда Франсоа Вијон* 89

Мирјана Д. Стефановић
*Сретен Марић: О Рембоу* 109

Јелена Новаковић
*Сретен Марић: О Сартру* 117

Јелена Новаковић
*Сретен Марић: О Бодлеру и Лотреамону* 135

Јелена Новаковић
*Сретен Марић: О Шатобријану и француској књижевности* 153

Јелена Новаковић
*Сретен Марић: О Прусту и Фокнеру* 165

Зоран Пауновић
*Вилијам Фокнер, без буке и беса* 179

Јелена Новаковић
*Сретен Марић: О Башлару и Кајоау* 183

Михајло Пантић
*Сретен Марић: О прошлости и револуцији* 199

III

Радован Поповић
*Хронологија живота и рада Сретена Марића* 211

IV

Драгица Мијовић
*Инвентарни попис књига и периодике донације Никол и Сретена Марића V* 217

V

Одлука жирија
*Награда „Сретен Марић“ за 2009. и 2010. Кољи Мићевићу* 265

Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића

# РАСКРШЋА

Година VIII, број 8, 2011.

Издавачи

Библиотека Матице српске, Нови Сад
Скупштина општине Косјерић
ЈП *Службени гласник*, Београд

За издаваче

Миро Вуксановић, управник Библиотеке Матице српске, Нови Сад
Милан Штуловић, Скупштина општине Косјерић
Слободан Гавриловић, директор ЈП *Службени гласник*, Београд

Уређивачки колегијум

*Слободан Гавриловић*, главни уредник
*Миро Вуксановић*
*Владимир Гвозден*
*Мирослав Егерић*
*Милојко Кнежевић*
*Радован Пајовић*
*Гојко Тешић*

Извршни уредник

*Марко Крстић*

Припрема за штампу и коректура

*Драгица Мијовић*
*Ана Ђукић*

Техничка припрема

*Саша Бешевић*

Корице

*Наталија Петровић*

Тираж: 500

Штампа

ЈП Службени гласник, Београд

Књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића

# РАСКРШЋА

Година VIII, број 8, 2011.

Издавачи

Библиотека Матице српске, Нови Сад
Скупштина општине Косјерић
ЈП *Службени гласник*, Београд

За издаваче

Миро Вуксановић, управник Библиотеке Матице српске, Нови Сад
Милан Штуловић, Скупштина општине Косјерић
Слободан Гавриловић, директор ЈП *Службени гласник*, Београд

Уређивачки колегијум

*Слободан Гавриловић*, главни уредник
*Миро Вуксановић*
*Владимир Гвозден*
*Мирослав Егерић*
*Милојко Кнежевић*
*Радован Пајовић*
*Гојко Тешић*

Извршни уредник

*Марко Крстић*

Припрема за штампу и коректура

*Драгица Мијовић*
*Ана Ђукић*

Техничка припрема

*Саша Бешевић*

Корице

*Наталија Петровић*

Тираж: 500

Штампа

ЈП Службени гласник, Београд

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
82 (058)
РАСКРШЋА : књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића / главни уредник Слободан Гавриловић. – Год. 1, бр. 1 (2003) - . – Нови Сад : Библиотека Матице српске ; Косјерић : Скупштина општине Косјерић, 2003 - . – 24 cm
Годишње.
ISSN 1820-2780
CPBISS.SR-ID 116108812

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

П

II 16752/2011

001099647,8

COBISS ©