

## **Legenda o Balkanu u obzoru evropske filozofije velikih epskih formi**

Velika je sreća za evropsku i svjetsku književnost, što je u beskrajni diskurs o svjetskoj književnosti, u diskurs o interkulturalnim i intertekstualnim vezama ušlo i djelo Luana Starove, da se uklopilo u njegove okvire i da se o njemu govori kao nečemu, što ono u obzoru evropske tradicije velikih epskih formi i znači: paradigmi širenja i promjene horizonta posmatranja i vrednovanja evropske epike. Paradigmatsko značenje – ako paradigmu shvatimo kao jedinstven primjer ili, da se poslužimo varijacijom jedne Goetheove opaske o razlici između simbola i alegorije, ako je shvatimo kao nešto konkretno, što od nas zahtijeva da potražimo novu općenitost – zahvaljuje svoje postojanje pozitivnom totalitetu pretpostavki, iz kojih (upravo) proizlazi djelo (Luana) Starove. Paradigmatičan je ovaj autor sa svojim životnim i povijesnim obzorom, koji on uspijeva oblikovati kao obzor razumijevanja. Paradigmatičan je međutim i siže (njegovog djela), Balkan, o čemu će još biti govora. Paradigmatična je konačno i narativno oblikovana, kreativna refleksija o genezi pripovijedanja, koje u iskustvu i sižeu neprestano preispituje svoje sopstvene korijene. “Porijeklo” pri tom postaje metodička inspiracija, sjećanje prelazi u transcendentalnu mogućnost da se na nov način osvijetli i odredi ono što se dogodilo i što se događa.

Sasvim je izvjesno da postoje razlozi da se čak i Evropa posmatra kao tragička kategorija. Koliko se, međutim, ona u tome razlikuje od ostalih velikih kultura i civilizacija, neka ostane van ovog razmatranja. Svejedno da li ćemo kao primjer za to uzeti one najranije evropske, tj. u okcidentalnom smislu preobražene orijentalne epopeje jednog Homera - bilo Ilijadu ili Odiseju – ili čak hrišćanski, tj. okcidentalno dotjeranu, (no inače) orijentalno inspirisanu stihovanu epiku srednjovjekovlja, kao što su to npr. romani Chrétiena de Troyesa, Wolframa von Eschenbacha i Hartmanna von Auea, onako kako su oni predstavljeni svojim junacima (Parceval/Parzival, Erec, Ivain/Iwein, Artus i dr.), ili ćemo kao objekt posmatranja uzeti remek-djela novovjekovne epske književnosti, romane Rabelaisa, Cervantesa, Lesagea, Grimmelshausena, De Sadea, Goethea, Tolstoja, Flauberta, Prousta, Dostojevskog, Musila, Döblina, Thackerayja, Uptonu Sinclairea, Geneta, Jamesa Joycea, Thomasa Manna, Heinricha Manna i latinoameričkih pisaca, prije svega Pabla Nerude, - taj najznačajniji literarni žanr prehistorije, žanr sjećanja na ono što se u razvoju povijesti obično potiskuje, i što kao esencijalni sadržaj ima gotovo a priori sjećanje na užas, rat, na unutrašnji i vanjski progon, na bijeg i nevolju, koju su ljudi činili jedni drugima. Umiranje sa ili bez transcendentalnosti, progon u beskućništvo ili ludilo i zločin, znamenja su epskog univerzuma Evrope kao suštinska (dimenzija) tragične stvarnosti, stvarnosti zaludivanja. Freudovo stiliziranje i pretvaranje Edipa u temeljni arhetip evropskog čovjeka (homo europeensis) ima u svemu tome svoje opravdanje i na taj način dobiva svoju istinitost i autentičnost.

Dvije – međusobno povezane, pa čak i međusobno zavisne teme nalaze se u osnovi evropskog diskursa o sjećanju i epskoj rekonstrukciji vremena koje je prošlo i onog koje još teče. Obje označavaju načine traganja za izgubljenim vremenom. Njih su uglavnom obradili Nietzsche, Proust i Walter Benjamin.

Proustova teorema o konstrukciji imaginacije sjećanja kaže da je nešto nemoguće samo zato što mora da je bilo zabranjeno, te da ga se sjećamo na način koji život sjećanja čini interesantnim i narativno podatnim - u tom je uostalom ovog velikog francuskog romansijera slijedio i Thomas Mann.

Nietzscheova teorema, sadržana u idejama o moći i nemoći u povijesti čovjeka, kao i u interpretaciji uloge etike i morala u toj istoj povijesti odnosa moći i nemoći, dolazi naročito do izražaja u analitičko-aforističkim skicama o hrišćanskom moralu. Nietzsche se može smatrati pravim začetnikom kako poetološkog tako i povijesno-filozofski dimenzioniranog i u oba pravca djelotvornog načina interpretiranja. Prema njima su očigledni rituali sjećanja – historiografija, autobiografija, memoari, svečano obilježavanje godišnjica - samo modusi onog velikog rituala okretanja ka prošlosti, kojim se služi i koji neprestano obnavlja religija, što je zapravo podsjećanje na smrt Boga. Za Nietzschea je to nenadmašni dokaz da je evropsko sjećanje, kako ga je inscenirala

crkva, djelotvorna samo-opunomoćena religija, a to znači, i to je suština stvari: evropska povijest računa s nastavkom prinošenja žrtvi, i ona je u pravom smislu riječi djelo pobjednika, koji, pošto nisu bili poraženi, zapravo nisu ništa ni doživjeli. Ali oni danas žive – u suštini parazitski – od doživljaja onih, koji nisu bili uspješni i koji nisu preživjeli, izloženi zloupotrebi rekonstrukcije izvjesnog smisla povijesti, koji zapravo nije njihov smisao. Nietzsche je onaj presudni propagator ideje, koju je Theodor Lessing sveo na jednu jedinu formulu, koja povijest označava kao pokušaj osmišljavanja besmisla. Ono što se time objašnjava, bio bi pravi smisao tek kada bi autorstvo posjedovali oni, kojih se možemo sjećati jedino kao žrtava.

Einjenica, da povijest ne samo stvaraju, već i pišu pobjednici – što u stvari i podržava ono što se radi – toliko je istinita, da i žrtve, ukoliko prežive i dobiju pravo da pišu, ukoliko svoja sjećanja zaista stave na papir, moraju neminovno postati sudionici zločina. Upravo zato je Kafka ostavio oporuku, kojom je svoja djela nakon smrti osudio na uništenje, što Max Brod nije poštovao. Brod je naime bio religiozan, pa je imao izvjestan odnos prema ritualu i diskursu oficijelnog sjećanja.

Iz takvih Nietzscheovih ideja, u kojima još odzvanja eho mudrosti Pascala i Montaignea, mudrost koja je Nijemcima, zahvaljujući Leibnizovoj „Theodizeji“, zauvijek ostala uskraćena i nepoznata, razvili su autori poput Lacana i Foucaulta svoje radikalne analize prioriteta diskursa, koji je krajnje poguban po život, i na kraju čak fašistički. Filozofija stvarnosti Georga Steinera je u tom smislu posebna varijanta istih. Jer Steinerov je sud o zapadnoj civilizaciji kao kulturi pisanja i sekundarnim pojavama povezan s neprekidnim tokom povijesti, počev od Heraklita preko Nietzschea do najnovije filozofije medija, prema kojoj je borba majka svih stvari, a institucionalizirana i civilizacijski sankcionirana borba, tj. rat, istovremeno izvor svih inovacija i recesija. Rat je univerzalna metafora povijesti čovječanstva, koja – ako je Günter Anders pravilno shvatio „prometejski stid“ - čovjeka pogađa njegovim sopstvenim tehničkim i društveno-sistemskim dostignućima, tako da se on – poput napuhanog Pigmaliona – iz puke ljubavi prema onome što je stvorio i što ga je u međuvremenu nadmašilo - dobrovoljno predaje smrti: riječ je o tristanovskoj verziji umiranja od ljubavi, viđenju u razmjerima sveukupne povijesti čovječanstva.

Zapadnoevropska civilizacija, kao izvor uspješne civilizacije svijeta, kao kolijevka sveukupne globalizacije, kreće u pravcu virtualne stvarnosti, a njen je put popločan spomenicima historiografski mumificiranih žrtava. Balkan je za vrijeme a i nakon propasti Osmanske imperije u izvjesnom smislu ubrzano prešao put za koji je evropskom dijelu Evrope trebalo nekoliko milenija. Međutim, ipak, postoje razlike u odnosu prema evropskom dijelu Evrope, na osnovu kojih bi se Balkan - na ovom ćemo ga mjestu označiti kao „još uvijek ne-evropski dio Evrope“ – mogao učiniti kao nosilac nade, kao sfera nečega „što još nije“, u smislu Blochove filozofije onog drugog, utopijskog.

U jednoj svojoj čuvenoj i mnogostruko diskutovanoj knjizi okarakterizirao je Helmut Plessner Njemačku kao „zakašnjelu naciju“. Ovaj pojam u posljednje vrijeme pominju i autori s Balkana, jer upravo on govori o položaju naroda u balkansko-evropskoj regiji, u okviru koje se oni međusobno razlikuju, s jedne strane u kvantitativnom smislu, tj. u pogledu vremenskog raspona potrebnog za konstituisanje državičkog i kulturnog identiteta, s druge strane možda u načelno-supstancijalnom smislu, na osnovu specifičnih ukrštanja i preklapanja internih i eksternih granica.

Tako se o Balkanu može reći da kasni, ali ono neobično i za Evropu interesantno je to da je on istovremeno u izvjesnom smislu i ranio – ovu paradoksalnost nalazimo kod Ive Andrića. Luan Starova obuhvatio je isto ovo ambivalentno značenje teoremom i metaforom janjičara. Einjenica da Balkan s jedne strane proizvodi „nastavke“ krvoprolića koja su se desila u povijesti evropskih velesila, može se objasniti time što je on iz orijentalne despotije, kojom su se naravno inspirisale i zapadne imperije, direktno bačen u antagonizme totalitarnih sistema, koji su negativnost evropske politike sile podigli na nivo ideološkog pojma. Izreka, proistekla iz analitičkog diskursa, da se evropski, mnogostruko centričan, naime evrocentričan, androcentričan, egocentričan, monoteistički, lingvocentričan, te u svakom slučaju ksenofobičan civilizacijski habitus mora posmatrati kao uništenje realnog, poklapa se uostalom na evropskom prostoru s gotovim činjenicama, dok je na

Balkanu, možda još uvijek sve otvoreno.

Karl Kraus, poznavalac jedinstva političkog i jezičkog diskursa, koji je shvatio da je svjetski rat evropska i za Evropu karakteristična kategorija, u svojoj Goetheovim „Faustom” inspirisanoj dramskoj epopeji „Posljednji dani čovječanstva”, koja govori o I svjetskom ratu, prikazao je razaranje stvarnosti – najnoviji modus Hegelovog utapanja individualnog u općem – kao uništavanje živog Balkana i balkanske životne supstance od strane velikih sila Evrope i institucija njihovog diskursa. Za Karla Krausa su upravo oni narodi sačuvali realnu i prije svakog dogovora postojeću (izvornu) humanost, kojima nije bio cilj da na osnovu etničke diskriminacije, religiozne presije i oktroiranih granica razvijaju sopstvene apstrakcije, bilo u državnom ili kulturnom domenu. Njima on, predstavljenim u likovima balkanskih žena, suprotstavlja monarhističku austrijsku štampu, koja svojim pisanjem smatra da Balkan, zato što još nije ono što sama Evropa pretenduje da bude, nije zaslužio da preživi. Jer tu ne vladaju diskursi, koji doduše garantuju javno čišćenje ulica, ali isto tako i najrazvijeniju tehnologiju ratovanja, nego tu se odvija život, uglavnom na način autohtone i autentične gostoljubivosti, koja u svjetlu epohe uništavanja tuđeg, kao nečeg – kako bi rekao Adorno – jednostavno neidentičnog, mora djelovati kao fantom iz nekog drugog, nerazumljivog, još neporobljenog svijeta i neke druge stvarnosti. Sve ono što još nije kolonizirano predstavlja za Evropu životnu opasnost.

Ako pođemo od Krausovog tumačenja balkanske humanosti, onda nam razumijevanje za onu čuvenu kćer grada Skoplja, koju smo kasnije upoznali kao Majku Terezu, neće predstavljati nikakvu hermetičku poteškoću. Ona samo nadopunjuje sliku o jednom pred-, ili možda čak nad-refleksivnom načinu trans-strategijskog spasavanja konkretnog, živog, bez obzira na sve - kako teoretske tako i praktične – diskurse, njihove sisteme i subsisteme, a sve zajedno u svjesnom zanemarivanju svijesti o povučenicima, ali nepostojećim granicama, bilo da su one geopolitičkog, socijalnog ili moralnog karaktera, i koje se, čini se, upravo zbog toga i ne mogu mijenjati bez rata.

Ali vratimo se sada trećoj teoremi o osmišljavanju besmisla u povijesti. Ona potiče od Waltera Benjamina, koji je, kao Jevrejin, kao izbjeglica, kao emigrant, kao egzilant koji nikada nije stigao na odredište, pošto je progonjen od strane fašista umro u bijegu, raspolagao paradigmatičkim razumijevanjem evropske tragedije. U kontekstu njegovih čuvenih „Povijesno-filozofskih teza” on iz dubine tog razumijevanja razvija jednu simboličku paradigmu, lik Novog anđela („Angelus novus”). Pošto evropska filozofija, prema tome, pokazuje veliku mjeru ukrštanja s diskursima sile, on se opredjeljuje za simboličnu konkretnost umjetničke slike, za jedno platno Paula Klea o jednom drugom, jednom Novom anđelu. Pri tom je imao na umu, da evropska umjetnost moderne, ukoliko je riječ o velikoj umjetnosti, tj. ukoliko je ona spremna zadovoljiti mjerila koja su joj postavili Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire i Verlaine, mjerila koja su uspostavili Proust, Joyce i Beckett, mora biti na visini onog epohalnog, jedinstvenog Parzivala, koji je uspio prevazići granice svog žanra, jer nije bio u pukoj funkciji religijskog misionara, već je krenuo u potragu za pravim pitanjem o patnji nekog drugog.

Benjaminov Novi anđeo se razlikuje od svoje klasične braće/sestara, koji pomažu ljudima u nevolji. On leti ispred povijesti, pri čemu se okreće i usmjerava pogled unatrag, da bi se u svom daljnjem letu uplašio i tako, u stanju uplašnosti, nastavio let, ne skidajući pri tom pogled s onog zastrašujućeg što je ostalo iza njega. Gestom neprestanog okretanja unatrag on pokazuje jednu drugu vrstu dobrote, koja, još samo kao gesta a ne kao poruka, predstavlja spasenje, gotovo bez glasa i praktične vrijednosti. Eak se ne zna da li se Novi anđeo - koji nema namjeru da, poput starih arhanđela, širi strah, već je naprotiv i sam predstavnik žrtava straha - , još uopće može kretati. Ali upravo ova, vjerovatno strahom izazvana, ukočenost otvara dilemu da li se on uzdiže u visine ili se samo kreće naprijed. U svakom slučaju, on označava preobražaj smrtonosnog misionarskog napredovanja, preobražaj evropske težnje da vodi i diktira put, pri čemu se sada vojna avangarda, proklinjući svoje porijeklo, pretvara u umjetnički pokret, u jednu novu Mnemosynu, nadležnu za melanholiju sjećanja. Tako se Benjaminov anđeo čini kao primjena Dürerove “Melanholije”, koja potiče iz samih prapočetaka novovjekovnog razdoblja, na posljednji period novog stoljeća. Dürerov melanholični anđeo, koji ukočeno posmatra instrumente racionalističke civilizacije, iako ih pri tom

ne vidi, nego se praznog pogleda prisjeća žrtava koje se u njoj sasvim izvjesno očekuju, i sluti ono što je Heidegger konačno shvatio i što je Paul Virilo tačno znao: da su srp i čekić, visak i vaga, sat i šestar, durbin i mikroskop instrumenti tehnologije ratovanja. A isto to je, uprkos svim otporima državno-socijalističke, tj. Industrijsko - i tehnološki - fetišističke doktrine, na umjetnički način morao prikazati i Bert Brecht, dok je radio na svojoj drami “Život Galileja”.

Filozofija može da ide ukorak s onim što umjetnost može da prikaže kao istinu povijesti, samo ukoliko je sposobna da se preobrazi u anti-filozofiju ili bar u neku filozofiju, koja nije evropska. Svijest o tome dao joj je prvi Schopenhauer. Dostignuće fanatičnog antihegelijanca sastoji se prije svega u tome što je on apriorni eurocentrizam (uključivši tu i sve potonje centrizme) filozofskih diskursa konfrontirao s neevropskim mišljenjem, i što je ono evropsko i identično otkrio pogledu i sugestiji neidentičnog. Angelus novus, nova Mnemosyna, koja se na kraju evropske tragedije naravi i ratovanja ukočila od straha i privremeno suspendirala, kako svoje tumačenje tako i svoj dalji pravolinijski let, jeste konkretizacija onog nepojmljivog “oka svijeta”, što izmiče svakom mogućem tumačenju i razumijevanju. A upravo u to “oko svijeta” mora se preobraziti mislilac i nosilac diskursa, kako bi postao umjetnik, zagovornik realnog i konkretnog.

Paradoksalnu filozofiju 20. stoljeća – koja ne bi morala biti samo filozofija umjetnosti već čak u većoj mjeri umjetnička filozofija – Schopenhauer bi ustvari mogao izložiti na način, kojim je jedino moguće filozofski prikazati 20. stoljeće, na način cinizma, kakvim se početkom 19. stoljeća u krajnjoj brutalnosti ostvarila ona na prvi pogled periferna teorema, po kojoj povijest, uključujući sve njene institucije i rituale osmišljavanja, nije ništa drugo već maska volje za moć i prevlast.

Najuzvišenije stanje po Schopenhaueru, negacija volje za učešćem u procedurama destruktivnog samoodržavanja vrste, čiji je apriorni centrizam voljan da uništi drugo, a na taj način nužno i samoga sebe, jeste negacija onog, što će se povijesno događati sve dotle, dok se okcidentalna civilizacija ne otvori nečim drugom – kod Schopenhauera je to mudrost Dalekog istoka. Schopenhauer je filozofsku verziju ovog neprimjerenog ignorisanja mogao doživjeti u vidu imperijalnog stava Hegelovog duha svijeta. Umjetnicima i kreativnim autorima 20. stoljeća, koji ostvaruju ono što prava umjetnost počev od Dürerovog vremena kontinuirano odražava i čuva, stoje na raspolaganju konkretnija iskustva.

Ako se ograničimo na njemački sektor evropske civilizacije, vidjet ćemo da su tu unutrašnja i vanjska emigracija, kao i egzistencija egzila, bezuslovno dobile dimenziju autentičnog i poetičnog. One označavaju realnu konkretizaciju spekulativnog “oka svijeta” i tuđeg pogleda, za koju je, da opet citiramo Hegela, upravo došlo vrijeme. Bert Brecht je to prikazao savršenom konciznošću u svojoj poemi “Ponašanje u tuđini”, a Thomasu Mannu je samo na taj način uspjelo da svoj džinovski ep “Josip i njegova braća” učini pravom legendom o Evropi. I onaj među današnjim, najnovijim autorima velikih epskih formi koji, i ako ostanemo potpuno svjesni monstruoznih i faktičkih razlika koje postoje između njemačke i balkanske povijesti, najbliže stoji pripovjedaču sjećanja Luanu Starovi. Riječ je, naime, o Günтеру Grassu, koji je mogao postati članom i fermentom svjetske književnosti samo zato što je istovremeno bio nosilac i žrtva jedne imperijalne velesile, koju je on upravo pomoću “oka svijeta” naučio da prepozna i prozre, i to tako, što se uvijek sjećao da potiče s njene istočne granice, tj. s onu stranu granice. Samo činjenica što je uspio da, sjećajući se s poštovanjem prošlosti s ove strane granice, ponovo nađe put na onu drugu stranu, učinila je njegovo djelo sjećanja velikom epskom književnošću.

Među najznačajnija otkrića ovog vraćanja u prošlost spada saznanje da autentično sjećanje onoga ko je jednom bio obezgraničen i napušten, više ne vjeruje u autorski stav pripovjedača. Pripovjedač, a naročito romansijer onaj, u najvećoj je mjeri upućen na poznavanje povijesno-filozofskog trenutka. U njemačkoj književnoj tradiciji se iz tog razloga razvija jedna specifična tradicija sintetiziranja teorije romana i filozofije povijesti. Prvi vrhunac ovog razvoja postaje godina 1774, kada je anonimno objavljen “Ogled o romanu” Christiana Friedricha Blanckenburga. Opsežni esej – već po formi karakterističan za međusobno približavanje umjetnosti i filozofije – utvrđuje razliku između klasičnog epa i novovjekovnog romana. Dok ep prikazuje događaje i radnje, roman govori o

unutrašnjim zbivanjima i refleksijama. Na taj način je roman stavljen u jedan drugačiji odnos prema povijesnom supstratu, koji vodi ka unutrašnjem biću i duhovnom odgoju. Dominaciju unutrašnjih domena čovjekovog života u romanu Thomas Mann je proglasio krivcem za ne-epsko napuštanje povijesti u njemačkoj romanesknoj književnosti, što na kraju ex negativo ima za posljedicu trijumf barbarstva u 20 stoljeću.

S druge strane, ep u Blanckenburgovoj perspektivi javlja se kao sfera počinitelaca, onih što stvaraju povijest, roman, međutim, postaje prije svega izuzetno pogodan medij samoproblematiziranja aktivnog djelovanja, on istovremeno postaje literarno institucionalizirana nečista savjest za saučesnike (u zlodjelima). Roman prije svega postaje vrsta onog još individualno shvaćenog "obrazovanja", a potencijalno već i oblik samoproblematiziranja povijesti žanra, kako njegovog razvoja tako i njegovih uobičajenih normi – u tom pravcu je najdalje otišao Robert Musil. Njegovo kontrastiranje čovjeka stvarnosti s onim koji tek treba da se razvije u "čovjeka mogućnosti" ukazuje na jednu Blanckenburgovu formulaciju, po kojoj bi roman trebalo da prikazuje "mogućeg čovjeka stvarnog svijeta". Blanckenburgov esej označava početak distanciranja, razdvajanja subjekta i objekta, individualnosti i društvene stvarnosti, što će kasnije opširno objasniti Hegel. Ovakvo cijepanje vodi u dva različita pravca. Jedan je pravac introvertnosti i prioriteta "unutrašnjeg" obrazovanja i može se označiti kao specifično njemačka varijanta preobražaja psihološkog razvojnog romana u tip obrazovnog romana, čiji je klasični predstavnik Goethe s "Wilhelmom Meisterom", dok ga je Thomas Mann u "Ėarobnom brijegu" programatski ukinuo. Drugi pravac vodi ka kritičkom društvenom i povijesnom romanu, za koji u njemačkoj literaturi gotovo da nema primjera, ali je on zastupljen djelima Tolstoja, Flauberta, Balzaca, Thackeraya i mnogih drugih stranih romansijera.

U njemačkoj povijesti književnosti dolazi do promjene koju je već dijagnosticirao Blanckenburg, na mjesto stvarnosti vanjskog svijeta dolazi unutrašnji život kao gubitak objektivnog, kao nestajanje povijesno-realne stvarnosti iz univerzuma romana. To opet u sebi krije dvije mogućnosti. Iz toga se, kao njemački prilog tradiciji kulta individualnosti (*culte du moi*), može razviti književnost čiste internalizacije, koja seže do Petera Handkea. Može se, međutim, – prije svega u spekulativno-idealističkoj hipostazi kritičkog distanciranja od faktičke stvarnosti sa svim njenim nevoljama - razviti i jedna druga koncepcija, kakvu su na prekretnici 18. i 19. stoljeća teorijski razvili i praktički primijenili predstavnici ranog romantizma, prije sviju Friedrich von Hardenberg (Novalis) i Friedrich Schlegel. Jer roman i romantizam, kao što se već nazire u pojmovima, su usko povezani. Već je Blanckenburg roman okarakterizirao kao univerzalni žanr, koji je u stanju da pored epskih kooptira dramske i lirske elemente – formom i sadržajem roman teži ka beskonačnom i prevazilaženju – ili bar zaobilaženju - granica.

Novalis je romantizam definisao kao "čežnju (čovjeka) da se svuda osjeća kod kuće". Autentični književni oblik ove čežnje je roman romantizma, što je zapravo pleonazam. Univerzalistički habitus ranog romantizma, koji je ovaj preuzeo od panevropskog pokreta prosvjetiteljstva, još prije nego što je kasni romantizam uzeo učešća u iskonskom grijehu nacionalizma i ostalih katastrofalnih uspostavljanja granica, nalazi svoje ispunjenje u stilovima i formama, te u svekolikom prostranstvu romantičarskog romana. Zato romantičarski roman korespondira s paradoksalnom formom fragmenta, pa ga možemo shvatiti i kao prvu povijesnu pojavu jednog ne više cjelovitog književnog djela, koje bi se oslanjalo na neku zadatu sliku svijeta, već kao promjenjivu književnu tvorevinu, koja otvoreno i bez ustezanja eksperimentiše s novim slikama svijeta. Sam Novalis je ovu koncepciju ostvario u svom fragmentarnom romanu "Heinrich von Ofterdingen", koji je i koncipiran kao romantičarski fragment.

Roman romantizma, prije svega pomenuti roman Novalisa, kao i "Lucinde" Friedricha Schlegela, gotovo uvijek je primjer dekonstrukcije klasičnih granica svijeta, destrukcije stvarnosti i diskursa. Filozofija romantizma, koja nije samo mišljenje imanentno romanu već, prije bi se reklo, jedno novo mišljenje, čiji je cilj interni totalitet romana, ostvaruje se kao "sim-filozofiranje" ("Symphilosophieren"), koje pretpostavlja i propagira unutrašnji i vanjski pluralitet.

Za ovo jamči otkriće ranog romantizma da je svaki čovjek “unutrašnje mnoštvo”, da se, dakle, svaka individua vrlo vjerovatno sastoji iz dijelova, a mozaik tih dijelova ostavlja utisak da je granica između JA i TI, između sopstvenog i tuđeg, umjetna tvorevina. Da bismo sebe shvatili kao nešto svoje i samosvojno, neophodno je priznati da postoji nešto, što je u meni drugačije ili bi moglo biti drugačije – to je, ako hoćete, dinamiziranje Leibnizove ideje monada, od kojih svaka pojedina interno komunicira sa svim ostalim i čitavim svijetom, prije svega u domenu tijela i nesvjesnog. Bitisati, dakle, ne znači više sačuvati jednoznačni identitet, već živjeti u konačnosti u smislu beskonačnosti, pri čemu egzistencija traje u vidu puke skice i igre raznovrsnih uloga. Pod takvim pretpostavkama postaje ne-filozofska poezija isto toliko nemoguća kao i ne-poetična filozofija. Mit i refleksija ujedinjuju se u mitopoetskoj igri bitisanja, kakvu su prikazali Novalis, Schlegel, ali još najljepše E.T.A. Hoffmann u svojim mitsko-poetskim pripovijetkama, naime u bajkama “Zlatni lonac” i “Princeza Brambilla”.

Ranoromantičarsko obezgraničavanje identiteta i diskursa odgovara apriornoj neograničenosti perspektive. Ono uspostavlja ironiju kao osnovno romantičko načelo, a samo vuče korijene iz filozofije univerzalnog razumijevanja. Ranoromantičarska filozofija je u prvom redu nauka o razumijevanju i jedan je od izvora moderne hermeneutike. S tim predznakom poetiziranje, prema jednoj formulaciji E.T.A. Hoffmanna, znači poznato učiniti stranim, a strano poznatim. Ta formulacija jasno kazuje da ne smije doći do poistovjećivanja nepoznatog s poznatim – to je zapravo revolucija evropske epistemologije, a shodno njoj i evropskih spoznaja. Poznato i strano atraktivni su i za poeziju kao i za realni svijet i povijest, jer proizlaze iz razlika i opstaju u njima. To onemogućava kolonizatorske i misionarske stavove i ponašanja. Romantična umjetnost i poezija imaju za cilj da se različito shvati kao različito; jedini i pravi modus takvog razumijevanja je transdiskurzivno, poetsko prikazivanje, ali i pripovijedanje paradigmatičkim modusom romantičarske ironije.

Nepoznato, neobično, nepristupačno, strano, što se javlja u okviru diskurzivnog znanja ne bi trebalo zanemariti, nego bi te neobične stvari – priroda, druge kulture, nepoznati ljudi, te povijesno nedopušteni fenomeni, kao što su osjećanje, magija i mit – poslužiti ćemo se ovdje Adornovom interpretacijom jedne Novalisove ideje – trebalo da nam “otvore oči”, to jest, ono drugo bi trebalo da gledamo onako, kako ono nas gleda.

Novalis je u svom romanu ovu ideju primijenio na faktičku evropsku povijest, tačnije rečeno, na jednu od tipičnih faza u procesu njenog militantnog uzurpiranja vlasti, a time svakako i pratećih fenomena agresije i pokoravanja onog drugog i tuđeg: primijenio ju je na epohu viteštva i krstaških ratova. U romanu “Heinrich von Ofterdingen”, koji govori o tome kako se postaje romantičarski pjesnik, pripovijeda on priču o djevojci s istoka. Pri tom se u obzoru posmatranja javlja evropska povijest kao povijest osvajanja i agresije. Lik orijentalne djevojke, koju vitez hrišćanin nasilno odvodi iz njene domovine i koja od tada živi u neprestanoj čežnji za izgubljenim, vodi porijeklo iz krstaških ratova. Čežnja za orijentalnom domovinom je kod Novalisa, međutim, izvor zapadnjačke poezije – a orijentalna je djevojka personifikacija romantičarske filozofije umjetnosti.

Roman nudi pouku, prema kojoj bismo čežnju zarobljene i odvedene trebali shvatiti kao znak da je duhovna domovina hrišćanstva na Istoku. Romantizam označava evropsku kulturu kao plod susreta sa stranim i nepoznatim, misao koja se u velikim sistemima i ideologijama potiskuje, pa joj čak prijete uništenje, i zato se ona oglašava još jedino u umjetnosti i poeziji. To je samo jedan primjer za filozofiju romana kao učenje o pravilnom razumijevanju, koje se svodi na dijalektiku samorazumijevanja i razumijevanja drugog. Prava domovina čovjeka nema nikakve veze s granicama kojima je povijest razdvojila etničke skupine, kulturne zajednice i religije. Povlačenje granica je uvijek falsifikat. Domovina i identitet su šifre za apriornu i beskonačnu razmjenu. Svijet je po svojoj prirodi dinamično-dijaloški univerzum, čije bogatstvo i punoća potiču iz interne beskonačnosti čitavog niza susreta. Totalitet svijeta, za kojim čežnemo, ali koji nikada ne možemo postići, je jedna nova, romantična konkretizacija one nekada davno religiozno zasnovane ideje o vječnosti.

Ranoromantičarska, univerzalistička i ironički potencirana utopija romantičarskog romana gubi se već tokom epohe romantizma; njene ideje ponovo oživljavaju i nalaze primjenu tek u vrijeme moderne, tako na primjer kod Roberta Musila i, kasnije, u ekspresionizmu. Faktičko-povijesna ograđivanja i povlačenje granica trijumfuju u napoleonskom i postnapoleonskom razdoblju – kao reakcija na Napoleonov pokušaj da u Evropi uspostavi jednu univerzalnu, postrevolucionarnu monarhiju.

Njemački roman *biedermeiera*, kao i kasnije faze 19. stoljeća, izražava još jednu puku čežnju za tom istom utopijom, ali se ona tokom vremena sve više preobražava u analizu njene propasti, tj. razloga iz kojih je ona onemogućena – pa primjere za to nalazimo kod Mörikea, Stiftera, Kellera i Raabea. Još jedino romani Theodora Fontanea svoj interni ambijent napajaju iz rezignacije zbog protivrječja između izgubljene idealnosti i profane stvarnosti.

Početak dvadesetog stoljeća je Gyorgy Lukács – još prije nego što je postao glasnogovornikom marksističke dogme o teoriji odraza – pod uticajem, kako ranog romantizma, tako i ekspresionizma, romaneskne književnosti neoromantizma, impresionizma i rane moderne, napisao svoju čuvenu “Teoriju romana”, u kojoj se na izvjestan način ostvaruje ranoromantičarska filozofija romana romantizma, a istovremeno se i preispituje njena primjenjivost na roman moderne. Dok se povijesno-filozofski gledano, roman smatra legitimnim nasljednikom epe, kod Lukácsa je on paradigmatična književna forma “transcendentalnog beskućništva”. Roman se dakle posmatra kao medij analize i dijagnosticiranja kapitulacije romantičarskih ideala, prema kojima bi on trebalo da svijet, uz svekolikost njegovih različitosti, predstavi kao univerzalnu domovinu.

Lukácseva Teorija romana stoji u znaku životne filozofije na prekretnici 19. i 20. stoljeća, kakvu je otprilike zastupao Georg Simmel, a koja je osim toga bila inspirisana ranim romantizmom. Filozofska teorija romana otkriva se kao negativna metafizika, analogno negativnoj teologiji, koja slijedi trag Nietzscheove izreke o smrti Boga. U tom kontekstu roman svoj cilj nalazi u spekulativnom, istovremeno metahermeneutičkom gestu refleksije, i tako postaje književni izraz negativne dijalektike beskonačnosti i zavičajnosti.

S obzirom na događaje, koji su se u evropskoj povijesti nizali u daljem toku 20. stoljeća, Lukács se projekt može čitati kao anticipacija proročanskog karaktera. Ne u romantičarsko-metafizičkom, ali svakako u jednom konkretno-vulgarnom smislu - koji proizlazi iz ostvarenja onog do sada nadrealnog i apsurdnog, zato što se ovo opet zasniva na nevjerovatno brutalnom i bestijalnom - roman 20. stoljeća postaje paradigmatična forma iskustva progona, izbjeglištva i uništenja. Romantičarska čežnja, “da se bude svuda kod kuće”, proizlazi iz osjećaja beskućništva onih zarobljenih i prognanih.

Na mjesto beskonačnog potenciranja različitosti u procesu neograničenog komuniciranja stupa etnicističko-rasističko potenciranje razlika, da bi one vremenom postale unificirane i na kraju i izbrisane, kako bi svuda izgledalo kao kod kuće. To je ono u Njemačkoj kreirano i preko granica izbačeno negativno potenciranje romantičarske čežnje, njeno podmuklo srozavanje na nivo amalgama fašističke ideje o nad-čovjeku (“Übermensch”) i malograđanske ideologije, za koju je svaki oblik ironije odvratn i opasan. Ovu povezanost romantičarske utopije i fašističke politike sagledali su i tematizirali, kako ideolozi fašizma – Marinetti u istoj mjeri kao i Carl Schmitt – tako i veliki romansijeri, naravno s različitim predznakom i intencijama. Thomas Mann je to isto, kao jezgro analize njemačke sudbine, prikazao u svom romanu “Doktor Faustus”.

Ono što je u ovom kontekstu za nas interesantno je činjenica, da se njemački roman, naročito s ovog stanovišta, može usporediti s velikim epskim djelima književnosti Balkana. Dok se roman zločinačke kulture - kako bi ju objasnio i opravdao s obzirom na svoj udio u krivici i krivnji, kao i s obzirom na svoju nesposobnost da ispašta - okreće tragovima uništavanja i žrtvovanja na svim stranama, roman kultura stradalnika nalazi put kao traganju za internim, samodestruktivnim mehanizmima, koji doprinose podvođenju Balkana pod obje ove velike ideologije i sisteme kulture zločinaca.

Ako sad potražimo reprezentativne predstavnike ovog zajedništva u svjesnoj različitosti između oba ova tipa i oba kulturna kruga, koji se, naravno, jedan prema drugome djelomično odnose kao subkulture jednog jedinstvenog kulturnog koncepta, onda ćemo naići na frapantne analogije među životima i djelima Güntera Grassa i Luana Starove. Interesantno je vidjeti, u kakvim se modifikacijama s obzirom na mjerila različitih obzora posmatranja javljaju njihove zajedničke osobine, ali i kako one, u svakom pojedinom slučaju, ipak dolaze do izražaja svaka na sebi svojstven način.

Nesumnjivo zajedništvo postoji u jednoj tački, po kojoj se Grassovo djelo izdvaja iz opšteg duktusa njemačke, a dijelom i evropske – književnosti poslije 1945: doživljavanjem i ovom sljedstvenim insistiranjem na uvijek aktuelnoj problematici etničkog. Kod Grassa – u tome je on slijedio Thomasa Manna – postoji nešto kao analitička etnologija, koja na prvi pogled može djelovati kao biografski utemeljena opsesija, ali se u toku daljeg slijeda događaja pred kraj drugog milenija pokazala kao njegov duboko strukturalni odnos prema nad-personalnoj stvarnosti. Grass, čije se djelo nalazi u višestrukome intertekstualnom odnosu s djelom Thomasa Manna, čini s ovim starijim posebnu malu grupaciju na području njemačke književnosti i umjetnosti romana. Samo kod Thomasa Manna i Güntera Grassa narativno i imanentno-refleksivno razvijanje (diferenciranje) etničkog predstavlja temeljne elemente fikcionalno konstruisane stvarnosti. Thomas Mann je prije svega inspirisan nacionalizmom, koji se napaja suludim razlikovanjem njemačke kulture i evropske civilizacije. Nadalje ga interesuje ambivalentni stav prema jevrejstvu, u kojem on istovremeno nalazi i kulturno porijeklo i domovinu, kao i ljubav – a da se pri tom do samog kraja svog života i stvaranja nije potpuno odrekao pejorativnog tipiziranja (svega) jevrejskog.

Da bi, tako reći, preduhitrio povezivanje ranoromantičarskih ideja Novalisa s poetiziranjem američke demokracije, kakvo nalazimo u govorima i esejima Walt Whitmana o istinskoj ideji republike - Thomas Mann u “Poemi o djetetu” iz 1919. obrazlaže svoje pristajanje na ranoromantičarski koncept univerzalnosti i pluraliteta. Pluralitet ovdje, u svjetlu preuzimanja ideja Johanna Gottfrieda Herdera, podrazumijeva kreativnu višestrukost naroda i kultura. Thomas Mann ovaj model primjenjuje kao instrument za spoznaju stanja povijesnog trenutka u neočekivano rasističkom, nacionalističkom i negativno-etničkom 20. stoljeću, naročito u razdoblju između dva svjetska rata.

Na etnicističku zloću fašizma (a poslije i staljinizma) Thomas Mann reaguje prikazivanjem ljepote i punoće duhovne razmjene među profiliranim nacionalnim zajednicama i njihovim kulturnim krugovima i religijama, programatski i tematski u tetralogiji o Josipu, imanentno u indijskoj noveli “Zamijenjene glave”. Oba ova djela Mann završava u kontekstu svoje konfrontacije sa “sakaćenjem” romantičnog “njemstva” izvršenog zahvaljujući Hitleru. Autobiografski se to može objasniti njegovim sopstvenim neprestanim prelaženjem i prevazilaženjem granica, zbog čega će sin grada Lübecka u ovom na čas prepoznati Veneciju, na isti način kao što u Veneciji prepoznaje Lübeck. U romanu o Faustusu, koji i Goetheovog Fausta uglavnom vidi kao mješavinu romantičarskog svjetskog putnika i postromantičarskog ratnički raspoloženog kolonizatora, priroda njemačkog bića se interpretira kao sklonost ka vječitom prevazilaženju granica. Na isti način kao što Thomas Mann Hitlera u jednom svom eseju naziva “bratom”, tako su Hitler i Adrian Leverkühn samo dvije strane jedne iste stvari – destruktivna i novo-ranoromantičarska. Dok Hitlerova Njemačka hoće silom sebi da prigrabi širinu i naklonost svijeta i s tim ciljem vrši proboj svih granica, – kako vojnički tako i misticistički zadojenom, primitivnom nemoralnošću – , genijalno umjetničko djelo njemačkog skladatelja Adriana Leverkühna živi od neprestanog usvajanja i potenciranja poezije i književnosti čitavog svijeta. Ona unutrašnja povezanost genija sa zločincem motivira u ovom romanu i faktičko pojavljivanje đavola, koji Leverkühnu prodaje vrijeme i rasplamsavanje inspiracije.

Grassovo djelo je, naravno, ostalo pošteđeno od amfibičke, one možda i objektivne hipostaze autobiografskog i umjetnički-psihološkog prelaženja i prevazilaženja granica kao uopćavanja njemačkog bića kao kulture na razmeđu. Na fašističko uništavanje etničke mnogostrukosti Grass reaguje, kao i Thomas Mann, putem pervertiranog etnicizma. Njemu to uspijeva pošto i sam

raspolaze s isto onoliko biografskog i etničkog pluraliteta kao i Thomas Mann. Na osnovu svoje egzistencije Grass je u svakom smislu neko ko prelazi i prevazilazi granice, iako egzistencijalno kod ovog pisca nije ontološka kategorija. Sve ono suštinski egzistencijalno postalo je za Grassa povijesna kategorija, tj. tačnije rečeno, ono je to postalo zahvaljujući silama i moćima faktičke, negativne povijesti. Grass je u katastrofama 20. stoljeća zaoštavanje povijesti evropske civilizacije doživio iz prevelike blizine - dijelom i kao Hitlerov vojnik - a da ne bi i sam prihvatio Voltaireovu reviziju Leibnizovog učenja o stvarnom svijetu kao najboljem mogućem. I sama modernost dovedena je kod Grassa u sumnju da je postala sudionik u užasnom. Onom, što je pri tom zahvaćeno uništenjem, pripadaju i multietnički modusi življenja, безусловni suživot različitih etnija, što uveliko konstituše njegovu sliku domovine – sliku domovine Güntera Grassa, koja je ostala u njegovom djetinjstvu. To je zemlja u pograničnom regionu, u regionu između kašubsko-poljsko-njemačkih granica.

Na ovim temeljima postaje junak i fiktivni pripovjedač romana "Limeni bubanj" autobiografski i poetološko-povijesno-filozofski lik u jednom. Prerano sazrelo, starmalo dijete, Oskar Mazerath, koje potiče iz dvostrukog, koliko njemačkog toliko i poljskog očinstva, izdanak njemačkog muža i poljskog rođaka i ljubavnika njegove majke, donosi na svoj treći rođendan odluku – da se nikada ne priključi svijetu odraslih zato što je ovaj ontogenetski odraz negativne filogeneze. Samo snagom odbijanja da u bilo kojem smislu poraste, omogućuje mu da postane autentičan, istinski pripovjedač, koji je nadležan za upravo aktuelnu povijesnu realnost. Negacija odrastanja je imitatorski čin samožrtvovanja. Samo je ono cijena autentičnog sjećanja, koje je u smislu Waltera Benjamina moguće postići. Djetinjstvo kao konkretizacija sentimentalne naivnosti postaje izvor spoznaje i priče, zato što ono poput mita, kako u pojedinačno povijesnom tako i u opće povijesnom smislu, predstavlja ono, što povijest svojom dinamikom zla ukida.

Utoliko kod Grassa, počev od sačuvanog djetinjstva u "Limenom bubnju", pa do mitskih priča o tijelima, te priča o jelu i majčinstvu u njegovim kasnijim romanima "List" i "Štakorica", vodi izuzetno direktan, uspješan i plodonosan put. Ni Thomas Mann nije svoj najznačajniji prilog negiranju fašizma dao u govorima i radio-emisijama, koje je uperio protiv Hitlera već, naprotiv, svojim projektom "humaniziranja mita". Primitivnom ahistorizmu fašista trebalo bi biti zabranjeno da aktualiziraju bezvremeno, kako bi se spasila jedna dimenzija, na osnovu koje se proces stvarnog vremena povijesti može shvatiti, ali i zaobići. Ovo bi se moglo – primijenjeno koliko na Manna toliko i na Grassa – označiti kao njemačka varijanta epohalnog projekta traganja za izgubljenim vremenom. U slučaju Grassa tome se još pridružuje činjenica da on piše ne poštujući tok hronološkog vremena, tj. vrijeme koje markira onu komponentu katastrofalne povijesti stvarnosti, u kojoj su sadržani propusti i promašaji. Mit o povratku uvijek istog okreće se protiv njegovih ideologiziranja u 20. stoljeću i postaje znak spasenja jedne ispodpovršinske protupovijesti, koja pod pojmom rasta i napretka podrazumijeva samorazaranje čovjeka kao vrste.

Na takvim osnovama uspijeva Grass evropsku realnost opisati tako kao što je Lévy-Strauss opisao globalnu žrtvu evropske civilizacije, "žalosne trope". Sudbina njemačkog autora je, međutim, takva da on svoje paradigme mora osigurati na spekulativno- povijesno-filozofski način. Oskar Mazerath, duhovno retardirani meta-pripovjedač Grassovog cjelokupnog epskog djela primjer je za cijenu, koju mora da plati pripovjedač, koji i sam ima učešća u dijalektici počinioca i žrtve i koji je sebi postavio za cilj, da se tog učešća i sjeća.

I veliko epsko djelo Luana Starove - romani i legenda, koja je tek u nastajanju – napaja se djetinjstvom i mitom. Ono se napaja djetinjstvom, instaliranim u djelu kao konstitutivni element lika i stava pripovjedača, djetinjstvom koje svjesno oscilira kao granica između povijesnog stadija još uvijek nepostojeće domovine,- iako je to ipak prostor zajedničkog življenja na neupitno multietničkom Balkanu -, i stadija definitivnog napuštanja čežnje i nade u njeno ostvarenje. Inspiracije pjesničke imaginacije potiču i kod ovog autora iz životne sfere djeteta. To djetinjstvo stoji u jasno izraženoj sjenci oca, koji je i sam prema pisanom predlošku i sjećanju htio da izmisli i napiše jednu novu protu-priču. Oni obojica potiču iz vremena pred-destruktivnog, onog uvijek istog što rađa život s onu stranu povijesnog vremena, iz perioda koji je simboliziran u liku Èange,

makedonskog kralja koza, ali i u ciklusu o seobi jegulja. Ovaj posljednji predstavlja metaforu neprestanog kruženja organskog života, kao opreke linearnoj povijesti rasta, napretka i ujednačavanja (uravnolovke). Obojica se ostvaruju u povijesno-autentično utemeljenoj metafori janjičara, predstavnika totalitarnog uništavanja onoga što je još od civilizacije ostalo pošteđeno. I na kraju, oni potiču iz jednog realnog supstrata, jedne supstancijalne realnosti, koja je ujedno realnost onoga što je obuhvaćeno i evropskim obzorom posmatranja i što dokazuje da postoji stvarnost jedne ispodpovršinske i naopako usmjerene povijesti. Ovaj realni supstrat, kao garant autentične stvarnosti, je međutim Balkan sa svojim živim ljudima i njihovim životom, prožetim mudrošću, koju zahvaljuju sudbini i po kojoj se razlikuju od ostalog dijela Evrope.

Grass je svoje njemačko biće morao deformisati po uzoru na Oskara Mazeratha, kako bi svojoj djelomice poljskoj ali u cijelosti kašubskoj paradigmi razorenog i žrtvovanog obezbijedio prostor sjećanja. To pripovjedaču o Balkanu nije potrebno. Ta on je i tako došao s one druge strane granice. Āak i likovi iz njegove porodične hronike, zapali u sferu moći i velesile – naravno one turske u propadanju –vide sebe na kraju kao žrtve ili pak postaju sudionici, zato što se nadaju boljitku i spasenju.

Thomas Mann je sebe označio kao “reprezentanta i mučenika” njemačkih sudbina u kulturi i politici, a Oskar Mazerath Güntera Grassa predstavlja tu nešto kao posljedicu. Reprezentiranje znači kod njemačkih autora učešće u negativnom, u opsesiji apsolutnim vladanjem i uništavanjem onog drugog, tuđina. Luan Starova već svojim porijeklom, ni po ocu niti po majci, ne može u tom smislu biti ni reprezentant niti mučenik. On nema dvostruku egzistenciju, nije obilježen sudbonosnom šizofrenijom, koju su njemački autori prisiljeni manifestirati, jer on je - da ostanemo pri istoj formulaciji - : reprezentant mučeništva. On nije nosilac, nego je istovremeno balkanski obilježena varijanta “oka svijeta”, koje možemo zamisliti u glavi Benjaminovog Novog anđela; on je istraživač i tumač balkanskih razdora, koji se bitno razlikuju od srednjoevropskih šizofrenija. One se ispoljavaju kao antagonizam među balkanskim narodima i pojedincima s tendencijom samouništenja. Ali ovo je samo parcijalna dijalektika, samo jedan element u velikoj dijalektici tuđinske vladavine i propuštenog (neuspjelog) nalaženja sopstvenog bića, što – pošto još nije okončano – implicira princip nade, jer se o njemu još uvijek može razmišljati kao o budućem izvoru humaniteta i jedne miroljubive kulture plodonosnog zajedništva raznovrsnog.

To znači traženje, ali i šansu za spas Balkana, kako ga, uvezanog u trijadu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, epski opisuje balkanska legenda Luana Starove. Balkan je kod Starove, kao i kod Krausa, supstrat jednog živog, u Steinerovom smislu realnog fenomena, čija se neprestana razaranja mogu identifikovati kao upadi velikih sistema, koji podižu falsifikovane granice zato što su naumili da u interesu širenja sopstvenih granica unište one autentične, tj. one prohodne granice plodonosnog reciprociteta različitog. Tako oni uništavaju granicu kao kategoriju i simbol apriornog prelaženja, kao ideju realnosti humanog graničnog prometa, ideju konkretnog oblika zajedničkog življenja različitih (ljudi), kakvi smo sami i kakvi smo svuda, uništavaju ideju sastajanja, razumijevanja, tolerancije i međusobnog podsticanja.

Ova filozofija granice implicira, u poređenju s evropskom, jednu alternativnu povijesnu antropologiju. Ona je, moglo bi se pretpostaviti, onaj tajni cilj, koji vidi dijete-pripovjedač Luana Starove, cilj koji se skriva, ali istovremeno i čuva u još uvijek prilično imaginarnoj, ali i inspirativnoj biblioteci oca, ali on se u ne manjoj mjeri krije i u rezigniranoj melanholiji majčinih suza. Ono što je na ovaj naćni pohranjeno postaje za maga pripovjedaćkog imperfekta, za umjetnika prizivanja onoga što je bilo, kao nećega što bi tek moglo da bude, blago koje se neprestano oploduje i množi.

To blago može biti epski saćuvano zato što otac nije mogao da ostvari svoj projekt rekonstrukcije jedne druge, istinite povijesti Balkana. Historiografija naime nije modus, u okviru kojega bi se mogla iskazati istina o balkanskoj povijesti. Zato je pripovijedanje Luana Starove o internoj povijesti Balkana ćin lojalnosti i sjećanja od izuzetnog znaćaja. Oporuka, koju romansijer izvodi iz oćevog projekta, filtrirana je tako reći kroz tugu majke, koja je, poput Grassovih majki i kuharica,

svjesna da se stvarnost može sačuvati samo u knjigama, ali da ju je u knjigama teško naći.

Tako očev neuspjeh sadrži poziv sinu, da se prisjeti svog djetinjstva i da koriguje očevu zabludu, to znači, da potraži autentični način na koji se može iskazati jedinstvo individualne i opće povijesti Balkana i njegovih ljudi. Taj način u pravom svjetlu pokazuje odnos prema ocu, način koji se određuje istovremeno kao vjernost tradiciji i njeno prevazilaženje. Taj odnos zahtijeva pripovjedački habitus, blizak habitusu Novog anđela koji se otvorenih očiju suočava s užasom i pri tom ipak pokušava da odgonetne i poetski preispita doživljeno kao supstrat jednog novog JOŠ-NE.

Otuda dolazi do dešifriranja stvarnosti kao prošlosti, otvorene prema budućnosti. Ništa drugačija nije ni temeljna formula epskog, čija se imanentna filozofija sastoji u dijalektičkom tumačenju vremenske trijade. Ona se ostvaruje u djelu Luana Starove u univerzalnim metaforama koza, jegulja i janjičara. Istovremeno, međutim, ona ostavlja svoj pečat i na one sfere legende o Balkanu, koje se bave novijim jezičkim nedoumicama u babilonskoj kuli Balkana, te inverzijama religije i ideologije u ateističkom muzeju Albanije Envera Hodže.

To da se povijesna istina može prikazati jedino metaforama, dio je mudrosti religija. U radanju te mudrosti ima svoj udio i Franz Kafka, kada pronalazi jednu novu formu parabole, čak apsolutne metafore, za koje bi s obzirom na dosadašnji tok i aktuelno stanje povijesti bilo bolje da ostanu neodgonetnute, što istovremeno budi nadu da će doći vrijeme, u kojem bi one smjele biti protumačene, bez opasnosti da ih to tumačenje izjednači s onim što, općenito uzevši, ne valja.

Parabolična poređenja i metafore Luana Starove fokusiraju dijalektičku tročlanost strukture legende, koja je ujedno manifestacija imaginacije sjećanja, a ova opet reprezentativno ukazuje na ono za Balkan specifično i autentično ukrštanje izgubljenosti u stranačkoj dominaciji i spasonosnom stanju JOŠ-NE. Balkanski supstrat, ta izgubljena domovina pjesnika je garancija da se Lukacseva teorija romana kao paradigmatske forme transcendentnog beskućništva, obogaćena balkanskim iskustvom, ostvaruje na horizontu evropske epike, što inače s iskustvom Evrope, velikih sila i vladajućih civilizacija ne bi bilo moguće. Knjige Luana Starove, njegove koze, jegulje i janjičari su realne šifre preživljavanja nečeg životnog, što je u međuvremenu postalo i simbolično, jer teži ka jednom još uvijek nedokučivom, ali tim potrebnijem stanju, od koga se na kraju ipak odustalo. U tom bi stanju ona velika ideja općeg i ono individualno, kulturno i etnički različito postigli onaj idealni stepen reciprociteta, pomoću kojega je Schiller još unaprijed htio potkopati trijumfalni totalitarizam, koji je on, sjećajući se i sam povijesti i tumačeći je, identificirao kao temeljnu karakteristiku povijesti vladanja. Primjeri su za to Filip Španjolski ("Don Carlos"), Elizabeta, kraljica Engleske ("Maria Stuart") i Wallenstein kao predstavnik carstva ("Trilogija Wallenstein").

Onaj ko je, kao Luan Starova, prošao put obrazovanja, čije se vrijednosti zasnivaju na dubokom uvidu u imaginarnu snagu prirodno priznatog prava da se bude drugačiji, a zatim prisiljen da iskusi najnoviji val negativnog razgraničavanja različitih nacionalnih skupina i nasilno unificiranih velikih sistema, taj se mora vrlo intenzivno suočiti s problemom pripovjedačkog habitusa i pripovjedačke perspektive. On ima posebne razloge da razmisli o klasičnom konceptu auktorijalnog, takoreći sveznajućeg pripovjedača. Iz svega ovoga slijedi ono što smo već utvrdili o razlikama između balkanskog i centralnog dijela Evrope, da je legitimna prednost balkanskog romansijera, kao i onog koji je tematski orijentisan na Balkan, da pripovijeda u prvom licu.

Pri tom se kod našeg autora ne javlja onaj pripovjedački habitus, koji se otima ranoromantičarskoj spoznaji unutrašnjeg pluraliteta i uopćavanja (plodonosne, romantičarske) ironije. Kod Starove to nije centrički zamišljen mega-subjekt, kojeg je Freud titulirao kao "Njegovo Veličanstvo JA", i koji je zapravo tvorac epskog svijeta i stvarnosti. Paradigmatsko pripovjedačko JA jeste na prostorima Balkana po svojoj prirodi pluralno; ono se sastoji iz mnoštva glasova, koje je već i otac pronalazio u mnogobrojnim knjigama. Sjećajući se, kao imanentni pripovjedač, onog polifonog svijeta, koji može da na autentičan način čuje i dočara samo onaj koji je svoj cjelokupni život proveo između granica i ideologija, između velikih sistema i usko ograničenih regija, ali koji ga je i kao takvog uspio shvatiti i učiniti plodonosnim, Starova razvija jednu neobično modernu varijantu romantičarske ironije – možda bismo je mogli nazvati "balkanskom ironijom".

Na taj način iz sjećanja izranja majka kao lik legende o Balkanu i izbija u prvi plan. Dok otac svojim projektom povijesne rekonstrukcije reaguje na diobe, napetosti i antagonizme balkanskog svijeta, iz domena majke dopire do pripovjedača i romansijera slika i stvarnost patnje. Permanentno prisustvo te patnje ne dozvoljava pripovjedaču da klizne u jednodimenzionalnost jednoznačne perspektive pripovijedanja i tumačenja ispričanog. Iz domena majčinskog potiče suviše duboka mudrost, da bi to značilo da se autorsko pripovijedanje a priori i nužno povezuje s jednom ili više onih strategija prikazivanja, vrednovanja i suđenja, strategija koje su bez sumnje povezane s diskursima, koji – i to nas uči balkanska legenda Luana Starove – razaraju mirno i plodonosno komuniciranje balkanskih različitosti.

Velika epska književnost Evrope započinje mučnim sudioništvom u užasima trojanskog rata. Užas je od tada značajan ferment epskog. Roman je u tom pogledu, bez obzira na drugačije stavove, legitimni nasljednik klasičnog epa. Iz tog epiziranog rata, iz tog užasa na obzoru imanentne refleksije, proizlazi već kod Homera praslika beskućnika i obezgraničenog lualice Odiseja. Za njim slijede junaci romana evropske književnosti kasnijih razdoblja – na primjer Grimmshausenov Simplicius Simplicissimus, crnobezijanka i ratna profiterka Courasch, od kojih je Günter Grass naučio naratološke tajne. Imanentni pripovjedač, u koga se u svojim romanima preobražava Luan Starova, autentična je balkanska varijanta ovog tipa. Njenom mudrom primjenom na posebne individualno-povijesne i nad-individualno-političke prilike savremenog trenutka dolazi tako do aktualizacije habitusa Odiseje i pikarskog romana.

S autorima kao što je Luan Starova vraća se evropska epika svojim izvorima, a da pri tom ne djeluje kao puko ponavljanje. Da citiramo Blanckeburga: dolazi do nove sinteze „javnih aktivnosti” i „privatnih uvjerenja”. Balkan, koji se pored čitavog niza velikih autora jugoistočne Evrope ispoljava kao prava paradigma takve „staro-nove epičnosti” čini se na početku ovog trećeg milenijuma kao jedina zona u kojoj je još moguće rađanje epskog.

S njemačkog prevela Mira Đorđević

Napomena: Autor teksta, prof. dr Peter Rau, je profesor njemačke književnosti na Univerzitetu u Skoplju i direktor Instituta za njemačko-makedonske veze  
Nihad Agić

## SUVREMENI ROMAN I PRIPOVIJEDANJE PRIČE

U proučavanju romana kao žanra postavljaju se neka pitanja koja desetljećima postoje kao otvorena pitanja. Jedno je od tih pitanja i – da li u suštinu romana spada pripovijedanje priče, o čemu je narativika ili naratologija do danas ponudila dva oprečna odgovora: pored mišljenja da je priča nadvremeni konstituent romana, postoji i mišljenje da je pripovijedanje priče u romanu ograničeno na određene književne epohe. Promjena stanovišta u proučavanju romana desila se pedesetih godina prošloga stoljeća, kada dolazi do zaokreta od normativnog ka historijskom tretiranju odnosno pristupu romanu. Dilemu, dakle, oko toga da li roman, da bi bio romanom, mora pripovijedati priču, ili priče, odnosno da li je žanr romana i da li je svako djelo ovoga žanra, više od drugih obilježeno narativnim načinom pisanja, te da li roman može imati i drugi sadržaj osim ispričane priče, sadržaj što se može u potpunosti predstaviti na narativan način, Meša je Selimović, na primjer, razriješio na dvojak način – u nekim je djelima ostvario narativnu koncepciju romana (Tvrđava, Ostrvo), u nekima nenarativnu koncepciju romana (Tišine, Magla i mjesečina), dok je roman Derviš i smrt u tom pogledu specifičan, jer u prvom dijelu svoje kompozicije realizirana je nenarativna, tzv. Antipriča, u drugom, pak, dijelu narativna koncepcija romana.

Ovu kontroverzu oko romana i priče nalazimo i u suvremenom književnonaučnom diskursu, gdje se proučavanje odnosa romana prema pripovijedanju priče polarizira oko dva suprotstavljena stajališta, iz čega onda proističe i kongruentnost i diskrepancija u proučavanju pripovjednih umjetničkih tekstova. Dakle, simptomatični antagonizam započet s Flaubertovim romanom i nastavljen do suvremenih romana, počiva na suprotstavljenosti normativnog stava – roman prije svega fungira kao pripovijedanje definirano preko govorne situacije kao specifično pripovjednog posredovanja, preko ispričane priče, s jedne strane, te nove estetike romana koja odbija normativnu koncepciju, što se u nizu romana dvadesetog stoljeća manifestira kao razgradnja romaneskne radnje, s druge strane. Ovu opoziciju nastojat ću izložiti u kratkim crtama kroz odgovore same narativike i nauke o književnosti o odnosu pripovijedanja i romana, ilustrirati primjerima iz velikih romana svjetske književnosti te dovesti u analogan odnos prema romanima Meše Selimovića.

Ako bacimo makar letimičan pogled na anglosaksonsku, francusku i njemačku narativiku, uočit ćemo upadljivu zajedničku karakteristiku za sve njih, naime to da u svakoj od njih preovlađuje prilična terminološka višestrukost te, također, začudna zbrka oko označavanja ispričane priče ili radnje odnosno parcijalne radnje romana, tolika i takva zbrka zapravo da je možemo, bez imalo ustezanja, nazvati terminološkom šikarom ili terminološkim labirintom. Tako, recimo, narativika engleskog jezičnog područja za ispričanu priču ili radnju najčešće upotrebljava oznake *action*, *plot* i *story* (dvije posljednje ne uvijek u smislu Forsterova diferenciranja), manje se koristi terminima *events*, *fable* i *intrigue*; narativika njemačkog jezičnog područja nastoji semantički diferencirati i ustaliti upotrebu oznaka – *Abenteuer* (pustolovina), *Begebenheit* (događaj), *Fabel* (fabula), *Geschichte* (priča, povjesnica), *Handlung* (radnja), *Intrige* (intriga), *das Vorgaengliche* (događajno, procesualno) i *das Romanesk* (romaneskno), tako da ni ovdje ne postoji jedinstvena jezička upotreba, dok u proučavanjima francuske narativike susrećemo najčešće oznake *l'action* i *l'histoire*, ali i brojne druge, poput oznaka *l'affabulation*, *l'anecdote*, *les aventures*, *les catastrophes*, *le complot*, *le conflit*, *les crises*, *les dénouements*, *les épisodes*, *les événements*, *la fable*, *l'intrigue*, *le récit* i *le romanescque* (ove oznake susrećemo u studijama o romanu i pripovijedanju, dok lingvistička analiza ovog polja riječi u francuskoj književnonaučnoj terminologiji barata s preko stotinu oznaka za ovaj pojam).

Prema tome, književni naučnici i romansijeri sve ove termine upotrebljavaju za označavanje najrazličitijih fenomena:

- (a) termini često označavaju ispričanu priču u njenoj ukupnosti,
- (b) često se misli samo jedna faza takve priče, dakle parcijalne radnje ispričanog djela, i
- (c) cjelovit oblik takvog djela – prije svega uzajamno prožimanje prikazanih karaktera i njihovih radnji posredovanih pripovijedanjem.

Ovaj nedostatak ujednačene terminologije u modernoj narativici i književnonaučnom diskursu općenito ima svoje korijene, kako su uočili anglosaksonski istraživači, u Aristotelovoj *Poetici*, u 23. poglavlju, gdje se Aristotel koleba između oznake kao *mythos* i *praxis*, izdvajajući kao normu za pripovjednu književnost upravo priču: “Što se tiče pripovjednog oponašanja u stihu, jasno je da fabule treba, kao u tragedijama, sastavljati dramski, to jest oko jedne radnje, potpune i cjelovite, koja ima početak, sredinu i kraj, da kao jedno potpuno živo biće stvara sebi svojstven užitek” (O pjesničkom umijeću, August Cesarec, Zg, 1983, str. 48, prijevod Zdeslav Dukat). Normativni zahtjevi aristotelijanske poetike, izraženi u terminima “dramsko sastavljanje”, “jedna, potpuna i cjelovita radnja, s početkom, sredinom i krajem”, “potpuno živo biće”, od njihove poetološke afirmacije u kvatrocentu djelovali su na evropsku teoriju epa te na teoriju romana, koja se razvila iz ove teorije epa – naime, od radnje pripovjedačkog djela se traži da ne bude ni prekratka, ni preduga, da djeluje život, ne prikazujući cjelovit ljudski život, nego samo epizode u sebi zaokružene. Zaključak što nužno proishodi iz početka ogleđa se u tome, da ukupna radnja ne treba počivati na doslovnom nizanju, već na potpunom povezivanju svih parcijalnih i pojedinačnih radnji.

Na ovaj je način za potonje doba naznačeno važno razlikovanje između ispričane priče, njenih

pojedinačnih odsječaka i cjelovitog oblika pripovjedačkog umjetničkog djela, a nediferentna upotreba termina plot i story u anglosaksonskoj narativici potiče kako od Aristotela tako i od docnijih egzegeta, posebno onih iz engleskog 18. stoljeća, o čemu je Richard Steng ubjedljivo pisao u svom djelu Teorija romana u Engleskog od 1850. do 1870 (1959), ukazujući na porijeklo tradicionalne distinkcije između karaktera i zapleta kod Aristotela, jer je on uveo podjelu između mythosa i prikazanih karaktera pripovjedačkog djela. U ovoj istraživačkoj perspektivi, redukcija zapleta na pojedinačne događaje ispričane priče, predstavlja konsekvencu jednostranog fiksiranja tobožnje uzornosti dramskih događaja na pozornici i za ispričanu radnju romana, pa su slaganje i jednodušnost oko razgraničenja između plot i story očiti, dotle Robert Scholes/Robert Kellogg u svojoj Prirodi narativa (The Nature of Narrative, 1966), ukazuju na terminološki nejasnu razdjelnu liniju između parcijalnih radnji ispričanih priča, te cjelovitog oblika pripovjedačkog djela, pri čemu se sinonimno upotrebljavaju termini iz Aristotelove Poetike i suvremenih naratoloških teorija, dakle termini mythos u značenju plot, i praxis u značenju action. Iz ovoga nužno slijedi pitanje, da li i iz kojih razloga teoretičari pripovijedanja i teoretičari romana literarni žanr romana svrstavaju u narativni način pisanja, te da li roman mora pripovijedati priču (ili više priča)? Ukoliko roman mora pripovijedati priču da bi osigurao i potvrdio svoj žanrovski status, onda u tom slučaju pripovijedanje znači posredovanje priče u medijumu jezika, pa pripovijedanju, pored pripovjedača, pripada ispričano, priča.

Narativika je u svom razvoju skovala brojne definicije priče, koje su u znatnoj mjeri odstupale jedna od druge – neki od elemenata u definiciji priče bili su prisutni bez izuzetka, te su kao takvi konstituirali priču, što znači da u minimalnu definiciju priče ulazi postavka da je priča jezički posredovan slijed interakcija, u kojem učestvuje više od jednog književnog lika. Uz likove (lica, junake, protagoniste, aktere, maske, uloge), u minimalnu definiciju priče spada vremensko prostiranje ili odvijanje događaja u priči, i ono treba da je povezano barem s jednim poprištem koje je izvan misaonog ili osjećajnog djelokruga protagoniste, dakle mora i treba da je prisutno vanjsko poprište radnje u koje se može smjestiti događaj u priči i koji se može fizički predstaviti. Takvi romani u kojima ove priče tvore noseću i dominantnu os te istovremeno fungiraju kao čitaočevi centri za orijentaciju, i u svojoj su ukupnosti prožeti pripovjednim kriterijima, nazivaju se pripovjednim ili narativnim romanima, a romani koji su isključivo prožeti jednim drugim ili s više drugih načina pisanja, i ne počivaju na fundamentu priče, pripadaju skupini nepripovjedačkih ili nenarativnih romana.

Teoretičari romana za koje ispričana priča takoreći tvori izvanvremenu i ahistorijsku konstantu književnog žanra romana, smatrajući uz to da "... roman kazuje priču" ("... the novel tells a story"), pozivaju se u pravilu na Aristotela i njegovu Poetiku, gdje on kao osnovu za ep i tragediju traži da se cijelim djelom provlači radnja (mythos) i, osim toga, samo za ep traži da, pored pripovijedanja kao specifične vrste posredovanja, bude rezervirana i mogućnost simultanog odvijanja više dionica radnji." A za razvlačenje svoje dužine epsko pjesništvo ima jednu važnu posebnost jer u tragediji nema mogućnosti za oponašanje mnogo dijelova radnje koji se vrše istovremeno, nego samo dijela koji izvode glumci na pozornici; u epskom pak pjesništvu, zbog toga što je pripovjedno, moguće je mnogo dijelova prikazivati kako se izvršavaju istovremeno, a njima se, ako su organski povezani, povećava zamašnost spjeva" (navedeno djelo, str. 49-50). Iz ove aristotelijanske postavke mogu se izvesti dvije konsekvence za roman kao žanr koji se emancipirao od epa: (1) prva je ta, da se pod pojmom radnje ili priče epa odnosno romana shvata jedan sasvim kronološki niz događaja s progresivnom putanjom rasta i razvoja, čiji pojedini članovi moraju jedan s drugim biti povezani odnosima uzrok-posljedica; i (2) druga je konsekvencija ta, da raniji teoretičari romana, pozivanjem na Aristotela, od epa i jednako i od romana zahtijevaju jedinstvenu osnovnu radnju – bez štete za njihove sporedne, sekundarne radnje, i uprkos njima, te da ove sporedne radnje imaju biti podređene jedinstvenoj glavnoj radnji.

Ako, međutim, slijedimo ovu Aristotelovu postavku s njezine dvije konsekvence za teoriju i poetiku naracije kroz formalnu analizu pripovijedanja unutar nauke o književnosti, tada uočavamo rigorozan stav da su romani kao pripovjedni žanrovi nezamislivi bez ispričane priče, te da u tom

kontekstu radnji ispričane priče pripada najviše mjesto u hijerarhiji epskih sredstava prikazivanja. Pri tom, glavna radnja se definira kao radnja koja se odigrava pred nama u sadašnjosti, dok se sporedne radnje definiraju kao “pripovijedanje pred-priče” ili kao “ukazivanje na potonji razvoj osnovne priče”, što je u terminologiji morfološke i strukturalne poetike odnos glavne i sporednih radnji preciziran pojmom “ispričano vrijeme”, a u formalističkoj poetici kao “akumulacija različitih situacija (motiva)”, čime bajke, novele i romani predstavljaju “kombinacije” takvih motiva.

Među formalne argumente da je roman nezamisliv bez priče valja ubrojiti i one što su ih u svojim kritičkim i teorijskim raspravama izložili Edward Morgan Foster u Vidovima romana (1972), Edwin Muir u Strukturi romana (1928), Robert Liddell u Obradi romana (1947), Ronald S. Crne u Perspektivama pripovjedne književnosti (1968), Norman Fridman u Teoriji romana (1968), Wayne C. Booth u Retorici umjetničke proze (1970) etc. Da roman treba i mora ispričati priču odnosno da treba i mora uzročno-logički strukturirati fabulu, već je A.M. Forster izrazio svojim čuvenim definicijama kao naracije događaja raspoređenih po svom vremenskom slijedu (“a narrative of events arranged in their time sequence”), dok je zaplet naracija događaja, s tim da je naglasak na uzročnosti: “Umro je kralj, a onda je umrla kraljica”, što jeste priča; “Umro je kralj, a onda je kraljica umrla od tuge” jeste zaplet. Premda su priče različito strukturirane od romana do romana, ipak se primjenom osnovnih kategorija naracije ili kategorija iz određenih teoretskih postavki naracije, mogu dobiti određene tipologije šema radnji u romanu, pa se tako može govoriti o romanu čija se priča razvija iz jedne jedine situacije, ili pak o romanu što počiva na naknadnom povezivanju prvobitno jedan s drugim nepovezivih događaja u koherentan niz radnji. Ili u slučaju kad se na osnovu tri nužna gradivna elementa svakog romana ili svake drame – priče, jezičnog sredstva i literarne tehnike – nastoji razlikovati tri tipa romana, “akcioni roman”, “roman karaktera” i “misaoni roman”, te kroz očitovanje kao mimetičkog odražavanja ljudskih radnji, nastoji se uspostaviti povezanost mimetskog odražavanja svijet i normativnog zahtjeva za koherentnom pričom o pripovjedačkom umjetničkom djelu.

Iako utemeljena na drugim premisama, na strukturi ili skeletu priče čiju radnju prožima energetska snaga što priču “tjera” naprijed, tri različita tipska niza priče ili različitih aspekata svake priče, nude tip krizne priče, životne priče i priče s dominantnim vanjskim zbivanjem, pa u romanima u kojima preovlađuje kazivanje priče, može se pretpostaviti da se realizira jedan od ova tri aspekta svake priče. Uz ove dvije tipologije, i treća počiva na narativnom zahtjevu, da je ispričana priča odlučujuća karakteristika romana, kao i svakog pripovjednog teksta, kod čega umjetnički oblikovani romani, pored priče moraju imati i zaplet. Naime, tipologija interesa prema književnosti (“types of literary interest”) obuhvata tri tipa utemeljena na intelektualnoj radoznalosti (“intellectual of cognitive”), na očekivanju određenih literarnih formi (“qualitative”) i/ili na sudjelovanju u sudbini prikazanih fiktivnih likova (“practical”), što rezultira shvatanjem romana s pričanjem priče (“storytelling”) kao “determinirajuće tehnike” u kojoj preovlađuju pripovjedna vremena.

Da roman spada isključivo u pripovjednu umjetničku književnost te da je izjednačen sa ispričanom pričom u kojoj se ona definira kao “ponovno sjedinjenje empirijskog i fikcionalnog elementa u pripovjednoj književnosti”, argumentira se i time što se ispričana priča smatra skeletom svakog pripovjedačkog djela. Prisustvo priče i pripovjedača priče (“the presence of a story and a storyteller”), strukturiranje priče iz niza ispričanih događaja (action, plot), te njihovo uzajamno djelovanje s drugim elementima kao što su opisivanje karaktera, opisi, pripovjedački komentari i dr., ulaze u osnovni inventar tzv. mimetičke literature.

Druga tradicija romana čija je osnova i čiji je centar ispričana priča u kojoj se kroz proces mutacije i transformacije vremena iskaza i vremena narativnog iskazivanja te kroz dominaciju pripovjednih vremena dolazi do najpouzdanijih indikatora za ispričanu priču, dakle ta je tradicija romana još živa i predstavlja realno i bogato platno najnovijim postavkama moderne narativike, za koju koncepcija romana počiva na čistom “pripovijedanju priče”, na “kazivanju priče”.

Na drugom polu od narativne koncepcije romana, s ispričanom pričom kao njegovom konstituentu,

imamo nenarativnu koncepciju romana, u kojoj se ispričana priča ne smatra tipičnom ni određujućom, već je ograničena na određene epohe u razvoju žanra romana. Kolizije, konflikti i pocijepanost između unutrašnjeg svijeta protagoniste i vanjskog okruženja ne čine elemente jedne moguće krize romana, već se iz konfrontacije prema romanu koji priča priču, nastoji na nov način formulirati pojam romana, nastoji se na nov način ispitati i povijest žanra pod ovim izmijenjenim uglom posmatranja.

Slično narativnoj, i nenarativna koncepcija romana iza sebe ima dug povijesno-naučni razvoj, koji se sažeto može izraziti poimanjem romana kao “antipriče”, s pomjeranjem težišta romanesknog zbivanja na duševno-duhovni unutrašnji prostor protagoniste, kad se u smislu povijesti epskog prikazivanja svijeta dolazi do otkrića da je vanjski svijet nepredočiv te se zbog toga pripovijedanje ne može više izgraditi na posredovanju koherentnih radnji. Izraz ovog stanja romana teorijski je uobličio György Lukács u svojoj Teoriji romana (1920/1962), povijesno-filozofskom ogledu o krupnim formama epike, gdje on romanu pripisuje kvalitete koje epika, kao najranija forma pripovijedanja, nije imala – naime kvalitet da umjesto priče, roman posreduje unutrašnji život fiktivnih likova, nerijetko i apstraktne misaone tokove. Na ovaj način, vanjski svijet nije više problematičan, te je konsekvenca ovoga stava saznanje da mimetički postupak priče gubi svoj smisao i ne fungira više kao model prikazivanja ovoga svijeta, kojemu je unutrašnji život protagoniste potpuno stran. Uspostavljanjem kriterija za forme krupne epike kroz njihov odnos prema zaokruženosti ili problematici ukupne kulture, dolazi se do tipologije mogućih formi romana, kod čega relacija unutrašnji život protagoniste, uključivo pripovjedača, i vanjskog svijeta koji se opisuje, predstavlja preovlađujući kriterij, pa ukoliko je duša protagoniste uža ili šira od vanjskog svijeta, ukoliko je dana kao poprište ili supstrat njena djelovanja, mogu se dobiti dva tipa romana, ali težište je i ovdje na tome da je od vanjske radnje, od priče romana, važnije opisivanje i predočavanje unutrašnjeg života prikazanih likova. Uklanjanje vanjskih konflikata i borbi, nadomještanje na vidljiv način oblikovane fabule psihološkom analizom, razrješenje epske forme maglovitom i neuobličenom simultanošću glasova i refleksijama o tim glasovima, sistematska razgradnja priče o romanu – sve su to elementi koji utiču na stvaranje tipa deziluzionističkog romana, u čijem je središtu junak sa svojom sklonošću ka pasivnosti.

Mada su se paralelno s ovim razmišljanjem o romanu pojavili i glasovi koji gubitak fabule u romanu označavaju kao propast i nestanak romana, kao formu pripovijedanja koja se manifestira kao rubna epska forma čiji se razvoj smatra razvojem romana s pogreškom, te se nenarativni tip romana kao važan književnohistorijski fenomen ograničava na period od 1850 do 1930. godine, i čiji su glavni predstavnici G. Flaubert, E. Zola, J. Joyce, V. Woolf, A. Doebelin, etc., ipak preovlađuje mišljenje da je došao kraj umjetnosti pripovijedanja s fabulom i čistim opisnim elementima, te sukladno tome roman stiže sasvim novo značenje. Tom novom i drukčijem značenju romana, osim razgradnje tradicionalne romaneskne radnje, pridonosi i umetanje u njegovu strukturu fragmenata književnog studija, naslova iz novina, biografije autora, scena iz njegova života i fotografija, što ne samo da afirmira novu formu ili tehniku, nego uz to i parodira samu formu romana. Uvode se nove teme bez motivacije, kao nepovezan niz fragmenata, što predstavlja kanonizaciju novih tema i razgolićenje umjetničkog postupka, ali ova kanonizacija novih tema nije ništa drugo već odricanje romana da pripovijeda priču, te se konsekventno tome izdvajaju dva tipa romana – narativni ili roman s motivacijom i nenarativni ili roman bez motivacije.

Romanesknno djelo Gustava Flauberta predstavlja polaznu osnovu u Refleksijama o romanu (*Réflexions sur le roman*, 1938) Alberta Thibaudeta, koji smatra da se kod Flauberta radi o sasvim drugim stvarima nego o pripovijedanju priče, te spominje mnoštvo evropskih romana koji se sastoje iz niza epizoda (“une succession d’épisodes”), te u tom kontekstu zastupa stav da nova forma romana zahtijeva prikazivanje apstraktnih misli, što je u protivnosti od tradicionalnog “romanesque extérieur”. Za budući razvoj ovog žanra posebno je važna činjenica da se radnja romana veže za duhovno, a ne za vanjsko, za priču. S ovim se stajalištima probija svijest o tome da pripovijedanje priče čini jednu od mogućnosti u razvoju romana kao žanra, da interes za ispričanu priču slabi, i stoga ona zauzima podređeno mjesto u strukturi romana te da se povlačenje događaja manifestiralo

ranije nego u formi priče, što se u unutrašnjem pejzažu romana iskazuje kao prikazivanje svijesti više lica, kao rastvaranje kronologije u vremenske slojeve, kao umekšavanje ili potkopavanje veza u vanjskim dešavanjima, kao promjena stanovišta s kojeg se izvještava, čime se povjerenje ukazuje više sintezama, nego kronološki uređenoj glavnoj radnji. Iako su se junak i fabula smatrali prirodnom potrebom, romana, romansijeri od 1870, s pojavom Flaubertova posthumno objavljena romana *Buvar i Pekiše* (Bouvard et Pécuchet, 1881), u znatnoj mjeri uvode “naučne poučke” u strukturu svojih djela, čime ovaj žanr počinje zapadati u svoju “unutarnju krizu”, napušta fabularni ustroj radnje, lišava se nosećih likova (figura), teži prema unutra, što predstavlja “smrtni udarac” za njegovu etabliranu formu, jer se isključuje kronologija i psihologija.

Među rijetke i malobrojne predstavnike nenarativne koncepcije romana na anglosaksonskom jezičnom području ubraja se Northrop Frye sa svojim djelom *Anatomija kritike: četiri eseja* (*Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957). Istina, za Fryea je roman fundiran pripovjedački, ali istovremeno postoji i više drugih formi prozne umjetničke književnosti, kao što su romansa (prose romance), autobiografija ili ispovijest (autobiography, confession), i satira ili anatomija (anatomy). Uz to, svaka od ovih formi je izgrađena na jednoj od kratkih formi, čiji slijed glasi: kratka priča, novela, esej i dijalog/kolokvij, tako da niz od romana preko romanse i konfesije do anatomije – jednako kao i niz njihovih kratkih formi – karakterizira to, da se pripovijedanje smanjuje ili opada od žanra do žanra, te je u tom kontekstu roman u najvećoj mjeri pripovjedački, u anatomiji težište nije na ispričanoj priči nego na prikazanim idejama, dok je većina prozних umjetničkih djela mješavina dvije ili tri ove forme, između kojih su veze labave a prijelazi propusni. Prema tome, u Fryeovom sistemu idealnotipski “najčišća” forma romana je ona u kojoj se samo pripovijeda, a “najčišću” formu anatomije utjelovljuju djela u kojima je prikazana samo ideja, ideali, duhovni stavovi, apstraktne teorije, pa ovaj literarni žanr obilježava izvanvremena konstanta kao povezivanje prikazanih ideja. Konvencionalni aspekt njegove teorije ogleda se u tome što on smatra da svakoj proznoj umjetničkoj književnosti pripada svojstvo da djelo ima “progresivan karakter” (continuous form) te se sukladno tome “dinamički” i fikcionalni elementi na kojima se temelji roman, nalaze jedino u pripovijedanju, dok se inovativni aspekt njegove teorije ogleda u tome, da romane u kojima je malo ili se uopće ne pripovijeda, on ne rubricira kao romane nižeg kvaliteta, nego ih stavlja u istu idealnotipsku ravan s pripovjedačkim romanima. Anatomija kao nenarativan način pisanja i roman kao narativan način pisanja imaju istu umjetničku vrijednost, što je jedan od dokaza, da se tradicionalna prevlast narativnih romana razgrađuje u kategorizaciji narativike.

Sredinom prošloga stoljeća istraživanje romana, koje je do tada uglavnom bilo izjednačavano s istraživanjem pripovijedanja, biva obogaćeno fenomenom što je tradicionalno bio pripisivan fenomenu “lirskog”, dakle lirskim elementima u romanu. U tom smislu roman se tretira kao “umjetnost jezika” (“art du language”), te njegov razvoj teče istim kanalima kao razvoj moderne lirike od Mallarméa naovamo, što lirski način pisanja romana obilježava kao “pounutrašnjenje pripovijedanja” s njegovom razgradnjom predmetnog i individualnog u korist apstraktnog, čime pripovjedna umjetnička književnost krči put prema unutra, ka psihologiji (Proust), ka osjećanju života kao ennui (dosada, nezadovoljstvo, mučnina) (filozofija egzistencije) ili ka transcendenciji unutrašnjeg svijeta (Broch). Za razvoj forme pripovijedanja to ima za posljedicu obezvređenje proze umjetničke književnosti, obezvređenje izmišljene, individualne priče, pa se tipičnim i reprezentativnim romansijerima smatraju oni, koji imaju neodoljivu sklonost da čitaocima ne pripovijedaju zaokruženu priču, ili se takvima ne smatraju oni kojima je interes da svojim djelima priskrbe zaplet, komediju, tragediju, ljubav. Dakle, slabljenje prikazivačkog karaktera, nestanak pripovjedača i fabule, razgradnja koherentne radnje, premještanje težišta prikazivanja sa vanjskog poprišta radnje na unutrašnji prostor lika etc., čine elemente za uspostavljanje atipičnih romana – nenarativnog, deziluzionog, fenotipnog, te romana bez motivacije, što je ne samo u praksi romana, već i naučnom diskursu o romanu šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća dovelo do zasnivanja centralne teme istraživanja naracije, do pitanja o odnosu romana prema pripovijedanju.

Praksa francuskog novog romana i novog novog romana, te teorijske studije u okviru grupe “Tel

Quel”, predstavlja kulminacionu tačku stotinu godina razvoja ovoga žanra, gdje se nenarativni roman iskazuje kao antiroman, kao nefigurativni roman, kao dezintegrirani roman. Jasno je da ovaj letimični dijakronijski presjek književnonaučnih postavki može voditi do zaključka, da je neophodno revidirati tradicionalnu identifikaciju romana sa pripovijedanjem, jer je razvoj romana jedno vrijeme išao i tekao u drugome smjeru, u smjeru potpune redukcije fabule i posvemašnje restrikcije pripovjedne radnje. S ovim u vezi, dakle iz ugla dijakronoga presjeka književnoznanstvenoga govora o romanu, važno je ukazati na knjigu Michela Raimonda Kriza romana (*La Crise du roman*, 1967), u kojoj je dat najiscrpniji prikaz romana posljednjih stotinu godina s aspekta problematike pripovijedanja. On smatra da je odlučujuća razlika između romana prije i romana nakon Flauberta u promjeni vrednovanja pripovijedanja priče: prisutan je proces, tako Raimond, u kojem ne dolazi do definitivne preobrazbe žanra od pripovjednog ka nepripovjednom, već se nepripovjedna faza u razvoju označava kao “kriza romana”, nakon čega se pripovijedanje priče opet postavlja kao norma, pa ono što opisuje kao ireverzibilni historijski proces u njegovoj kronološkoj rasprostranjenosti, vrednuje se kao krizna faza u nadvremeno važećem modelu romana.

Ali, unatoč ovim dvojenjima, preovladalo je shvatanje da pričanje priče nije *conditio sine qua non* romana, nego da predstavlja historijski ograničen kvalitet, pa u tom kontekstu nije fabula reprezentativna za pripovijedanje, već je za roman konstitutivno permanentno razbijanje fabule, kad se u romanima uspostavlja nov književni postupak, tzv. udvostručavanje ispričanih događaja (ponavljanje ili ukazivanje na druge razine pripovijedanja, u kojem se ili pomoću kojeg se sve o čemu se pripovijeda varira, modificira, mrvli, cijepa, opoziva, tako da je čitaočev duh stalno u pokretu, njega ne zadovoljava priča, već ono što J. Joyce u Fineganovu bdijenju zove “beskrajnim morem historije”.

Ovim se promjena u koncepciji pripovijedanja pojavljuje kao indicija za odvajanje romana od pripovijedanja, pa crvena nit koja dijeli narativne od nenarativnih romana osvjedočuje cijepanje svih jednom već isprobanih formi pripovijedanja, dakle mnogi od suvremenih romana svjedoče o redukciji karaktera pripovijedanja u korist stila raspravljanja, čije je obilježje opis, refleksija i čisti dokumentarizam, čime roman, te pripovijedanje općenito, postaje multimedijalnim sistemom pripovijedanja ili višerazinska tvorevina odnosno višestepeno kodirana umjetnička komunikacija.

Sukladno ovako ocrtanom aktualnom stanju te retrospektivnom osvrtu na odnos romana i pripovijedanja, čvorišnim tačkama u razvoju narativike mogu se označiti kao razvoj od ahistorijske ka historijskoj argumentaciji: u narativici tako nalazimo suprotstavljena jedan drugom dva shvatanja o značenju pripovijedanja za roman – jedno, da postoji narativni način pisanja gdje strukturirana priča predstavlja odlučujuće obilježje žanra, te drugo, da roman ni na koji način nije povezan s ispričanom pričom, da ga, dakle, obilježava nenarativni način pisanja. prvo se shvatanje legitimira kao normativno, i ono na direktan ili indirektan način preuzima kategorije aristotelijanske poetike epa u određenju teorije žanra, čime pripovjedna umjetnost općenito, te roman posebno, imaju temeljan mimetički karakter, jer kroz ispričanu priču podržavaju ljudske radnje. Uz to se opetovano ističe da ispričana priča mora imati unutarnju koherenciju, jedinstvenost i organski karakter, koju potvrđuje poredak njenih dijelova s početkom, sredinom i krajem. Kao argumentacija za normativno poistovjećenje romana s pripovijedanjem, uzima se argumentacija teorije i povijesti žanra, prema kojoj zahtjev za pričom u romanu ukazuje na bajke, sage i druge rane pripovjedne forme (usmenog) pripovijedanja, pa je zbog svog temeljnog narativnog karaktera roman srodan ovim formama, ali kao odumrle književne forme, one se tretiraju kao ahistorijsko-nadvremene, čiji se pojedini elementi prenose na žanr romana.

S prodorom “lirskih”, “raspravljajućih”, “opisnih”, “analitičkih” i drugih načina prikazivanja u strukturu romana, dolazi do prekoračenja i do takoreći “prelijevanja” granica među žanrovima, do miješanja tradicionalnih literarnih žanrova, pa više nema smisla pojedine žanrove smatrati vječnima, niti ima smisla pripisivati im konstitutivna obilježja, na primjer da roman mora pričati priču, jer upravo razrješenjem tradicionalnih žanrovskih granica nastaje spoznaja, da se tobožnje vanvremene konstante određenih žanrova mijenjaju u toku vremena, da su historijski uvjetovane,

stičući time vremenski ograničene kvalitete. Dakle, argumentaciju o ahistorijskim, normativnim konstantama zamjenjuje nastojanje da se redukcija pripovijedanja u romanu izvede historijsko-genetski, i ta linija ide od Flauberta do novog novog romana, a teoretski pretečama u tumačenju ove linije razvoja romana smatraju se Fr. Schlegel i Novalis.

Otpadanjem, slabljenjem ili ušutkivanjem ahistorijsko-normativnog načina argumentiranja, slabi, blijedi i urušava se tendencija, da se odrede strukture ili pak zakoni pripovijedanja ili romana, pa na tom uvidu izrasla historijska svijest o promjeni odnosa između romana i pripovijedanja razloge ili uzroke te promjene sagledava sa stajališta filozofije povijesti, gdje se redukcija pripovijedanja u modernom romanu manifestira kao simptom za to da je čovjek izgubljen u svijetu, da je sa svojim okruženjem u neproblemskom saobraženju, čime se otvara prostor za samoproblematiziranje junaka u romanu, za refleksije i introspekcije. Gubitak saobraženja sa svijetom manifestira se kao pukotina između unutrašnjeg svijeta individuumu i vanjskog svijeta, što u konsekvenci vodi ka apsolutizaciji unutrašnjeg svijeta. Kao drugi razlog promjene ovog odnosa, za otpadanje ili povlačenje priče i za redukciju pripovijedanja u romanu, smatra se da je to direktna posljedica rastuće kompleksnosti modernoga svijeta, pa se zbog toga današnji svijet više ne može opisati pripovijedanjem ćutilno-konkretno priče, nego samo još prikazivanjem apstraktnih tokova mišljenja.

[http://www.openbook.ba/izraz/no14/14\\_index.htm](http://www.openbook.ba/izraz/no14/14_index.htm)