

Edicija principium

Andre Žid i poetika

Nermin Vučelj

Izdavač

NB „Dositej Obradović“ Novi Pazar

Za izdavača

Kostantin Jovanović

Urednik

Emina Selmanović

Recenzija i lektura

Miomir Milinković

Prelom i dizajn

Edin Nikšić

Štampa

Mrlješ, Beograd

Tiraž: 500 primeraka

Edicija principium obuhvata izdanja Narodne biblioteke „Dositej Obradović“
Novi Pazar nagrađena na Konkursu za objavljivanje prve knjige

Nermin Vučelj

ANDRE ŽID I POETIKA

ogled iz estetike književnog stvaranja

Jedina drama koja me zanima i koju bih želeo iznova da opisujem jeste rasprava celog bića s onim što ga sprečava da bude autentično, s onim što se suprotstavlja njegovom integritetu. Prepreka je najčešće u njemu samom.

Andre Žid, *Dnevnik*, 3. jul 1930.

UVODNI DEO

Predgovor

Andre Źid (1869-1951) jeste klasik u tradicionalnom određenju, prema kojem su klasici Ronsar i Montenj, Kornej i Rasin, Igo i Stendal, Gotje i Bodler, dakle kao nezaobilazni poeta u zbornicima knjiŹevne istorije, obavezni autor u školskim čitankama, etičko-estetički standard za istraživače u knjiŹevnoj teoriji i kritici.

Andre Źid, međutim, ne može se svesti samo na jednog od klasika koji su obuhvaćeni obrazovnom politikom. Valeri je verovao da u umetnosti postoje stepenice. PreobraŹaj, kako to on sagledava na primeru romantizma, vodi od Igoa i Lamartina do Remboa i Malarmeaa. Obrnut preobraŹaj je *manje verovatan*, to jest da posle Remboa neko voli više Lamartina. To bi bilo spuštanje na stepenik niŹe na stepeništu poezije. Valeri čak veruje da školsku literaturu razvrstavaju i procenjuju upravo oni koji stoje niŹe na stepeništu umetničke recepcije. Andre Źid, na valerijeovski naćin, prednost daje Montanju u odnosu na Ronsara, Rasina vidi nasuprot Korneju, Stendala postavlja ispred Igoa, a Bodlera ispred Gotjea. Razlike među pomenutim autorima Źid vidi u intenzitetu pesnićke ekspresije. Opozicija Ronsar-Montenj, Kornej-Rasin, Igo-Stendal, Gotje-Bodler, kod Źida odgovara distinkciji koju italijanski teoretićar Benedeto Kroće pravi između *literature* – kao edukovane rećitosti, i *poezije* – kao autentićne ekspresije.

Andre Źid je poeta i stilista, esteta i etićar, kritićar i poetićar, i u svakom od ovih atributa i danas je predmet zanimanja istraživaća u oblasti pesnićke etićke misli i estetskog izraza. U ovom ogledu iz estetike knjiŹevnog stvaranja Andre Źid se predstavlja kao poetićar, a njegova *ars poetica* se razmatra u svetlu opšte estetike verbalnog iskaza, od antićkih klasika poetske teorije, preko renesansnih, klasićarskih i romantićarskih teoretićara, do simbolista, stilista, formalista i strukturalista. U tom smislu, ova studija nudi presek opštih poetićkih gledišta iz teorije verbalnog iskaza, i podjednako može biti tretirana i kao mali priručnik-podsetnik iz nauke o knjiŹevnosti, i kao ogled o Źidu kao poetićaru.

Andre Žid, poetičar

Savršenu definiciju umetničkog dela Andre Žid nalazi kod Bodlera u poemi *Poziv na putovanje* (*L'Invitation au voyage*), koja pripada ciklusu *Spleen et idéal* i ona je izrečena u sledećem dvostihu:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté

(Onde sve je red, lepota

Raskoš, spokoj i naslada)

To nije pompezno ređanje reči, brani Žid u svom dnevničkom zapisu Bodlerov pesnički zanos. One imaju puni smisao i opravdavaju mesto na kom se nalaze. Svaka po-naosob, i datim redom, mogla je da bude i naslov poglavlja u Židovom eseju o estetici:

1. *red* (logika, razložan raspored delova),
2. *lepota* (linija, polet, profil dela),
3. *raskoš* (disciplinovano izobilje),
4. *spokoj* (smirenje meteža),
5. *naslada* (senzualnost, divna čar materije, privlačnost).

Ova skica našla je mesto u dvema objavljenim knjigama – u dnevničkim *listićima* bez datuma, koji su u hronološkom sledu datiranih zapisa dobili u objavljenom *Dnevniku 1889-1939* mesto posle godine 1918, i, takođe u *listićima*, u oglecima pod nazivom *Odrazi*.

Žid nije napisao nijedan estetički traktat na osnovu skice koju je izveo inspirisan Bodlerovim dvostihom. Štaviše, on nije napisao nijednu zasebnu i celovitu poetiku, iako je voleo da izučava pesničku tehniku. Ipak, ostala je celovita slika o Židovoj estetici. Žid estetičar jasan je, precizan, dosledan, i svaki njegov napis – tzv. *listići, razmišljanja, povodi, pisma, članci, ogledi*, svaki fragment povodom pesničkog zanata, doprinose da se izgradi jasna slika o Židovim poetičkim načelima. Utoliko

je lakše da se izvede sistematizacija poetskih načela vrsnog književnika koji svoje osobeno i jedinstveno mesto u francuskoj književnosti duguje raznovrsnosti u svom originalnom opusu.

Židov opus je raznovrstan zato što sadrži i čisto poetska dela – u smislu pesničke fikcije, i teorijske spise iz oblasti estetike, i napise iz života – dnevnik, korespondencija, putopis, koji imaju i literarnu vrednost. Njegov opus je originalan zato što sadrži i poetska dela u kojima je primenjen, u književnoj produkciji manje-više neuobičajen, postupak spajanja prezentovane fikcije i analize jezika kojim je ona ispričana, spoj emocije i refleksije o toj emociji, spoj poetskog i kritičkog. Umetnička fikcija tada sadrži čak i svest o sebi kao umetničkoj fikciji.

Židov opus, dakle, može se razvrstati u tri kategorije: 1. pesnička dela, 2. poetski spisi, 3. dokumenti. U ovu poslednju, u *dokumente*, ubrajaju se - dnevničke beleške, putopisi, korespondencija, memoari. Za Židov pesnički opus poznati židolog Daniel Mutot kaže da on promovise nove poetske vrste - *raspravu* (*traité*), *priču* (*récit*), *sotiju* (*sotie*) i *novu kritičku koncepciju romana* (*conception critique nouvelle du Roman*).

Žid nije imao pretenzije da postane književni teoretičar ili kritičar i ostane samo to. Poetičar i kritičar bio je u svom stvaralaštvu od početka, paralelno s poetskim napisima, i vrlo upečatljivo. Nije se moglo očekivati da napiše nešto poput Hegelove *Estetike*, Ničeovog *Rođenja tragedije* ili Kročeove *Poezije*. Hegel je načinio opsežnu teoriju o tri opšta pesnička roda, epskom, lirskom i dramskom, doveo njihov razvoj u vezu sa socijalno-psihološkim progresom pojedinca i zajednice, i postavio teoriju o tri opšta umetnička postupka – simbolično, klasično i romantično, koji su umetnički odraz pogleda jedne zajednice na svet i život. Niče je u tumačenju tragičnog pošao od antičke antiteze *apolonsko – dionizijsko*, prema kojoj se međusobno suprotstavljaju savršeni izraz apolonske umetnosti i neobuzdana dionizijska izražajnost. Likovna umetnost je apolonska, muzička dionizijska, a u njihovom spoju rađa se antička tragedija. Kroče je pesničku bezinteresnu ekspresiju odvojio od edukovane retorike koja upravo uplivom volje izlazi iz sfere poezije koja na osnovu teorije italijanskog estetičara počiva na *čistoj intuiciji*. Hegelova studija je pravo naučno zdanje, dok Ničeov traktat počiva na mitu i prožet je pesničkim zanosom. Kročeov spis vraća čitaocu na izvorna tumačenja poetske veštine.

Andre Žid ima svoju teoriju pesništva, ali on je nije izložio u naučnom delu kao što je to Hegel učinio. Žid ima i svoje mitove, od kojih je mit o pesniku kao Narcisu pretočen u svojevrsni pesnički manifest, ali on nema težinu kapitalnog estetičkog spisa, kakvu *Rođenje tragedije* ima u Ničeovom opusu. Naposljetku, Kročeova teorija bliska je Židovim idejnim načelima, ali ona su ostala ideje koje se nisu pretočile u neku posebnu estetičku knjigu. Židov poetski senzibilitet nije naginjao teorijskoj sistematizaciji kakvu su ponudili pomenuti teoretičari. Bio je previše poeta da bi (p)ostao (samo) poetičar, ali i dovoljno zainteresovan za pesničku tehniku da o njoj raspravlja u svojim napisima.

Spisi u kojima Žid razmatra pitanja pesničkog zanata čine - predavanja, ogledi, reagovanja s povodom, članci, napisi u formi pisma upućenog stvarnoj ili fiktivnoj

osobi, zatim izmišljeni dijalozi u kojima Žid sokratovskim metodom postavljanja sugestivnih pitanja koja navode na željeni odgovor obrazlaže i brani svoje stavove, zatim zasebne stranice nazvane *listići*. Pismo, intervju, reagovanje, ogled, članak, predavanje – sve su to kratke pisane forme koje omogućuju da se jezgrovito iznesu stavovi o pesničkom zanatu, na sažet način, a da se ne izvede sistematska teorija poetike.

Dokumenti takođe sadrže napise koji se mogu uvrstiti u *poetičke spise*. U Židovoj korespondenciji s prijateljima, uglavnom pesnicima, ima polemika o poetičkim pitanjima. *Dnevnik* koji je autor vodio pola veka prava je riznica koja omogućuje da se prati Židova pesnička i moralna evolucija, da se sistematizuju njegovi pogledi kako filozofski, etički, tako i estetički, poetički. Židolog Daniel Mutot za *Dnevnik* kaže da je *garant autentičnosti, bogatstva, značaja Židove umetničke produkcije*. Zato *Dnevnik* zauzima centralno mesto u ovom izučavanju Židovih poetičkih načela. U njemu se nalaze osnovni principi koje je potom autor razmatrao u zasebnim spisima. Isto tako, poetička načela, izložena u zasebnim spisima, svoj zaključak opet dobijaju u *Dnevniku*. *Dnevnik* je poslužio kao orijentir u razmatranju i sistematizovanju Židovih poetičkih načela, a njihova elaboracija jeste cilj ovog ogleda o estetici književnog stvaranja kod ovog francuskog autora s kraja XIX i prve polovine XX veka.

Podela Židovog opusa na tri kategorije (pesnička dela, poetički spisi i dokumenti), koja je prethodno izvedena, omogućuje lakši uvid u bogatu književnu produkciju, i sistematizaciju Židovih poetičkih načela. Međutim, ta podela nije stroga, već uslovna. Ne samo da ima *dokumenata* koji se mogu uvrstiti u *poetičke spise*, već i u *pesničkim delima*, čisto literarnoj fikciji, ima poetičkih pasaža, ili, u nekim od kreacija u ovoj kategoriji, i više od toga – poetički diskurs prožima poetski diskurs. Spoj poetskog i poetičkog, pesničkog diskursa i estetičke rasprave, literarne fikcije i analize njenog narativnog prosedeja, Žid je izveo u delima *Sveske Andrea Valtera, Močvare, Krivotvoritelji novca*, i taj postupak danas se prepoznaje kao tipično *židovski*.

Zašto se baviti Židom? I kako se baviti njime? Da li ga posmatrati u istorijskom kontekstu - u miljeu jedne filosofije, u svetlu određenog minulog pesničkog pravca, ili se on može uzeti za umetničku veličinu koja prolazi kroz epohe neokrnjena? Daniel Mutot, vrsni židolog, ubraja ga među tri najveće pesničke pojave dvadesetog veka, sa Prustom i Valerijem. *Njihova dela su grandiozni predgovor misli našeg vremena* – tom rečenicom završava Mutot svoju studiju o estetici Židovog književnog stvaralaštva. Pol Valeri, Marsel Prust i Andre Žid – *tri zvezde moderne Plejade* – kako ih naziva Mutot, tretirali su tri osnovna problema ljudske egzistencije: *duh, vreme i senzualnost*. Valeri ispituje *duh* koji je *pokretač postojanja*, i poeziju uvodi u *modernu elaboraciju naučne autonomije istine*. Prust se bavi *formom* postojanja, a to je *vreme*. Ono se spoznaje i njime se ovladava kroz umetnost. Žid izučava *senzualnost* kroz koju se manifestuje postojanje. Žid svakako nije Homer, niti Šekspir, koji su ikone u istoriji pesništva, i Mutot to primećuje, zato je teško odgovoriti na pitanje da li će Židova zvezda sijati na pesničkom nebu i kroz sto godina.

Nakon plime nove epohe, posle udara prolaznosti, u luci umetničke trajnosti, usidrena ostaju Židova poetska dela s poetičkom analizom koja Mutot podvodi pod novu kritičku koncepciju romana. Žid poetičar danas prednjači nad Židom poetom i

njegovi poetički spisi danas mogu biti stručno štivo u domenu poetike; oni to jesu i, ne retko, citiraju se neki stavovi iz njih. Ovde leži odgovor na pitanje zašto se baviti Židovom poetikom. Neophodno je objasniti u kom određenju je pojam *poetika* prihvaćen u ovom ogledu i šta se podrazumeva pod Židovim poetičkim načelima.

Pol Valeri u spisu *Reč o poeziji* podseća na etimološko značenje reči *poietika*, što dolazi od glagola *poiein* sa značenjem *stvarati*. I kad Valeri govori o poetici on to čini sagledavajući pojam u značenju sveg što se tiče stvaranja, a ne u restriktivnom značenju kao skupa estetičkih pravila.

Aristotelova *Poetika* je teorija o svojstvima izvesnih tipova književnog diskursa. I autor je započinje sledećom napomenom: *Raspravljamo o pesničkoj umetnosti samoji i o njenim oblicima, šta je svaki u suštini, i kakav oblik treba davati pesničkom gradivu, ako se hoće da pesničko delo bude lepo, a zatim o broju i o osobinama delova jednog pesničkog dela*¹.

Antičko poimanje poetike kao izučavanja strukture jednog pesničkog diskursa preuzeli su češki i francuski strukturalisti, a stilisti s početka dvadesetog veka imaju za svoj predmet zanimanja ono što je bilo područje antičke retorike, dakle jezik u njegovoj formalnoj strukturi - fonološkoj, sintaksičkoj i semantičkoj. Formalisti uvode pojam *nauke o književnosti* koji poistovećuju s pojmom *poetika*. Roman Jakobson predmetom nauke o književnosti, to jest poetike, smatra izučavanje onog što čini jedno delo književnim, a to je *postupak*. Petar Milosavljević u svojoj studiji *Metodologija proučavanja književnosti* ukazuje na to da su ruski formalisti izdavali jedno vreme zbornik koji se zvao *Poetika*. U podnaslovu *Teorije književnosti* Tomaševskog, kao alternativni naslov, stoji – *Poetika*, a najduže poglavlje u knjizi nosi naziv *Elementi stilistike*.

Na primeru ruskih formalista - zaključuje Milosavljević – *posebno na primeru ove Teorije književnosti, opet je vidno da su se poetika i stilistika (naslednica retorike) našle na okupu, objedinjene u okvirima jedne discipline, teorije književnosti*².

Antička tradicija, osim razlike između retorike kao stilskog izraza i poetike kao strukture teksta, pravila je razliku i između proizvođačke delatnosti – *poiesis* (što znači *stvaranje*), i primalačke delatnosti – *aisthesis* (što znači *oseć*). Poetika bi, prema tome, označavala postupak u pesničkom stvaranju, a estetika efekat koji se proizvodi određenim pesničkim postupkom, te su poetika, kao umetnički postupak, i estetika, kao umetnički efekat, povezane i međusobno uslovljene. U tom određenju se termini *poetika* i *estetika* pomijaju u ovom istraživačkom ogledu, što znači da su oni shvaćeni praktično kao sinonimi, i tako se i koriste.

Daniel Mutot objavio je 1993. studiju pod nazivom *Andre Žid: Estetika književnog stvaranja*³. Mutotovo određenje pojma estetika drugačije je od prethodno pomenutog u kom se taj pojam i koristi u ovom ogledu. Time je metodološki pristup druga-

¹ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. Miloš N. Đurić, Beograd, Rad, 1982, str. 29.

² Petar Milosavljević, *Metodologija proučavanja književnosti*, Beograd, Trebnik, 2000, str. 417.

³ Daniel Moutote, *André Gide : Esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1993, 199 p.

čiji. Mutot preporučuje da *reč estetika mora biti shvaćena kod Žida, etimološki, kao učenje o senzibilitetu*. Mutot se oslanja na Židovu biografiju, i koristi se psihologijom i psihoanalizom kako bi otkrio pesnikovu motivaciju i objasnio njegovu umetničku evoluciju. U osnovi Židove literarne kreacije, zaključuje Mutot, stoji tajna o seksualnoj orijentaciji, i, pošto je uspostavio vezu između estetičke fenomenologije i Židove pederastije, shvaćene u starogrčkom određenju pojma kao emotivne naklonosti zrelog muškarca prema mladiću, autor zaključuje da se pesnički plam u njegovim delima objašnjava pederastijom.

Zadatak estetike prema Mutotu jeste da izučava tajne koje delo otkriva o svojoj umetnosti i znakova vlastitih tumačenja koje sadrži. Mutot predstavlja sistem Židove estetike kroz tri elementa: 1. *tajna*, a ona je psihološka, emotivna i seksualna; 2. *svedočanstvo* (vere, misli, iskustva), i tu je reč o strukturi Židovih dela koja su uvek u formi ispovesti koja je primenjena i u Evanđeljima, dakle kao subjektivno svedočanstvo; 3. *muzika* (stil, harmonija), što je pitanje stilskog postupka. Mutotovo određenje estetike i njegova prezentacija Židovog estetičkog sistema može se rezimirati na sledeći način: estetika podrazumeva izučavanje pesničke motivacije, strukture i jezika narativnog dela.

Cilj istraživanja u ovom ogledu jeste da se analiziraju Židovi spisi u kojima on raspravlja o pitanjima pesničkog zanata i da se na osnovu toga sistematizuju načela njegove poetike, postupak pesničkog stvaranja, i da se izvedu zakonitosti u pesničkom postupku koji obezbeđuju umetnički doživljaj, dakle da se postave Židova estetička merila. Šire od antičkog određenja reči poetika, kao prezentacije narativne strukture, ovde se izlaže i ono što je pesnička motivacija, ali ne kao što je ona shvaćena kod Mutota u psihoanalitičkom tumačenju emotivne tajne koja se ispoljava u pesničkom senzibilitetu, već u onom određenju u kojem američki novokritičari Velek i Voren govore o spoljašnjem pristupu u izučavanju književnosti, dakle kao odnos poezije i biografije pesnika, odnos poezije i psihologije, odnos poezije i socijalnog angažmana, kao pitanje prirode pesničkog stvaranja, izvora i uzora♦.

Pravu novinu koju nudi Velekova i Vorenova *Teorija književnosti*, zaključuje Petar Milosavljević, čine dva poslednja dela studije, od ukupno četiri, a oni su nazvani *Spoljašnji pristup proučavanju književnosti* i *Unutrašnje proučavanje književnosti*. Spoljašnji pristup je transcendentni, što znači da se pesništvo razmatra u svom kontekstu – u odnosu na biografiju, psihologiju, sociologiju, filosofiju. Unutrašnji pristup je imanentni, i on je sveden na sam pesnički tekst – njegovu strukturu, narativni postupak i analizu jezika.

I ovo izučavanje Židovih poetičkih načela zasniva se na metodološkom pristupu po kojem se razlikuju *spoljna (transcendentna)* poetika i *unutarnja (imanentna)* poetika. Pod tim naslovima dva dela u ovom ogledu iz estetike verbalnog izraza razmatraju Židove stavove u njegovim napisima, prvi deo o prirodi pesničkog i filosofiji poezije, što pripada *spoljnoj poetici*, i drugi deo o stilu i naratologiji, što pripada *unutarnjoj poetici*. Kako estetika podrazumeva umetnički efekat, ona se odnosi na umetničku recepciju, uveden je treći deo pod nazivom *Recepcija*, koji razmatra pitanje suda kritike, pozicije čitaoca i odnosa u lancu koji obezbeđuje život umetničkoj kreaciji, a njega

čini trojstvo *autor – delo – čitalac*. Time je i umetnička kritika uključena u domen estetskog, to jest poetičkog. Sve ovo znači da je Židova poetika shvaćena kao totalitet sledećih oblasti: filosofije pesništva, estetičkih merila, stilskog postupka i umetničke recepcije i kritike. Židova poetička načela prezentovana su kao sistem jedne estetike, dakle sinhrono – kao struktura poetičke kreacije. Biografski moment, dijahroni pregled u uvodnom delu, omogućuje uvid u pesničku evoluciju koja je Žida dovela brzo do one estetike koju je on sam nazvao *klasicizmom*.

Valja pomenuti i da se pojam *pesnik* u ovom ogledu koristi u njegovom prvobitnom značenju, kakvo je imao u antici, a koje se s formalistima u XX veku opet vratilo u upotrebu. *Pesnik* je književni stvaralac, bilo da piše dramu, ep ili roman, a ne, kako je to književno-istorijska tradicija bila nametnula, samo stihotvorac. U tom smislu je tradicionalni termin *književnik* isto što i klasični termin *pesnik*. U skladu s tim, *poezija* je književno-umetničko stvaranje ili umetnička književnost, što obuhvata i ep, dramu, roman, a ne odnosi se samo na zbirku rimovanih stihova. U tom određenju pomenute pojmove koristi i Žid, a pre njega je to bio slučaj i kod Šilera, Kanta, Hegela, Ničea.

Židovi spisi iz oblasti teorije o pesničkom zanatu na osnovu kojih su ovde sistematizovana i izložena njegova poetička načela, pored *Dnevnika* kao bazičnog dela, jesu i sledeći:

1. dve knjige *Povoda* – (Prétextes) prva iz 1903. godine i druga (Nouveaux Prétextes) iz 1911. godine – koje nose podnaslov *Razmišljanja o nekim pitanjima književnosti i morala* (Réflexions sur quelques points de littérature et de morale). U prvoj su objavljena i dva predavanja – *O uticaju u književnosti* (De l'Influence en littérature) i *Granice umetnosti* (Les Limites de l'art), prvo održano u briselskom društvu *Slobodna Estetika* (Libre Esthétique) 29. marta 1900. i drugo održano na Izložbi *Nezavisnih umetnika* 1901. godine.

U prvoj knjizi nalaze se i pisma fiktivnoj osobi Anželi (Angèle) u kojima Žid razmatra brojne poetičke probleme, i napisi o pojedinim pesnicima pod odrednicom *In memoriam*. U drugoj knjizi, u *Novim Povodima*, nalaze se razmatranja o teatru i pesničkoj recepciji, i na istu temu dva predavanja. Prvo je održao u *Briselskom društvu* 25. marta 1904. pod nazivom *Razvoj pozorišta* (L'Évolution du théâtre), a drugo *O važnosti publike* (De l'Importance du public), na Vajmarskom dvoru 5. avgusta 1903.

2. *Uticaji* (Incidences, 1924) – takođe kroz beleške upućene Anželi, nude Židove misli o tradiciji i novim tendencijama, o larpurlartizmu, Gotjeovom esteticizmu, kao i kritiku simbolizma i članak o renesansi klasicizma.
3. *Jesenji listići* (Feuillets d'automne, 1949) koji se eksplicitno bave klasičarskom doktrinom u dijahronom pogledu – ogledi o Geteu, Bodleru, Pusenu - služe Židu da nanovo izvede apologiju klasičarskih načela.
4. *Izmišljeni razgovori* (Interviews imaginaires, 1943) – u njima se Žid bavi dvema temama: stihovanom poezijom, prozodijom i versifikacijom, i teatrom, postavkom komada na scenu i glumčevom interpretacijom.
5. *Dostojevski* (Dostoievsky, 1923) – ruski velikan, čije ime je uzeto za naslov

- spisa, autoru služi samo kao povod da razmišlja o pesničkom zanatu i o sebi.
6. *Sveske Andrea Valtera* (Les Cahiers d'André Walter, 1891) –anticipiraju 1891. sve što će Žid razviti u *Krivotvoriteljima novca* trideset godina kasnije. Andre Valter je otvorio problem naracije koji će Eduar zatvoriti svojom teorijom o čistom romanu u *Krivotvoriteljima novca*.
 7. *Močvare* (Paludes, 1895) – tretiraju takođe pitanje narativnog proseada, i reč je o prelaznoj raspravi na putu Židove evolucije teorije naracije koja počinje sa *Sveskama* a završava se *Krivotvoriteljima novca*.
 8. *Krivotvoritelji novca* (Les Faux-Monnayeurs, 1925) – jedino delo koje je Žid nazvao romanom. Ono je prava teorija naracije u kojoj poetičar izlaže teoriju o *čistom romanu* (roman pur) čime se njen autor ubraja među teoretičare naratologije¹.
 9. *Dnevnik Krivotvoritelja novca* (Journal des Faux-Monnayeurs, 1927) – nezabilazan poetički spis koji je u podnaslovu Žid nazvao *Sveskom vežbanja i studija* (Cahier d'exercices et d'études), koju namenjuje svim koji se zanimaju za pitanja pesničkog zanata.
 10. *Rasprava o Narcisu* (Le Traité du Narcisse, 1891) – iako zamišljena kao manifest simbolizma, zbog čega je predmet razmatranja u sledećem poglavlju koje se bavi Židovom poetičkom evolucijom, svojim estetičkim postulatima nadilazi simbolističku teoriju o lepom, i nudi takođe elemente koji će ući u arsenal klasičarskih načela kojim se rukovodio Žid.

Židova *Ars poetica* aktuelna je jer proističe iz načela koja su večno valjana. Pesnička lepota je izvan dijahrone kategorije progresa, dakle i prolaznosti, i ona spada u domen sinhronne kategorije savršenstva. Žid je umeo da prepozna estetička načela koja su trajno važeća, ona koja omogućuju trajnu vrednost umetničke kreacije. Žid je ta načela nazvao *klasičnim*, pesnički postupak koji se rukovodi tim načelima nazvao je *klasicizmom*, a pesnike ovog kova, vrhunske pesnike, pesnike trajne umetničke vrednosti – *klasičarima*. U tom određenju, *klasičari* su istinski pesnici, vrhunski umetnici; *klasicizam* je sinonim za umetničku vrednost, pesničku trajnost, a *klasičarska poetička načela* jesu zlatna pravila pesničkog zanata.

Iako je bio na margini glavnih literarnih tokova u dvadesetom veku, kako to za Žida zaključuje Žermen Bre, iako je francuski Zlatni vek bio prevaziđen, Andre Žid je ipak uspeo da obnovi klasičarska načela o pesničkom zanatu, ali ne ona spoljna doktrinarna, već imanentna suštinska, i da klasičarsku poetiku uvede u moderne teorijske tokove, ne kao eho prošlosti, već preporođenu, koja će se uklopiti u novo doba. Uprkos

¹ Postoje tri prevoda na srpskohrvatski jezik ovog romana i njihovi prevodi naslova *Les Faux-Monnayeurs* različiti su: *Krivotvoritelji*, prev. Antun Bonifačić, Zagreb, Savremena biblioteka, 1939; *Kovači lažnog novca*, prev. Ž. Živojinović, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1952; *Krivotvoritelji novca*, prev. Dane Smičiklas, Zagreb, Zora, 1952. U ovom ogledu, Židov roman se pominje pod nazivom *Krivotvoritelji novca*.

napadima, katkad i podsmehu, jer se usudio da crpe snagu upravo iz zastarele i prevaziđene klasičarske pesničke umetnosti, koja je davno pre Židovog rođenja prestala da izaziva divljenje, već je samo podsticala na zevanje, kako to zaključuje Stendal u svom kritičkom poređenju Rasina sa Šekspirom, Andre Žid držao se onog što obezbeđuje ne trenutnu slavu već trajnost, te se u tom smislu hrabro i provokativno samoprozvaao *najboljim predstavnikom klasicizma u dvadesetom veku*.

U svom antidogmatizmu i antiakademizmu, Židov klasicizam i danas je aktuelan, zahvaljujući onom najboljem što je Žid crpeo iz tradicije koju je književna praksa potvrdila, a to je, kako to dobro definiše srpski židolog Slobodan Vitanović u doktorskoj disertaciji o Židovom odnosu prema francuskom klasicizmu – *lafontenovsko-rasinovska profinjenost i montenjevska psihološka moralna dubina*¹.

Umetnička vrednost uvek je imanentne prirode – estetske, ne kontekstualne – etičke, te su i one, kako se čini nedovoljne po brojnosti, studije koje se bave estetskim kod Žida nemerljive vrednosti. Kada je reč o Židu kao poetičaru, još je manji broj istraživača, te ostaje još prostora za nove analize i sistematizacije Židovih poetičkih načela, i svoje mesto u domenu židističkih studija nastoji da zadobije i ovaj ogled.

¹ Slobodan Vitanović, *Andre Žid i francuski klasicizam*, Beograd, Filološki fakultet, 1967, str. 302.

Od simbolizma ka klasicizmu

Dijahroni pogled u formiranju Židovih poetičkih načela

Da je kojim slučajem začutao kao Valeri ili se odrekao poezije kao Rembo, i ostao na opusu do 1900. godine, Andre Žid bio bi upamćen u historiji književnosti kao simbolista-romansijer.

Prvo njegovo delo, *Sveske Andrea Valtera* (Les Cahiers d'André Walter, 1891), u znaku je latentnog simbolizma. Žan Dele u svojoj opširnoj studiji o Židovoj pesničkoj mladosti, ukazuje na podatak da je u svom pismu od 26. januara 1891. upućenom Polu Valeriju Žid nazvao Valtera, junaka svoje prve knjige, *nesvesnim simbolistom*. Žermen Bre, međutim, smatra da su *Sveske* u znaku romantizma, iako je Židovo veliko otkriće u to vreme Verlen. Malarmeja još nije bio upoznao. Što se tiče *Pesama Andrea Valtera* (Les Poésies d'André Walter, 1892), one ostavljaju utisak urimovane proze. Žermen Bre kaže da je Žid i u *Pesmama* težio ritmovanoj prozi. Štaviše, ona zaključuje da je Žid čitavog života bezuspešno pisao pesme.

Rasprava o Narcisu (Le Traité du Narcisse, 1891) Židov je manifest simbolizma. Sledi simbolistički ogleđ *Ljubavni pokušaj* (La Tentative amoureuse, 1893), priča u kojoj Lik i Rašel žive izolovani od sveta u idealnoj ljubavi kao u prvobitnom raju. Što se tiče *Urienovog putovanja* (Le Voyage d'Urien, 1893), ovaj simbolistički roman nastao je kao reakcija na naturalističku školu, objašnjava Žid: *Reagujući protiv naturalističke škole i u nastojanju da dam simbolizmu roman koji mu je, čini mi se, nedostajao (jer do tada je on proizvodio samo pesme), napisao sam izvesno Urienovo putovanje*¹. *Močvare* (Paludes, 1895) jesu kritika simbolizma kroz parodiju, i sa *Zemaljskim hranama* (Les Nourritures terrestres, 1897) označavaju prelazni period ka konačnoj poetičko-poetskoj poziciji koja se imenuje kao *Židov klasicizam*.

Poslednje dve decenije devetnaestog veka umetnički i idejno u znaku su ezoterizma. Mladi su utočište od stvarnosti nalazili u simbolizmu, koji je ponikao iz larpurlartizma i odnegovan na Parnasu. Andre Žid preko školskog druga Pjera Luisa ulazi u pariske pesničke kružoke od kojih je Malarmeov u Rimskoj ulici 1891. za

¹ *Feuillets d'automne*, Souvenirs littéraires, Paris, Mercure de France, 1949, p. 188.

simbolizam bio ono što je dve decenije ranije za parnas bio salon u Ulici Balzak. Žid upoznaje Verlenu, Valeriju i Malarmea. Poslednjem daje na čitanje *Sveske Andrea Valtera* uz pismo u kojem je i sledeća rečenica: *Vi ste ispevali sve stihove koje sam sanjao da napišem.*

Malarmea, svog prvog učitelja, Žid je prozvao šefom simbolističke škole. Dodelio mu je i titulu predstavnika simbolističke poezije. Meterlenka je video kao reprezentu drame, a pošto nije bilo simbolističkog romana, sebi je namenio misiju da ispuni tu prazninu. Tako nastaje roman o mentalnim avanturama *Urijenovo putovanje*.

Daniel Mutot Židovo stvaralaštvo dijahrono deli na pet etapa. Prva etapa obuhvata prvih deset godina stvaranja, do 1900, i Mutot je naziva *mladost u okrilju simbolizma*. To je period od *Svezaka Andrea Valtera* do *Zemaljskih hrana*, i posle *Hrana* jer su one nastale tri godine pre kraja veka, koji donosi i novu, drugu etapu u Židovom stvaralaštvu, koja će potrajati do Velikog rata. Druga etapa je *period kritičke umetnosti*, od 1900. do 1914, kada Žid objavljuje zbirke poetičkih eseja *Povodi* (Prétextes, 1903) i *Novi Povodi* (Nouveaux Prétextes, 1911), priče *Imoralista* (L'Immoraliste, 1902) i *Uska vrata* (La Porte étroite, 1909) i sotiju *Vatikanski podrumi* (Les Caves du Vatican, 1914). Treću etapu, od 1914. do 1925, u kojoj je Žid podario *Pastoralnu simfoniju* (La Symphonie pastorale, 1919), *Koridona* (Corydon, 1924) i roman *Krivotvoritelji novca* (Les Faux-Monnayeurs, 1925), Mutot je nazvao *period Židovog klasicizma*. Četvrta etapa – *period angažmana*, od 1926. do 1939, u znaku je pesnikovog političkog i socijalnog angažmana, u kojem će nastati i krajnje angažovano delo s apologijom komunističke ideje, između godine 1934. i 1936, drama *Rober ili opšti interes* (Robert ou l'interrêt général, 1949). Poslednju deceniju Židovog života Mutot je video kao period pozorišnih postavki, kada Andre Žid stupa na pozorišnu scenu kao autor.

Problem u Mutotovoj klasifikaciji jeste što Židovu kritičku delatnost ograničava na period od 1900. do 1914, a epohu židovskog klasicizma na period od 1914. do 1925. Žid je poetički edukovan kroz autore francuskog klasicizma i od najranije mladosti oni su njegova omiljena lektira, te se njegova klasičnost ne ispoljava tek od 1914. U predgovoru *Antologiji francuske poezije*, koju je on priredio 1949, napisao je da je od vremena mladosti, njegov *duh potčinjen savetima* [francuskih] *klasika*.

Klasična lirska priča *Uska vrata* objavljena je 1909, dakle pet godina pre nego što je, prema Mutotu, počela klasičarska faza. Isto tako, od samog početka, Žid je kritičar i estetičar, i prvo poetsko delo, *Sveske Andrea Valtera*, prožeto je pitanjem narativnog postupka. Period od 1900. do 1914, koji je Mutot nazvao periodom kritičke umetnosti, donosi dve značajne zbirke eseja koje je on objavljivao prethodno pojedinačno u periodici – *Povodi* i *Novi Povodi*. Međutim, Židova kritička delatnost niti je započela 1900. godine niti se okončala 1914. *Razmišljanja o nekim pitanjima književnosti i morala* objavljenja su 1897, *Odrazi* su objavljeni 1924, *Izmišljeni intervjui* 1943, a *Jesenji listići* 1949. Te zbirke su rezultati decenijskog promišljanja i pisanja Židovog o problemima poetskog i poetičkog. Židova načela su istovetna na početku pesničkog stvaralaštva kao i u doba umetničke zrelosti, što potvrđuju, svojim datumima objavljivanja, kako poetska dela i kritički članci, tako i dnevnički zapisi.

Na svom početku Žid je prosimbolistički orijentisan, i iz tog pesničkog puberteta

izaći će kao formiran klasicista. Period angažmana, od 1926. do 1939, nije doneo promenu u njegovom stavu prema prirodi i ulozi pesničkog. On je bio socijalno i politički angažovan, što je njegovu umetnost samo činilo sterilnom, kako je sam zaključio, to jest nije stvarao poetska dela, ali taj angažman nije promenio njegove poetičke nazore. Zato se o Židu kao poetičaru može govoriti upravo kroz metaforu s pubertetom: nakon simbolizma kao puberteta, sledi zrelost u vidu klasicizma.

U analizi Židove poetičke evolucije od simbolizma ka klasicizmu, treba se zadržati na četiri njegova dela. U pitanju su *Sveske*, iz faze predbolizma, *Narcis* iz perioda simbolizma, *Močvare* i *Hrane* iz postsimbolističke faze. Već prvo delo, *Sveske Andrea Valtera*, spaja književnu fikciju i teorijsku raspravu o toj fikciji. Na pesničkom početku, ispoljila se Židova umetnička dvostrukost – poete i poetičara. Zato *Sveske* imaju značajno mesto u prezentaciji sistema Židovih poetičkih načela. Ta knjiga neguje romantičarsku temu ljubavne bolesti, afirmiše simbolističke ideje, ali Židov jezik niti je romantičarski patetičan niti simbolistički ezoteričan. U *Sveskama* je jezik malo siromašan – reći će pesnik Eredija Andreu Židu koji mu uzvraća da je hteo da mu jezik bude *siromašniji, određeniji, pročišćeniji*, i da se klonio jezičkih ukrasa. Žid je već prvom knjigom pokazao svoj klasičarski senzibilitet koji će negovati. I pored početnih idejnih lutanja, koja ga vode kroz simbolizam i naturalizam, i kasnijih uzgrednih avantura, kakva je za njega komunizam, Žid će se čvrsto držati principa svoje klasičarske poetike. Za brojna poetička načela koja će biti izložena u sledećim poglavljima, hronološki najstariji izvor u Židovim spisima jeste upravo u *Sveskama*.

Raspravu o Narcisu Žid je sam nazvao manifestom simbolizma. U njemu je rezime simbolističke poetike u formi alegorije. Umetnički izraz manifestuje se u spoju etike i estetike. Simbolistička etika leži u snu o izgubljenom raju u kojem je sve onakvim kakvim se pokazuje, čime je dokazivanje nepotrebno, a etičko-estetičko postupanje zasniva se na težnji da se čovek vrati iskonskom u sebi, što znači da treba iza pojavnosti stvari da prozre suštinu, prisustvo rajskog. Židov *triptih*, kako ovu raspravu naziva Žermen Bre, pokazuje tri lica sveta i dela: savršenstvo svojstveno Narcisu, rastakanje svega jer je teret savršenstva neizdrživo breme za čoveka, u čemu se ogleda i Adamov pad, i mentalna reafirmacija prvobitne prirode, a tu reafirmaciju raja može da izvrši pesnik. *Pesnici najbolje razotkrivaju idealnu istinu skrivenu iza pojave stvari* – kaže sam Andre Žid¹.

Simbolizam je bio kratkog daha, ali njegov odjek prisutan je i u dvadesetom veku. Njegova poetika ugasila se, isparila iz razloga što nije donela novu etiku, već samo estetiku. Istom argumentacijom, Žid je bio i protiv larpurlartizma. Gotjeovo skućeno kraljevstvo umetnosti, veli Žid, nije izražavalo ništa van sebe: *Ne prigovaram Gotjeu na toj doktrini Umetnosti radi umetnost, izvan koje ne umem da pronađem smisao postojanja, već što je sveo umetnost na to da ne izražava ništa, do nešto malo*².

Iako je Žid simbolista uočio da su pravila morala i estetike ista, da umetnost

¹ *Les Cahiers d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1951, p. 35.

² *Incidences*, Feuillet, Paris, N.R.F., p. 91-92.

nastaje u svom odnosu prema životu, traganje za suštinama iza pojavnosti potpuno je uklonilo iz vidokruga stvarnost, te je simbolizam ušao u ćorsokak. Žid kritikuje simbolizam u nekoliko teorijskih spisa. Možda se najreprezentativniji primer kritike poetike simbolizma nalazi u romanu *Krivotvoritelji novca* u kojem svoja estetička načela Andre Žid izlaže kroz nastupe nekoliko likova, a o slabosti simbolizma svoje argumente pozajmio je Roberu de Pasavanu:

Velika slabost simbolizma jeste u tome što je doneo samo novu estetiku. Sve velike škole donele su, s novim stilom, novu etiku, nove obaveze, nove sadržaje, nov način gledanja, shvatanja ljubavi i ponašanja u životu. Simbolizam, sasvim prosto, nije se uopšte nikako ni ponašao u životu; nije se trudio da ga shvati, poricao ga je, okrenuo mu leđa¹.

Takav stav Andre Žid je zauzeo još u sotiji *Močvare* koju Žermen Bre naziva *satirom simbolizma*. Ta knjiga praktično označava Židov raskid sa simbolističkom estetikom. Mentalna samoizolacija junaka priče učinila ga je nesposobnim za prave senzacije i osete. Nekad čarobnjak, pesnik-simbolista spao je na jeftine trikove, jer su njegove čini izgubile moć. Žid postaje svestan koliko su etika i estetika prožete: moralna pitanja jesu materijal za knjige. Moral on definiše kao *zavisnost od estetike*. Jedino u svom odnosu prema životu poezija opstaje. Zato je srpski poeta Danilo Kiš, kako zaključuje srpski teoretičar i estetičar Ivo Tartalja, svoju zbirku napisao o književnosti nazvao *Po-etikom*, dovodeći u najtešnju vezu reči *etika* i *estetika*².

Prozna poema *Zemaljske hrane* otkriva posve drugačiji mentalni svet od onog u kom se kretao Andre Valter. Nausprot hrišćanskom misticizmu, koji neuspešnog mladog poetu Valtera vodi u ludilo, stoji filosofija egotizma. *Hrane* su pravo evanđelje hedonizma – one donose *dobru vest*, što je etimološko značenje reči *evanđelje*, a ona glasi: život treba živeti svim čulima. Okretanje životu značilo je okretanje od simbolizma, i *Hrane* mogu da se posmatraju kao antiteza *Narcisu*. *Rasprava o Narcisu* je manifest simbolizma, a ta estetika nije sadržavala nikakvu etiku. Poema *Hrane* je himna životu, i nova etika utire put drugačijoj estetici. Žan Dele postavlja ta dva dela kao tezu i antitezu, i argumente za njihovu etičko-estetičku suprotstavljenost nalazi u šestoj knjizi u *Hranama* koju je Žid naslovio *Linkeus*. U pitanju je mit o čuvaru kule u Geteovom *Faustu II*, mit koji Žid deformiše: njegov junak, uvidevši taštinu blaga u kuli, napušta je – *i oslobađa se puritanskog morala koji ga je učinio robom svojih dužnosti*.

Novi pesnički senzibilitet označio je podizanje sidra Židove pesničke barke i isplavljanje iz luke simbolizma. Linkeus se tako javlja, u poetičkom smislu, zaključuje Žan Dele, kao antiteza *Narcisu*. S obzirom da nova estetika povlači za sobom i novu etiku, Linkeus je, kao nosilac oslobođenog paganstva, postao i etička antiteza Valteru. Umesto bega od svojih želja, kako Andre Žid naziva svoju prvu pesničku i etičku životnu fazu, poznatu pod imenom *andrevalterizam*, novi pesnik krenuo je kao Linkeus u susret svojoj prirodi.

¹ Kovači *lažnog novca*, prev. Živojin Živojnović, Beograd, Prosveta, 1961, str. 142.

² Ivo Tartalja, *Teorija književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000, str. 70.

Šta mu se nudilo? Jedina alternativa simbolizmu na kraju XIX veka bio je naturalizam koji je *površni realizam*, kako kaže Žermen Bre, a Žid, izašavši iz jedne zamke – *simbolističkog ćorsokaka*, nije hteo da upadne u drugu. Andre Žid veli da je bio naturalista pre nego što je postao literata, ali naturalizam, onako kako se definiše i ispoljava, pogrešno ime nosi. Da živimo u svetu u kojem su dva i dva pet, objašnjava Žid, to bismo prihvatili kao normalno jer bi i naš mozak tako funkcionisao: *Naturalist nije toliko onaj koji se bavi prirodom, već onaj za kojeg su stvari prirodne, ili radije – koji shvata prirodno pojave*¹. Uostalom, najbolje Zoline stranice nisu naturalističke, s faktografskim detaljisanjem, već one koje nose romantičarski patos, a Žid veli da su dijalozi ono najbolje kod Zole.

Žid je bio i dadaist, tri decenije pre nego je taj pokret i imenovan. U ranoj mladosti, u pesničkim kružocima, Žid se s drugovima zabavljao u igri defiguracije rečeničnih nizova. Ali, to je samo celovečernja pesnička šegačka igra grupe mladih pesnika, a i sam pokret je kasnije to bio, i takav zaključak proizilazi iz Židovog stava da je *pokret iscrpen kada se došlo do reči dada*². Dadaisti i nadrealisti čak su, svojevremeno, u Židu videli uzor i prijatelja. Nadrealisti su obožavali sotiju *Vatikanski podrumi*. Laf kadio je bio simbol otpora konvencijama, u njegovom bezrazložnom činu (*acte gratuit*), koji je očišćen od svakog konteksta, socijalne uslovljenosti i utilitarnog motiva, videli su svoju etiku na delu. Kamijeva generacija uživala je u *Hranama*, prvi put objavljenim dve decenije ranije, u poemi koja je nastala na mladalačkom poletu koji sledi novu etiku. Prve Židove drame, u svom diskursu, na liniji su kojom će se kretati, tri decenije kasnije, egzistencijalistički teatar.

Proizilazi zaključak da se u dvadesetom veku Andre Žid zaista nije mogao svrstati niti u jedan književni pokret, a skoro svaki je nešto srodno, u idejnom, tematskom ili stilskom pogledu, nalazio u Židovom delu. Stabilan oslonac u svom stvaralaštvu, Žid je pronašao u klasičarskim načelima koja su se samo potvrđivala njegovim poetskim kreacijama. Ta načela jesu predmet elaboracije koja sledi.

¹ *Journal 1889-1939*, 19 juin 1910, Paris, Gallimard, 1948, p. 302.

² *Incidences*, Dada, Paris, N.R.F., 1924, p. 206.

PRVI DEO

SPO LJNA (TRANSCENDENTNA) POETIKA

Priroda stvaranja

Pesnikova uloga; pesnički razlozi

Da su pesnici posebno nadareni ljudi, opšte je mesto svih dijahronih razmatranja veštine *lepog govorenja*, što etimološki i znači grčka reč, ovde izražena latinskim pismom - *poetes*. Međutim, kroz epohe, sučeljavala su se dva oprečna stava: da li na pesnikov krasnogovor uzvratiti divljenjem ili prezirom.

Renesansni pesnik i poetičar Petrarka u obraćanju *Gerardu, bratu svome, kartuzijanskom monahu*, objašnjava otkuda naziv pesnik:

*Nekada su ljudi, neobrazovani ali puni žarke želje da saznaju istinu i da ispitaju božanstvo – a to leži u prirodi čovekovojoj – počeli da misle kako postoji neka viša sila koja upravlja smrtnim stvarima [...]. I zato su načinili veoma prostrane građevine koje su nazvali hramovima, i postavili svete službenike kojima su dali ime sveštenika, [...] odlučili su da uzvišenim i zvučnim rečima umilostive božanstvo [...]. To je trebalo izraziti ne nekim običnim, nego umetnim, savršenim i novim oblikom, a pošto se to na grčkom jeziku zove *poetes*, nazvali su one koji su se time služili *poetama*¹.*

Iako *tumači bogova*, kako ih je i Platon imenovao, pesnici su *beskorisni*, jer oni nisu majstori koji stvaraju empirijski realne predstave formi čiji je prirodni tvorac Bog, već samo podražavaju izgled, dakle pesnici nude vizuelne iluzije. Time je stolar, tvrdi Platon, vredniji od pesnika, jer stvara nešto korisno, i u poretku vrednosti na vrhu stoji Bog kao prirodni tvorac, zatim stolar kao materijalni tvorac, a na trećem mestu je umetnik kao *podražavalac onoga što su oni [Bog i stolar] stvorili*². Umetnik ne podražava predmete onakve kakvi on zaista jesu i postoje, te on i ne podražava stvarnost, već samo njen izgled, obrazlaže Platon i izvodi sledeći zaključak: *Veština podražavanja je, dakle, bezvredna (phaule), vezuje se za bezbredno i rađa ono što je bezvredno*. Pridev *phaulos* je višeznačan, i priređivač prevoda Platonove *Države* na

¹ Frančesko Petrarka, *O domaćim stvarima*, X, 4, u zborniku Miroslav Pantić, *Poetika humanizma i renesanse I*, Beograd, Prosveta, 1963, str. 154.

² Platon, *Država*, Knjiga Deseta, prev. Alibn Vilhar i Branko Pavlović, Beograd, BIGZ, 1976, str. 295-324.

naš jezik Branko Pavlović u svom komentaru objašnjava da taj pridev nije moguće prevesti nekom rečju koja bi barem približno obuhvatila sva njegova značenja. Tek u kompletnom sklopu višeznačnosti grčke reči može se razumeti šta Platon misli o *veštini podražavanja*, to jest umetnosti, zato evo tih značenja u Pavlovićevom objašnjenju: *nekoristan* (tj. bezvredan), *luckast* (tj. neodgovoran), *priprost* (tj. neobrazovan, neznalački), *štetan* (s obzirom na duhovno i moralno zdravlje), *lakouman* (tj. lakoveran, vezuje se radije za laž i glupost nego za istinu i ono što je pametno), *bezbrižan* (tj. ne misli na posledice svojih činova, nego samo smera na neposredno zadovoljstvo)¹.

Renesansna Evropa, edukovana u platonističkom duhu, nije uskratila divljenje pesnicima, pod uslovom da se oni drže moralne smernosti i religijskih načela. Renesansni atributi pesniku jesu – *učenjak*, *prorok*, *edukator*. I Platon i platonistički Novi vek tražili su u poeziji sredstvo za moralni i socijalni cilj. Grčki teoretičar nije našao ikakvo pozitivno dejstvo poezije na život ljudi. Renesansa nije prezrela *lepo*, a iznašla je i *korisno* u poeziji.

Nasuprot zagovornicima *angažovane poezije* koji etiku stavljaju ispred estetike, i ovu drugu vide samo u službi prve, Andre Žid je na liniji druge opšte struje shvatanja poezije, koja polazi od Aristotela. Umetnost, u aristotelovskoj teoriji, ima za svrhu *lepo* i svaki moral može biti samo u službi estetike: *Ima stvari koje nerado gledamo u njihovoj prirodnoj stvarnosti, ali, kad su naročito brižljivo naslikane, onda ih sa zadovoljstvom posmatramo* – objašnjava Aristotel u svojoj *Poetici* draž umetničkog postupka i utiska koji umetnička dela ostavljaju na nas. Poezija i počiva na zavisnosti etike od estetike, Židova je formula aristotelovskog načela, što on obrazlaže u *Novim Povodima*, koristeći postupak sokratovskog dijaloga, dakle postavljanja sugestivnog pitanja koje navodi sagovornika na željeni odgovor:

- *Moralna pitanja vas zanimaju?!*
- *Materijal od kojeg su knjige sačinjene!*
- *Ali šta je dakle, prema vašem mišljenju, moral?*
- *Zavisnost od Estetike².*

Polazeći od ova dva pristupa u odnosu etike i estetike, prvog pristupa, prema kojem je estetsko sredstvo za etičke ciljeve, i drugog pristupa, prema kojem je etika samo sredstvo za čisto estetski ugođaj, teoretičari, kritičari i svi drugi recipienti poezije, u tako oformljenom obrascu razmišljanja, u svojoj filosofiji poezije, odgovarali su na pitanja o prirodi pesničkog stvaranja, razlozima koji navode pesnika da stvara i o ulozi koju on ima.

Pesničko stvaralačko stanje jeste stanje povišene emocionalnosti. Zato je pesništvo, zaključuje Aristotel, za obdarene i temperamentne ljude: *oni prvi umeju lako da se prenose u sva moguća stanja i odnose, a ovi drugi lako prelaze u ekstazu*. Iako je

¹ Branko Pavlović, *Objašnjenja i komentari teksta*, u knjizi Platon, *Država*, str. 396.

² *Nouveaux Prétextes*, Chroniques de l'Ermitage, Paris, Mércure de France, 1911, p. 58.

u pitanju *božanski zanos*, u čemu se ne spore dva antička teoretičara savremenika, po Platonovom shvatanju, ljudi su u takvom stanju podložni bezumnim činovima. Božansko, kao atribut u određenju prirode pesničke veštine davno je izgubio svoje izvorno značenje, ili barem nije ostao samo na etimologiji. Čak je i za Žida *božansko* više metafora za pesničku posebnost. Umetnost, objašnjava poetski Žid prirodu pesničke veštine, nastaje *kada se sretnu nebo i zemlja, ljudi i bogovi*¹. Da li ljudi tada postaju bogovi ili bogovi postaju ljudi, pitanje je ličnog stava prema Bogu i verskog osećanja. Što se tiče Žida, on tvrdi da umetnost postoji jedino na razini čoveka.

Pesnikova psiha doživljava se kao neuobičajena, prema tome i bolesna. Ludilo negira pesnikovu vrednost, tvrdi Platon, dok Aristotel, time i Žid, afirmiše pesnikov zanos. Rusoovu i Ničeovu vrednost Žid objašnjava, u jednoj dnevničkoj belešci s naslovom *O korisnosti bolesti*, stvaralačkim stanjem u kojem se graniče razum i ludilo. Bez te povišene emocionalnosti, ne bi bilo ni umetnosti, već bi se ona svela samo na retoriku. U svetlu ovog objašnjenja valja shvatiti Židovu rečenicu da je umetničko delo preterivanje. To znači da je ono izraz sublimisane i do krajnosti izvedene emocije. Pesničko delo jeste transpozicija senzacija i emocija u reči. Poezija stilizuje život, ili, kako kaže Žid – *skida krem sa života*.

Reči ne služe idejama, već ideje služe rečima. To, opet, znači da poezija nije sredstvo za moral: poezija nije utilitarna, već jednostavno *lepa*. Poezija ne preslikava niti odslikava socijalni milje, etički stav, prirodni poredak. Njena priroda je u njoj samoj, a svim ostalim služi se u estetske svrhe. Poezija je tako polje mogućnosti stvarnosti. Predstavu manifestnog nudi utilitarna poezija, a predstavu latentnog nudi čisto estetski shvaćena poezija. Oskar Vajld je prestao da se zanima za umetnost čim je ona počela da teži tome da bude direktni izraz stvarnosti. *Priroda oponaša umetnost* – često Andre Žid citira Oskara Vajlda u kojem je našao estetsku, estetičku, i čak etičku srodnost, i koji je na njega uticao značajno u godinama u kojima su se družili, a upoznali su se na samom Židovom pesničkom početku, 1891. kada je Vajld živeo u Parizu i posećivao simbolističke kružoke.

U svom spisu *Dostojevski*, Andre Žid najpotpunije objašnjava Vajldovu maksimu *priroda oponaša umetnost* koja time i prestaje da bude ono što je, u recepciji mnogih, i bila – paradoksalna. Vajldova teza, kako je tumači Andre Žid, svodi se na sledeće: prirodu, u najširem smislu, i fizičkom i socijalnom, perceptujemo na ustaljeni konvencionalni način. Pesnik izražava ličnu viziju, i taj novi aspekt prirode izgleda, najpre, paradoksalan i *ne-prirodan*, ali, uskoro se naviknemo da gledamo prirodu u svetlu naznaka koje nam je pesničko delo dalo, tako da u prirodi prepoznamo ono što nam je umetnik pokazao.

Vajldovi stavovi o prirodi pesničkog stvaranja mogu se prepoznati u postupku *oneobičavanja*, o kojem govore ruski formalisti: osećanje se nudi preko *viđenja* – sveobuhvatnog gledanja, iz novog ugla, što omogućuje umetnost, a ne preko *prepoznavanja* – automatske percepcije, što je odlika životne svakodnevice. Viktor Šklovski kaže da je umetnički postupak - *postupak oneobičavanja (осмраченіе) stvari, postupak*

¹ *Nouveaux Prétextes*, De l'Importance du public, Paris, Mercure de France, 1911, p. 37.

otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen; umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog je značaja¹.

Vajldovu tezu *priroda oponaša umetnost* Žid primenjuje na Dostojevskog, koji je kao pesnik otkrio, kroz sveobuhvatno posmatranje čovekove prirode, ono što nisu do tada otkrili naučnici medicinskih nauka. Židova argumentacija ukratko je sledeća: svet gledamo ne onakvim kakav jeste, već kakvim su nam ga predstavili. Da neke bolesti nisu imenovane, ne bismo ni znali da postoje. Za mnoga abnormalna psihička stanja, koja su postojala neprimećena ili neimenovana oko nas, saznali smo čitajući Dostojevskog.

I kada Andre Žid zaključi da je u prirodi čovek njoj potčinjen, ali da u umetnosti on pokorava prirodu, on se opet oslanja na Vajldovu argumentaciju. *Znate li šta čini umetničko delo i šta čini delo prirode* – obraća se Oskar Vajld retorskim pitanjem Židu, i nastavlja: *Umetničko delo je uvek jedinstveno. Priroda koja ne stvara ništa trajno, ponavlja se uvek, kako ništa što ona stvara ne bi bilo izgubljeno. Ima mnogo narcisovog cveća; eto zašto svaki cvetak može živeti samo jedan dan. I svaki put kad priroda izmisli neku novu formu, ona je odmah ponovi².* Iz ovih Vajldovih poetičkih stavova, koje očigledno prihvata Žid, proizilazi i dosetka francuskog poete – *Bog predlaže, a čovek raspolaže* – *to je umetničko delo³.*

Zašto umetnik stvara? Zašto pesnik piše? *Nisam napisao nijednu knjigu a da nisam imao duboku potrebu da je napišem* – beleži Žid u svom *Dnevniku* povodom *Urienovog putovanja*, koje je izuzetak, nastao više iz unapred donete odluke da bude simbolista-romansijer i to odmah delom pokaže, mada je, prema svojoj proceni, autor i u tom romanu sebe dao.

Protivurečnosti koje svako nosi u sebi, u pesnicima su jake. Oni im se prepuštaju, i u tom dvoboju varniče umetničke kreacije. Pisanje je poniranje u sebe, preispitivanje, eksperimentisanje. U *Dnevniku*, Žid navodi različite razloge za pisanje. Godine 1928, napominje da su neki njegovi kritičari tvrdili da se on boji vlastitih misli, te ih zato daje likovima. Žid se ne trudi da opovrgne, njemu pripisanu, psihologiju straha od sebe, već se preispituje ima li u tome istine.

Židove lične emocije prema supruzi Madleni Rondo nalaze se u pozadini mnogih njegovih knjiga koje je napisao u *uzaludnoj nadi da će je ubediti*, kako sam kaže. Ubediti Madlenu, za Žida je značilo pružati dokaze pokorne ljubavi i suzbijati i kriti vlastitu prirodu. Tako nastaju lirske priče *Uska vrata* i *Pastoralna simfonija*, prožete protestantskim etičkim samoispitivanjem kakvo je bilo osobeno i za Madlenu Rondo. Žid se oženio sestrom od strica od sebe starijom tri godine, što se uopšte nije smatralo incestuoznim odnosom u društvu XIX veka, a prema kojoj je od ranog puberteta gajio

¹ Viktor Šklovski, *Umetnost kao postupak*, prev. Andrej Tarasjev, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1991, str. 449.

² *Oscar Wilde*, Paris, Mércure de France, 1910, p. 19-20.

³ *Prétextes*, Les Limites de l'Art, Paris, Mércure de France, 1947, p. 38-39.

emocije. Međutim, njihov brak, koji je trajao četiri i po decenije, ostao je sve vreme *beli brak*, kako je to zabeležio Žan Dele u svojoj studiji o Židovoj pesničkoj mladosti, tj. *nekonzumirani* brak u kojem ne samo da erotika nije igrala nikakvu ulogu, nego nikada nije ni bilo intimnog kontakta među njima. Ljubav Žida i Madlene Rondo, ozakonjena brakom, ostala je onakva kakva je bila dok su oni bili pubertetlije, što znači platonska, i ta, zapravo, mazohistička ljubav crpela je svoja uverenja iz filosofije odricanja i negacije svoje ličnosti, koju je propagirao apostol Pavle. To je ljubav kakvu su imali Židovi junaci Žerom i Alisa u priči *Uska vrata*.

Roman *Krivotvoritelji novca*, uprkos tome što u posveti stoji da je Rože Marten di Gar onaj kojem autor posvećuje svoj *prvi roman kao svedočanstvo dubokog prijateljstva*, Žid je napisao za svog intimnog prijatelja Marka Alegrea, kasnije poznatog sineastu. Tim romanom provejava izvesna erotska napetost između nekoliko muških likova, a ljubav između Eduara i Olivjea dovedena je do priznanja kroz čin neuspelog Olivjeovog samoubistva. Daniel Mutot, međutim, govori o prikrivenoj pederastiji Židovih junaka i u drugim knjigama: kod Mišela u *Imoralisti*, kod Žeroma u *Vratima*, kod Laf kadija u *Podrumima* i kod pastora u *Simfoniji*. *Koridon*, koji je naučna elaboracija pitanja pederastije, jeste Židov etičko-stilski testament, tim pre što ga autor smatra svojim najboljim delom. Isto tako, u knjigama za Madlenu, a to su *Vrata*, *Simfonija* i *Nove Hrane*, Žid se bavi problemom funkcionisanja hrišćanskih etičkih principa u životu.

Poezija nije samo delo introvertne ličnosti, socijalno i prihološki otuđene. Pisanje, svakako može biti i izraz potrebe da se sablazni, da se dopadne, da se skine obrazina društva, da se ruše ustaljene norme, što je u neku ruku egzibicionistički čin. Tako je Andre Žid homoseksualac, koji sebe tako ne naziva već pederastom, a pod ovim terminom on podrazumeva manje-više platonsku ljubav zrelog muškarca prema dečku u pubertetu, napisao autobiografiju *Ako zrno ne umre*, a razlog što je nastala ta knjige je, kao što sam kaže – *kako bi ga optužili*¹. Žid je zapravo osećao da mora da i u delu ispolji svoju pravu, dugo skrivanu i pervertiranu, prirodu.

Marselu Prustu je Žid zamerao što se kamuf lira, ali je i on sam pervertirao homoseksualnu ljubav u, društvenim konvencijama, dozvoljene strasti među pripadnicima suprotnog pola. I od svog *Dnevnika*, koji je trebalo da bude čuvar intime, Žid je skrivao *tajnu koja zaokuplja njegovo srce*². Iako nigde to ne navodi eksplicitno, neimenovana *tajna* može biti jedino homoseksualna ljubav kojoj se Andre Žid odao burno u vreme Velikog rata. Ljubavnika Marka Alegrea, Žid pominje uzgredno, i obavezno neodređeno. Međutim, i supruga Madlena u *Dnevniku* je bila Emanuela, pominjana skraćenicom *Emm.*, jer je svakako bila fiktivna u njegovom životu i samo je zauzimala mesto pokojne majke – etičkog, ali i estetskog, arbitra koji sudi svom sinu.

Ako se sve svede na psihologizam, onda se dovode u pitanje sve renesansno-romantičarske teorije o edukativnoj ulozi pesnika ili njegovoj svetoj misiji. Isto tako, i esteticizam se svodi na zaključak da *lepo* nastaje iz neuroze, ili blaže rečeno – iz

¹ *Journal 1889-1939*, 18 février 1917, Paris, Gallimard, p. 614.

² *ibid.*, 20 septembre 1917, p. 631.

emotivne nevolje. Takav pristup ima Daniel Mutot u svojoj studiji *Andre Žid: Estetika književnog stvaranja*, s obzirom da on estetiku shvata kao učenje o senzibilitetu, i u Židovom slučaju izvodi zaključak da u osnovi njegove literarne kreacije stoji tajna o seksualnoj orijentaciji.

Ako se zanemari psihološko tumačenje, a teorijski pravac koji to ima u svojoj osnovi naziva se psihologizmom, uloga koju pesnik ima učiniće se plemenitijom. Dve su opšte uloge koje mu se pripisuju, ili koje pesnik samom sebi pripisuje: *larpurlarističko* obožavanje forme, to jest ispoljavanje *lepog*, i *angažovano* zastupanje neke socijalne ideje. Te dve uloge, izvedene do svojih krajnosti, štete pesničkoj umetnosti. Prva krajnost vodi u negaciju života, a druga u negaciju umetnosti. One se mire jedino u odmerenoj umetničkoj poziciji, a to je, u Židovom terminološkom određenju – *klasicizam*.

Žida u knjizi uvek zanima samo buđenje novog stava prema životu. U poeziji, prvo pitanje koje treba postaviti jeste šta se krije iza čoveka. *Ono što se pokazuje* – tvrdi Žid – *manje je važnosti. Latentno* je bitno u delu, a ne *manifestno*, proizilazi zaključak, što opet vodi na glavnu tezu u ovom poglavlju, na stav o sazналаčkoj ulozi umetnosti, stav koji je izražen jednako i kroz vajldovsku maksimu *priroda oponaša umetnost*, i kroz formalistički *postupak oneobičavanja*.

Zato veliki pesnik, i svaki veliki umetnik, dovodi u pitanje ustaljeno shvatanje umetnosti. Umetničko delo uvek je korak dalje u odnosu na prethodno. U svom dijahronom razmišljanju, Žid navodi primer iz muzičke umetnosti. Bah je doživljavao kao vrhunac u muzici, a onda se pojavio Betoven. Posle njega, Vagner. Umetnik pokreće nova pitanja na koja odgovara njegovo delo. I pesnik ne nudi rešenje, već navodi na razmišljanje, zato što su *rešenja uvek pojedinačna*.

Na osnovu Židovih svedočenja o vlastitim poetskim pobudama, može se sumirati da su njegova dela nastajala iz jednog od sledeća četiri podsticajna impulsa, ili njihovim kombinovanim delovanjem: Žid je nastojao da bude – 1. umetnik inovator, 2. umetnik revolucionar, 3. umetnik egzibicionista, 4. umetnik kamuflator. U kojoj meri je on to i bio ne zavisi samo od njega samog, već i od publike, od njenog senzibiliteta, od sklonosti da u pesniku nešto doživi na određeni način – kao inovaciju, revoluciju, egzibiciju ili kamuflažu. Reakcije, uostalom, uvek govore jednako o čitaocima koliko i o piscima.

Pesnička depersonalizacija

Pesnička ličnost; nadahnuće i uživanje

Da li pesnik piše u nadahnuću ili naporno radi? Je li njegovo pisanje spontano ili uvežbano? Pretače li svoje misli i osećanja u delo ili se uživa u tuđu psihologiju? Ova *ili-ili* dilema opstaje kroz vekove umetničkog stvaranja i njegove recepcije, a pravi odgovor istraživači nastoje da pronađu na tercijama nauke o književnosti koja na jedan svoj tas stavlja nadahnuće, spontanost i subjektivno osećanje, a na drugi tas stavlja kritički duh, zanatsko umeće i depersonalizaciju.

Da li je talenat uslov za uspeh, il' samo veština – pita se Horacije retorski u svojoj poslanici Pizonima, koja je dobila naknado naziv *Ars poetica*, i odmah odgovara:

*meni je sama vrednoća bez bogate žice
bezvredna isto koliko i talenat sirov, toliko
jedno potpomaže drugo i prava saradnja ih veže¹.*

Zbirka pravila o pesničkom zanatu koju je Aristotel ostavio ukazuje na to da on smatra da je pesničko umeće veština koja se može učiti. Međutim, poezija nije retorska veština. Istinska emocija nalazi se u pesničkoj reči, *zato je pesništvo za onoga ko je veoma obdaren ili za onoga ko je strasno temperamentan* – kaže Aristotel u svom spisu *O pesničkoj umetosti*. To znači da jedan pesnik može da se uživi u tuđu psihologiju i raznovrsna osećanja zahvaljujući svojoj hiperpercepciji po kojoj se razlikuje od prosečnih ljudi, a da se drugi pesnik kao hipersenzitivna osoba oslanja na vlastita protivurečna osećanja. Odnos spontanog i voljnog različit je kod pesnika, ali jedno je zajedničko za sve velike umetnike: *svi se snagom svog sopstvenog uživanja* – zaključuje Aristotel – *prenose u osećanja koja prikazuju*.

Na antičkoj tradiciji utemeljena je i novovekovna klasičarska doktrina, što znači da i ona polazi od stava da je za stvaranje potreban talenat, ali da on bez veštine ne može dati uzvišeno delo. Kako je Žid svoju poetičku poziciju nazvao *klasicizmom*,

¹ Kvint Horacije Flak, *Pesnička umetnost – Pizonima*, prev. Radmila Šalabalić, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1991, str. 62.

jasno je da se njegova načela o pitanjima pokrenutim na početku poglavlja podudaraju s onim koja proklamuju Aristotel, Horacije i francuski klasičari. Zanimljivo je kako odgovore na ta pitanja Andre Žid meri na terazijama svoje poetike, i to je predmet razmatranja u ovom poglavlju.

Andre Žid vidi Montenjevu pesničku snagu u tome što *on uvek piše istoga časa i što ga veliko nepoverenje u svoje pamćenje, za koje veruje da je loše, odvraća od toga da išta od onoga što mu se javi u pameti ostavi za kasnije, radi učenijeg i sređnijeg prikazivanja*¹. Nasuprot Montanju, Žid je, prema sopstvenom priznanju, suviše pribegavao doterivanju i prerađivanju u svom stvaralačkom postupku, što je vodilo retorici. Iz istih razloga, iz kojih voli Montenjev diskurs, Andre Žid se oduševljava Stendalovom rečenicom. Međutim, povodom *Krivotvoritelja novca*, u ogledu o radu na ovom romanu pod nazivom *Dnevnik Krivotvoritelja novca*, on piše da inspiracija mora biti rezultat istraživanja: *Dopuštam da rešenje jednog problema može da se javi u iznenadnom nadahnuću; ali tek pošto smo problem dugo proučavali*². Najlepše pesme, Žid sada stavlja argumente na suprotan tas terazija svoje poetike, dolaze iz velikog rada: *proučite različita stanja Malarmeova ili Bodlerova – videćete da su njihove najlepše pesme i one na kojima su najviše radili*³.

Pisanje je uvek vraćanje na proživljeno stanje i, po sopstvenom priznanju, svaka Židova knjiga, u trenutku u kom je pisana, značila je i mentalno vraćanje unazad. U Židovom slučaju svakako postoji raskorak između nadahnuća i trenutka pisanja: u trenutku kad bi želeo da progovori, glas ga je izdavao, a kad bi se on vratio, onda je mogao da izražava samo sećanja na misli, tako on objašnjava u čemu se razlikuje od Montanja kojem se divi. Po tome se razlikuje i od Stendala, koji piše u naletu strasti, dok kod Žida strast prethodi pisanju. Naravno, da bi se dobro (o)pisalo (nešto), neophodan je upliv u ono što se piše, ali iskazano je uvek izliv pređašnjeg stanja. Da bi dobro prosuđivao, Žid se morao udaljiti i distancirati u odnosu na osećanja koja izlaže i stav koji iznosi.

Najbolje je spontano pisanje, veli on u *Crnoj svesci* u svom prvom delu, *Sveskama Andrea Valtera*, i to je argument koji ide na prvi tas terazija poetike, na onaj koji gomi la razloge u prilog spontanom pisanju. Mladi pesnik Valter, Židov dvojnik, pojašnjava da svest o strukturi, o kompoziciji dela nameće kontrolu inspiraciji. Žid zaključuje da su *Zemaljske hrane*, od svih njegovih knjiga, najspontanija i najiskrenija knjiga. Međutim, Žermen Bre smatra da su *Sveske Andrea Valtera* jedina Židova spontana i naivna knjiga. Breova pritom misli na izliv autentične osećajnosti koja je izbijala iz samog Žida, što ovu knjigu i čini najviše subjektivnom. Što se tiče *Hrana*, to je samo naizgled spontana knjiga, tvrdi Breova: *spontanost je u njima naučno organizovana*. Breova smatra da je Žid dok je pisao *Hrane* bio rukovođen svešću o strukturi pesničke misli i diskursa.

¹ *Journal 1889-1939*, 30 juillet 1928, Paris, Gallimard, 1948, p. 885.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, 11 juillet 1919, Paris, Gallimard, 1927, p. 19-20.

³ *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1942, p. 151.

Židove dnevničke beleške potvrđuje teoriju da, u psihološkom i emotivnom smislu, njegove knjige jesu vraćanje na minulo stanje. Pre nego što je počeo da piše esej *Povratak bludnog sina*, Andre Žid je iščitavao *Evanđelje* svetog Jovana. Kada je pisao *Pastoralnu simfoniju*, čitao je Paskala kako bi prizvao mentalno stanje neophodno za hrišćanske senzacije i emocije, koje tada više nije bio osećao. Kada je pisao *Uska vrata*, za lik Alise se pripremao iščitavajući pisma koja je pisao suprugu Madleni. Sve su to metode kojima je Andre Žid pribegavao kako bi se skoncentrisao na određeno duševno stanje.

Klasičarska poetika, koju zastupa Žid, učenosti daje ulogu vodiča spontanosti. Inspiracija, ta neobuzdana spontanost – koja je talenat, bez veštine, organizacije, kritičkog duha, ne daje vredno delo. Ovaj horacijevski stvaralački postupak počiva na skladnoj meri između spontanosti i rada. Pesničko delo tako nastaje kao proučena spontanost. Ono je drugi trenutak spontanosti i rada. Žid se poziva na Bifonovu misao kako je *naknadno imenovanje nekog stanja odlika – umetničke oštroumnosti*.

Za Fransisa Žama, naprotiv – *prosuđivanje je prestup protiv nadahnuća*. Ukoliko je bio prosudio da su dva stiha koja je napisao u naletu inspiracije dobra, onda je svako naknadno prosuđivanje lošije od prvobitnog. Žid nije ohrabrivao svog prijatelja Fransisa Žama da ne menja stihove koji mu se više ne dopadaju, niti mu je savetovao da pokaže – kako bi to rekao Bifon – *umetničku oštroumnost* (*sagacité artistique*), i koriguje svoju spontanost.

Spontanost u pesničkom postupku vezuje se za nadahnuće koje nailazi neusiljeno. Daniel Mutot, u svom razmatranju Židove estetike književnog stvaranja, nadahnuću ili inspiraciji oduzima, gotovo, sakralno ili metafizičko značenje koje se pripisuje tom terminu, i svodi ga na motivaciju. *Ono što se dugo zvalo inspiracijom samo se odnosi na jedan unutarnji sistem: motiv* – kaže Mutot i objašnjava da je motiv rezultat delovanja svih snaga jedne intime u određenoj situaciji. Mutot zaključuje da je svako Židovo delo, u ovom određenju pojma *inspiracija*, motiv našlo u pesnikovom senzibilitetu, u tajni njegovog senzibiliteta, što je trebalo iskazati na otvoren ili pervertiran način. Time je Mutot pitanje Židove estetike, a estetika je za Mutota, valja podsetiti, *učenje o senzibilitetu*, preneo na polje psihoanalize. Pesničko stvaranje tako je čin auto-psihoanalize jer *u osnovi ljudskog psihizma je tabuisana tajna koje treba postati svestan*¹.

Već 1892, u vreme kada pripada simbolističkom kružoku, Andre Žid piše u svom *Dnevniku* da su dve izuzetne osobine pesnika *predanje i naivnost*: kad god želi pesnik može da se prepusti stvarima, a da se ne izgubi, i da pritom bude svesno naivan. Skoro tri decenije kasnije, on je istog mišljenja: *pesnik je iluzionista koji dočarava minulo stanje kao da je aktualno*². Neki kritičari su Židove knjige doživljavali samo kao sukcesivne ispovesti. Međutim, on tvrdi da često nije reč o veštačkom reaktualizovanju rešenog ličnog problema, već najčešće o *poetskoj depersonalizaciji*, koju Kits naziva *negativna sposobnost* (Negative Capability), a – *niko o tome ne govori tako dobro kao Kits* – veli Žid. Engleski romantičar Kits pripisuje pesniku protejsku sposobnost –

¹ Daniel Moutote, *André Gide: Esthétique de la création littéraire*, Paris, 1993, p. 170-171.

² *Journal 1889-1939*, Feuillet, a. 1918, p. 670.

umeće uživljanja u najraznovrsnije karaktere¹. Takvu sposobnost i Aristotel očekuje od pesnika – *jer od prirode najviše verujemo onim pesnicima koji se snagom svoga sopstvenoga uživljanja mogu preneti u osećanja koja prikazuju*².

To što se pripisivalo Židu da je on sam Saul ili Kandaul iz svojih drama, Laf kadio iz *Podruma* ili pastor iz *Simfonije*, za njega je samo potvrda koliko se uspešno depersonalizovao zahvaljujući veštini koju Malarme naziva *plemenitom pesničkom sposobnošću*. Povodom prve knjige, *Svezaka Andrea Valtera*, Žid piše da postaje Valter, i takvo uživljanje u lik naziva *plemenitošću duše*. U zanosu pesničkog uživljanja, on zaboravlja ko je – *postaje drugi*. Usled pesničke mnogostrukosti ličnosti, posle pisanja, Žid se vraćao sebi uznemiren, jer nije više znao ko je: *ja nisam nikad, ja postajem* – voli Žid da se poredi s Montenjem. Ali, da bi lik dobro video, Žid se morao odmaći, i posmatrati ga sa strane. Romansijer se mora boriti protiv junaka, kako bi sačuvao sebe. O toj borbi s Valterom Žid piše u *Crnoj svesci* svoje prve knjige: *trebalo bi ga [Valtera] učiniti ludim, pre nego ja postanem lud*.

Novokritičar Tomas Sterns Eliot smatra da *pesnik ne poseduje ličnost koju treba da izražava, već jedan određen medijum koji je samo medijum, a ne ličnost, u kome se utisci i doživljaji kombinuju na neobične i neočekivane načine*³. Za Eliota, umetnička emocija je bezlična i pesnik je zanatlija u čijoj kreaciji nema ničeg ličnog, već nadličnog. Što se tiče Žida, on se nije depersonalizovao u toj meri da postaje neko drugi. Naprotiv, on je samo nalazio sebe pređašnjeg, odbačenog ili skrivenog. U pitanju je svesno isforsiran *re-doživljaj*. Andre Žid je građu za svoje priče crpeo iz svog životnog iskustva, iz svoje prošlosti. Njegove knjige jesu izraz proživljenog stanja duše.

Treba li najpre *biti* da bi se moglo *izgledati*, ili *izgledati* da bi se postalo ono što se pokazalo kao pojavno – pesnička je nedoumica mladog Žida. Poetska depersonalizacija, to jest postupak uživljanja, počiva na uzajamnoj zavisnosti pojavnog i suštinskog. Pravi pesnik proživljava stanja koja slika u svom delu. Lažni pesnik samo afektira. Tako nastaju konfekcijska osećanja, gotova, preuzeta. *Istinski pesnik se nika-da ne odeva drugačije sem po meri* – piše Žid u *Dnevniku*⁴.

Žid navodi braću Gonkur kao negativan primer. Manir po kojem su braća Gonkur bila prepoznata kao umetnici, uzrok je njihovog kraha. Šekspirovu prednost u odnosu na Rasina Žid vidi u tome što je Rasin proizvod *kulture*, a nasuprot njoj stoji *čista poezija* koju reprezentuje engleski dramatičar. Žid insistira na tome da svaki napor ka *literaturi* mora biti prognan. To znači odupreti se retorici. Dinstinkciju *spontanost* – *učenost*, ili *poezija* – *kultura* on objašnjava dijahrono, na antičkom primeru. Heleni

¹ Letter to George and Thomas Keats, 21 december 1817, in *The Letters of Jonh Keats*, London, Oxford University Press, 1960, p. 71.

² Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. Miloš N. Đurić, Beograd, 1982, str. 64.

³ Tomas Sterns Eliot, *Tradicija i individualni talenat*, prev. Milica Mihajlović, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991, str. 473.

⁴ *Journal 1889-1939*, 20 juin 1931, p. 1053.

su, veli on, dali *poeziju*, a Latini su stvorili *kulturu*, a to latinsko veštačko naišlo je na prijem u zapadnoj modernoj civilizaciji.

Židova opozicija *poezija – kultura*, istovetna je s Kročeovom *poezija – literatura*. Za Benedeta Kročea, literatura je *elokvencija*, dakle *ne-poezija*, ili *retorika*. Tu mišljenje upravlja osećanjem. Nasuprot *kulturi*, stoji *poezija* koja otkriva iskonski impuls u pesniku. Pesnička emocija nije deformisana mišljenjem koje se formira vaspitanjem. Vaspitanje, ili kultura, upliće volju, i zato takvo stvaranje Kroče naziva *antipoezijom*.

Žid je svestan da je i sâm proizvod jedne kulture, i povodom pesnika simboliste Artira Remboa piše da čitajući ga oseća nelagodu zbog svojih knjiga. Razlika između Remboove *čiste* i Židove *kultivisane* poezije možda se nalazi samo u stepenu njihove lične podložnosti *nasleđenom, naučenom, doživljenom*, trima faktorima koji, prema Vilhelmu Šereru, bitno određuju pesnički iskaz. *Doživljeno* kod Remboa bilo je jače od *naučenog*. Kod Žida, barem na osnovu njegove nelagode koju je osećao pred moćnim Remboom, izgleda da je obrnuto – *naučeno*, stečeno obrazovanjem, upravljalo je *doživljenim*.

U ovom poglavlju je izloženo kako Andre Žid, na terazijama svoje poetike, odmerava stavove po pitanju pesničke depersonalizacije. Nijedan tas ne odnosi prevagu, jer Žida ne odlikuje isključivost. On ne veruje u doktrinarna načela koja bi bila postavljena a priori. Načela su uslovna i zavise od senzibiliteta pesnika. Jedni pesnici, poput Stendala, imaju sposobnost nadahnutog pisanja i neposredne reakcije. Kod njih se gotovo podudaraju trenutak pesničke emocije i njene stilizacije. Drugi pesnici, Žid sebe ubraja u ovu grupu, zauzimaju distancu u odnosu na svoj prvi pesnički čin, i oni rade duže dok ne dođu do konačne forme. Takođe je jasno, iz prethodno iznetih Židovih promišljanja, da pesnik nikada ne odslikava potpuno sebe i samo sebe, niti da je lično u delu obavezno pesnikovo ja. Pesnik se uživljava u tuđe karaktere kroz koje analizira i svoje ja, isto tako u delu nudi svoju subjektivnost izučenu i prerađenu.

Pesničko delo uvek je rezultat određenog emotivnog iskustva i određene psihološke situacije. Romansijeru Eduaru u romanu *Krivotvoritelji novca*, po vlastitom priznanju, Žid je pozajmio mnogo od sebe. Židolog Danijel Mutot iznosi zanimljivo zapažanje da je Žid u ovom romanu, kroz nekoliko likova, predstavio sebe u različitim životnim dobima. Reč je o nadogradnji i kritičkoj analizi svoje ličnosti, ne o preslikavanju, kao što se ni tuđe ja ne preslikava, nego prerađuje i unosi u sebe. Žid tvrdi da ništa nije napisao tako lako kao Laf kadijeve monologe u sotiji *Vatikanski podrumi* i Alisin dnevnik u lirskoj priči *Uska vrata*. Te dve subjektivnosti ne samo da su različite, već su posve oprečne, i to je pravi dokaz da sposobnost uživljanja u tuđe subjektivnosti omogućuje pesniku da razvija mnogostrukost svoje ličnosti, da istovremeno u njemu egzistiraju stvarno, moguće, željeno i eksperimentalno *ja*.

Pesnički izvori

Uzori i uticaji; uticaj po srodnosti

Baviti se problemom *izvora* u književnosti znači sagledati jedno pesničko delo u kontekstu celokupne književne produkcije, doslovno – od početaka umetnosti verbalnog iskaza do trenutka kad je udahnut život pesničkoj kreaciji koja je predmet zanimanja. Pesnički izvori kao oblast istraživanja podrazumevaju postavljanje pitanja uticaja koje je pesnik neminovno pretrpeo, voljno ili nesvesno, time i pokretanje pitanja uzora.

Poetičari su od davnina razvijali svoje teorije o uticaju, i na njihovim temeljima su izgrađene doktrinarne škole mišljenja koje su se međusobno sukobile u krajnje suprotstavljenim stavovima. Smestiti Židova načela koja se tiču pesničkih uzora i uticaja u okvir poznatih poetičkih rasprava znači pokazati da je Andre Žid kao poetičar odmeren, da nije isključiv, i da su njegova načela valjana tim pre što ih je izveo iz svog poetskog iskustva.

Pitanje uticaja je za Žida individualno, zato se ne mogu postaviti svevažeći principi u ovoj oblasti i tvrditi kako je uticaj dobar i potreban, ili, nasuprot tome, loš i poguban. *Smatram da neki uticaj nije dobar ili loš na apsolutan način, već jednostavno u odnosu na onog koji ga podnosi* – rekao je Žid u svom predavanju *O uticaju u književnosti* koje je održao u Briselu 29. marta 1900. godine¹. Loš uticaj stvara loša dela. Žida zanima vredna poezija i ne bavi se pitanjem negativnog uticaja, dakle, ne zanimaju ga loše knjige. Svoj ogleđ već je u uvodu svesno ograničio na jednu vrstu razmatranja problema pesničkog izvora, a to je pitanje korisnosti uticaja iz ugla njegove apologije.

Retorska pitanja koja Žid razmatra u pomenutom predavanju jesu – da li se Rasin brinuo da ne liči ni na kog drugog pesnika; je li vrednost njegove *Fedre* umanjena time što je nastala pod jansenističkim uticajem; umanjuje li se veličina francuskom sedamnaestom veku time što je bio pod uticajem Dekarta. Sama ovo pitanja, koja se odnose na klasičnu epohu čiju pesničku umetnost je Žid duboko cenio kao izraz savršenstva, sugerišu jasan i odrečan odgovor: Rasin nije mario da se kod njega prepozna nešto od drugog pesnika, uticaj jansenističke škole mišljenja ne re-

¹ *Prétextes*, De l'Influence en littérature, Paris, Mercure de France, 1947, p. 9.

lativizuje čitelač doista čitač, racionalistički i stečeni estetici faktori pak koji je zbog umetničkih dobila naziv *zlatni vek*. Židova retorska pitanja postavljena na predavanju *O uticaju u književnosti*, isto tako, problem uticaja ne svode samo na pesnički senzibilitet, da li Rasin liči na nekog drugog pesnika, već ga razmatraju i u socijalnom kontekstu, na primer pitanje uticaja Dekartovog racionalizma na celu epohu. Zato se treba osvrnuti na poznate teorije o uticaju u poeziji i u tom sistemu poetike pesničkih izvora sagledati Židove stavove.

Treba početi najpre od uticaja sistema na pojedinca. Postoji opšti socijalno-biološki uticaj koji pesnika čini proizvodom svoje epohe. Ipolit Ten umetnika prepoznaje određenog *rasom* kojoj pripada, *sredinom* u kojoj živi, i *momentom* u kojem stvara. Pod rasom Ten podrazumeva nasleđene i stečene sklonosti karakteristične za jedan narod, na koje utiče i geografski položaj zemlje. Preko Getea se, ovo je reprezentativan primer za Tenovu teoriju uticaja, primer koji on sam ne navodi, može izvesti karakterizacija nemačkog naroda, dakle kao rase usmerene na suštinsko, i nasuprot njoj, francuske rase, oličene u Igou, okrenute ka pojavnom. Sredinu Ten shvata u socijalnom i političkom smislu, a ona se tradicionalno u književnoj istoriji ogleda u imenovanju umetničkih epoha koje su uvek odraz društvenih odnosa. Postoji i treći uzrok: *Kad nacionalni karakter i okolne prilike delaju, one ne deluju na prazan list nego na list već delimično obeležen. Prema tome da li se list uzima u jednom trenutku ili u drugom, znaci su na njemu drukčiji; to je dovoljno da konačni rezultat bude drugčiji*¹. List o kojem govori Ten jeste umetnik.

Žid, međutim, Tenovu teoriju shvata kao determinizam u kojem nema ničeg voljnog kod pesnika. U dnevničkim beleškama, nastalim dve decenije nakon *Briselskog predavanja*, Žid zaključuje da je tenovski umetnik estetički tradicionalista i etički konformista². Žid zamera Tenu što nije uvideo individualno kod pesnika, ono intimno neponovljivo, već je samo spolja definisao pesničko biće kao produkt prirode i društva. Ten je, međutim, u pravu kad govori o neumitnim predodređenjima: jedan umetnik je *preteča*, drugi *sledbenik*; prvi nije imao obrasca, drugi ga ima. Razlikuju se francuska tragedija za vreme Korneja i za vreme Voltera. Ovaj Tenov primer ide u prilog Jausovoj teoriji recepcije, prema kojoj postoji *horizont očekivanja*. I stvaralac i čitalac imaju svest o kontekstu u kojem postoji jedno delo. U kontekstu dotadašnjeg ličnog i kolektivnog iskustva i saznanja pesnik stvara delo. Na osnovu izgrađenog čitalačkog profila publika pristupa novom delu, to jest ona je stvorila *horizont očekivanja* u sklopu kojeg čita novo delo. Primenjeno na Tenov primer, to znači sledeće: Kornejevo poetsko delo da je nastalo vek kasnije nego što jeste bilo bi drugačije u formalnom i sadržinskom smislu, jer bi Kornej delao u umetničkom miljeu osamnaestog veka, koji se razlikovao od onog u sedamnaestom veku.

Pesničko delo uvek polazi iz tradicije neke misli, to jest od zatečenog. U odnosu na *zatečeno*, ono je reakcija, afirmativna ili negativna. U tom smislu, ne samo da se

¹ Ipolit Ten, *Uvod u istoriju engleske književnosti*, prev. Miodrag Dragutinović, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991, str. 227.

² *Journal 1889-1939*, Feuillet, a. 1925, p. 812.

može uočiti dodirna tačka između Tenove teorije o tri faktora koji određuju umetnika i Jausove teorije o horizontu očekivanja čitaoca, već i sam Žid, na putu razmatranja problema socijalnog i intelektualnog uticaja na stvaraoca, stiže na raskršće na kom su se sreli prva dva teoretičara. Razlika je jedino u sledećem: Ipolit Ten se ne bavi pitanjem korisnosti uticaja, jer je uticaj neizbežan i nije pitanje izbora; Jaus je pitanje uticaja kao *horizonta očekivanja* koji je izgrađen kod čitaoca preneo iz sfere umetničke kreacije na teren umetničke recepcije; Žid je, međutim, ostao u polju u kom iz ugla apologije razmatra pitanje korisnosti uticaja koji je za njega prevashodno pitanje izbora. S tom ogradom treba i pročitati sledeći citat iz Žida, koji ovde služi kao ilustracija zaključku da su se Ten, Jaus i Žid složili u tome da postoji socijalni, duhovni i politički uticaj jedne epohe na umetničko stvaranje: *velike epohe umetničkog stvaranja, plodne epohe, bile su epohe koje su najdublje pretrpele uticaje. Takvo je Avgustovo doba, pod uticajem grčke književnosti, engleske renesanse, italijanske, francuske pod naletom antike, itd*¹.

Međutim, Židovo razmatranje po tom pitanju, i u tome leži bitna razlika između dva teoretičara, nije determinističko, kao što je to u Tenovoj teoriji. Uticaji jedne epohe na drugu epohu i jedne kulture na drugu kulturu, ilustrovani u prethodnom citatu iz Židovog predavanja *O uticaju u književnosti*, nisu biološko-socijalni, već čisto duhovni, individualni, svedeni na slobodan odabir elite. Za Žida je, dakle, uticaj pitanje odabira, duhovne naklonosti i istovetnosti senzibiliteta, a ne pitanje predodređenja na koje, kako proizilazi iz Tenove argumentacije o tri određujuća faktora, umetnik nema uticaja jer je on već bez svoje volje obeležen *rasom* kojoj pripada, *sredinom* u kojoj živi i *momentom* u kojem stvara.

I u dnevničkim beleškama, tri decenije kasnije, Žid samo potvrđuje svoje stavove iznete u Briselskom predavanju, a oni se tiču apologije uticaja, kao svesnog izbora elite, jer je jasno da pesnik ne stvara ni iz čega, već da uvek postoji neki *izvor* kao podsticaj, i *uzor* koji potiče po srodnosti. Pesnički uticaj on upoređuje s kvascem za testo:

*Testo ne voli kvasac. Kvasac je za njega tuđin. Često je trebalo tog kvasca (u književnosti podrazumeva se) da bi se izazvale divne pojave, italijanskog kvasca za Ronsara, španskog za Korneja, engleskog za romantizam, nemačkog takođe; dela tako izazvana nisu zbog toga manje francuska – piše Andre Žid i zaključuje kako nijedna književnost nije možda više nego francuska – uprkos tome što nam, tako često opravdano, prigovaraju da uopšte ne vodimo računa o inostranstvu – umela time da se oplodi čuvajući pri tom vlastito obeležje i svoje osobenosti*².

Andre Žid u svom Briselskom predavanju zamera Ipolitu Tenu što individuu svodi na određeni opšti tip. Ten je razmišljao pozitivistički, ali je dopustio da postoji i podelement u određenju pesnika – duševno stanje: *Pitanje koje se postavlja u ovom trenutku je sledeće: kad nam je data [...] jedna umetnost [...], kakvo je duševno stanje*

¹ *Prétextes*, De l'Influence en littérature, Paris, Mércure de France, 1947, p. 22.

² *Journal 1889-1939*, 25 janvier 1931, p. 1024.

koježe je čitao do kraja tačka između Tenove teorije o tri faktora, kojile središnju umetničku no stanje proizvode? ¹

Ipolit Ten, jasno je iz ponuđenog navoda, ne može da razmišlja izvan pozitivističke matrice o opštem determinizmu kojem podleže svaki čovek, pa i umetnik. Zato njegovom poimanju izmiče ono individualno, neponovljivo. Umetnik je tako, prema Tenu, moralni konformista i estetički tradicionalista, s čime se svakako ne slaže Andre Žid. Pesnik nije određen drugima, već se on samoodređuje. Uticaj je za Žida tako pitanje odabira uzora.

Problem književnog uzora središnji je problem renesansnih poetičkih razmatranja, objašnjava Miroslav Pantić u svom predgovoru za zbornik tekstova pod nazivom *Poetika humanizma i renesanse*, predgovoru na sto pedeset strana koji je prava iscrpna studija renesansne poezije². Oslanjajući se na velike *primere* (exempla), poezija se može vinuti do savršenstva, to je kapitalno poetičko načelo renesansne epohe koja je na svom početku težila, po Kvintilijanovom receptu, da sledi što više primera, a kasnije, krajem petnaestog veka, izgradilo se gledište da treba od izvrsnih pisaca odabrati najuzvišenijeg. Za mnoge je to bio Ciceron, podseća Miroslav Pantić, i renesansni teoretičari su smatrali da Ciceronova estetičko etička svojstva treba kanonizovati. Međutim, ciceronijanci su to načelo doveli do krajnosti i podražavanje shvatili kao organsko i integralno *re-kreiranje* pisca modela, čime su porekli pesničku originalnost, autonomnost i individualnost. Umereni protivnici ciceronijanaca, ne odbacivši uzor u potpunosti, smatrali su da se pesnik izvorom služi za vlastite svrhe.

Još je Horacije savetovao pesnicima: *vi uzore grčke ne puštajte iz ruku i čitajte danju i noću*³. Petrarka slikovito poručuje pesnicima da se prema izvoru i uzoru odnose kao pčele prema cveću iz kojeg one ne donose ono što su uzele, nego osobitom mešavinom stvaraju vosak i med. I Montenj, koji se nadahnjivao antičkim autorima i preko njih podučavao, sam se uporedio, pominje Žid u svom predavanju *O uticaju u književnosti*, sa pčelama koje sakupljaju tamo i amo cveće, ali koje iz njega potom stvore med koji je posve njihov.

Očito, drugi pesnici samo podstiču da se klica onog što postoji brže razvije. To je uticaj po srodnosti. U pitanju je odraz latentnog u nama: osetiti uticaj ne znači izgubiti sebe, pozajmiti se drugom, već u drugom pronaći sebe. I Petrarka kaže da ga raduje *sličnost a ne istovetnost, čak ne suviše sličnost: to je sličnost u kojoj se ističe svetlo duha, a ne slepoća i siromaštvo onoga koji sledi*⁴. Uzor, dakle, treba da odgovara senzibilitetu jednog pesnika. Još u svojoj prvoj knjizi, u Valterovoj *Beloj svesci*, Žid poručuje da treba birati i uticaje, jer nas oni oblikuju i podučavaju. Drugi su Židu samo dali *ovlašćenje* da misli kako misli, beleži on u *Dnevniku*.

¹ Ipolit Ten, *Uvod u istoriju engleske književnosti*, str.233.

² Miroslav Pantić, *Poetika humanizma i renesanse I*, Beograd, Prosveta, 1963.

³ Kvint Horacije Flak, *Pesnička umetnost*, prev. Radmila Šalabalić, str. 60.

⁴ Frančesko Petrarka, *O domaćim stvarima XXIII, 19*, prev. Albin Vilhar i Miroslav Pantić, u zborniku Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 78.

može uočiti dodirna tačka između Tenove teorije o tri faktora koji određuju umetnika. Međutim, on je *odlučio* da više voli Stendala, koji ga je mnogo više podučio. Floberova prepiska bila je omiljena Židova lektira pre spavanja. Po sopstvenom priznanju, Flober mu je bio *učitelj, prijatelj, brat*. Slobodan Vitanović u svojoj doktorskoj disertaciji *Andre Žid i francuski klasicizam* zaključuje da je Flober Židov *nenadmašan učitelj estetizma i artizma*.

U svom kritičkom razmatranju Židovog pesničkog dela, u studiji *Neuhvatljivi Protej*, Žermen Bre detaljno ispituje i izvore i uzore. Autorka tako otkriva da su Židovu lektiru u vreme nastajanja *Svezaka, Narcisa, Močvara i Hrana* činili Novalis, Rembo, Gete. Židova poetička načela formirana su pod *delimičnim* uticajem Novalisa i pod *velikim* uticajem Malarmea, zaključuje Breova, i dodaje da se Žid, iako je odbacivao neke Malarmeove ideje i pravac pesničkog istraživanja, drži *velikih malarmeovskih principa*. Malarmeov presudan uticaj na Žida Žermen Bre prepoznaje i u činjenici da u prvoj Židovoj knjizi, koja je nastala pre nego što je pesnik upoznao Malarmea, u *Sveskama Andrea Valtera*, nema *svesne brige o formalnoj lepoti niti estetičkog zahteva*.

Međutim, klica Židove buduće estetike svakako se nalazi u *Sveskama Andrea Valtera*, i taj njegov poetski prvenac sadrži u sebi i teoriju kreacije, koja korespondira s naratološkim pasażima u sotiji *Močvare*, nastaloj nekoliko godina kasnije, dakle pošto je Žid upoznao Malarmea, a isto tako korespondira i sa studioznom teorijom naracije u romanu *Krivotvoritelji novca*, te se Andre Žid sigurno ne bi složio s tvrdnjom Breove da mu je Malarme usadio nešto čega nije bilo ranije u njemu.

U dnevničkim beleškama Žid ističe da se *srodnost* meša s *uticajem*. Srodnost znači ono latentno prepoznavanje u manifestnom drugog. Drugi tako podstiče u pesniku da se u njemu razvije brže ono čega nije u potpunosti bio svestan. Pitanje koje se neumitno postavlja, kada je reč o pesniku Židu, jeste u kome je on video svoj odraz? Koji pesnici su manifestovali ono što je latentno u njemu? Čiji uticaj je pretrpeo? Ko mu je bio uzor?

Rene Lang, u svojoj doktorskoj disertaciji *Andre Žid i nemačka misao*, kaže da su uticaji kojima podleže Žid raznovrsni. Rusija, Engleska, Italija, Amerika, Orijent, Evanđelje, istorija, putovanja, prijatelji. Život sam u svojoj sveukupnosti uticao je na Žida. Međutim, Langova tvrdi da je Nemačka jedan od retkih uticaja koje je zaista pretrpeo. Uticaj nemačke misli na Žida ona je podvela pod tri centra uticaja: 1. filozofski idealizam i romantizam koji odgovaraju njegovom mističkom i simbolističkom periodu, 2. Niče, koji odgovara njegovom buntu protiv puritanske doktrine i uvodi period Židovog apsolutnog individualizma, 3. Gete, koji odgovara njegovim klasičnim težnjama: apsolutni individualizam zamenjen je uslužnim individualizmom, žestina umerenošću, strepnja vedrinom.

U poglavlju *Od simbolizma ka klasicizmu*, u uvodnom delu u ovom istraživačkom ogledu, već je istaknuto da su Malarme i Vajld imali veliki značaj za Židovu estetičku i etičku evoluciju. Sam Žid govori u svom *Dnevniku* o tome koliko je naučio od Getea i kako je u Niču našao srodnika. Zato se može reći da je Žid u onome što manifestuju Malarme, Vajld, Gete i Niče prepoznao ono što je latentno u njemu.

može Malarmine je nezato dokazivka da je nově težigovoj i fako p sva oja leđređ fazi, petička simbolizma, i klica poetičkih principa u Židu je prokljijala brže zahvaljujući prijateljstvu s Malarmeom. Njega je Žid voleo kao prijatelja, i prvog učitelja poetike, ali je i posle njega nastavio da se razvija u oblasti estetike. Što se tiče Oskara Vajlda, tipično vajldovski estetički princip Žid iznosi u svom eseju o Narcisu, koji je napisan i objavljen nekoliko meseci pre nego je Žid upoznao Oskara Vajlda: *moralno pitanje za umetnika nije da ideja koju manifestuje bude više ili manje moralna i korisna velikom broju, pitanje je da je on manifestuje dobro*¹.

Potvrđuje se, dakle, da su i Malarme i Vajld samo manifestovali ono što je u Židu latentno, i da su samo ubrzali njegovu životnu evoluciju. Period u kojem se Žid druži s Malarmeom i Vajldom jeste prva, prosimboliistička stvaralačka faza. Malarme je Židu dao estetičko, a Vajld etičko i estetičko uporište; ne *polazište*, jer je Žid imao svoje estetičko polazište, u *Sveskama Andrea Valtera*, pre nego je upoznao Malarme, i u *Narcisu*, pre nego je upoznao Vajlda, već *uporište*, podstrek da nastavi svojim putem.

Oskar Vajld je ubrzao Židovu etičku evoluciju, ali i estetičku. Ulio mu je snagu da se suoči s latentnim u sebi i da ga manifestuje ranije nego što bi se ono manifestovalo da nije bio u pesničkom prijateljstvu s nekim kakav je bio Oskar Vajld. Andre Žid često citira Vajlda, iznosi njegove estetičke principe, i pritom ne polemiše s njim. Naprotiv, Vajldove maksime često služe Židu kao zaključak i potvrda vlastitih stavova. Žid ne govori eksplicitno o Vajldovom uticaju. Ali, Vajldov značaj u Židovom pesničkom svetu očit je u nizu napisa u kojima on afirmativno govori o vajldovskoj poetici. U većini poglavlja u ovom ogledu o Židovim poetičkim načelima Oskar Vajld je prisutan kao jedan od najcitiranijih poetičara u Židovim spisima o pesničkom zanatu.

Najjači knjiški uticaj, po vlastitom priznanju, Žid je pretrpeo od Getea. Žid je fasciniran životom nemačkog genija za kojeg je čuo prvi put od svog druga Pjera Luisa kada su obojica pohađali školu retorike. Pjer Luis je pročitao Židu dijalog s Kentaustom iz *Fausta II*. Posle tog otkrovenja, Gete će postati Židova omiljena lektira. Nemačkog poetu Žid čak naziva najvećim učiteljem koji ga je podučio o njemu samom. U ogledu *Gete*, objavljenom u knjizi *Jesenji listići* Andre Žid otkriva: *Često je Geteovo ime dolazilo pod moje pero; ali nikad još nisam direktno govorio o ovom geniju kojem, nesumnjivo, dugujem više nego svim drugim zajedno*².

Kad ga čita Žid neprestano ima svest o autoru. Veličina Geteova u tom je što, iako intelektualan, on nikada ne gubi iz vida *pojavni svet*. Redak je kod pesnika takav *naturalistički instinkt*, veli Žid, koji se neprestano kretao Getevim etičko-estetičkim univerzumom i odatle crpeo snagu. Zato je smatrao za pravu sreću što je na početku svog pesničkog života upoznao nemačkog genija.

Dosta se govorilo o Ničeovom uticaju na Žida što je kod ovog izazivalo, ne retko, burne reakcije. Žid je već pisao *Imoralistu* kada je otkrio Ničea. Kod Ničea je, tvrdi

¹ *Traité du Narcisse*, Paris, Mermod, 1946, p. 31.

² *Feuillets d'automne*, Goethe, Paris, 1949, p. 146.

Žid u *Dnevniku*, pročitao ono što bi sam kazao, te mu je bilo teško da nastavi rad na *Imoralisti*, i svoju knjigu morao je da liši svih misli u kojima ga je bio pretekao nemački nihilista. Međutim, to što je neko već rekao nešto, može biti opterećenje i suziti prostor delovanja. U *Dnevniku*, godine 1931, Žid beleži: *Svaki put kad ponovo čitam Ničea, čini mi se da ništa više ne ostaje da se kaže, i da je dovoljno citirati ga*¹. Ali, to nije dovoljno da bi se govorilo o Ničevom uticaju na Žida, tim pre što je Žid poricao da je bilo takvog uticaja. Kako Žid nikada nije skrivao uticaje i svoje izvore, nije imao razloga da negira Ničev uticaj, ako ga je bilo. Međutim, proizvoljna je tvrdnja nekih teoretičara da ne bi bilo *Imoraliste* da nije bilo Ničea. Rene Lang dovodi u sumnju Židovo pamćenje po pitanju njegovog prvog susreta s Ničevim delom. Ova teoretičarka ne samo da ukazuje na to da je germanista Marsel Druen, inače Židov prijatelj, objavio u novinama članak povodom Ničeve smrti 1900. godine, već veruje da je francuski poeta za Ničea saznao oko 1892. godine. Langova se u svom istraživanju po tom pitanju više oslanja na intuiciju nego na činjenice. Neobično je da joj nije poznato pismo Marsela Druena u kojem on od Žida traži obaveštenja o Ničeu. Žid mu u tom pismu, koje pada negde oko 1900. godine, kratko odgovara: *Dragi moj Marsel, upravo sam nameravao da vam pišem i da vas pitam da li biste mogli da mi pošaljete Ničeve knjige*². Kako god, Niče je značajan u meri u kojoj mu Žid priznaje značaj.

Ničeizam je počeo mnogo pre Ničea – izvodi Žid teoriju Ničevog uticaja na jednu generaciju. To je manifestacija preobilnog života koji se već izrazio u delima velikih umetnika, smatra Žid, čak počev od jansenizma. Tako se Niče nadovezuje na geteoski naturalistički instinkt.

Bio je potreban Gete da bi bio moguć Niče da se uzdigne, ne protiv njega, već na njemu – piše Žid u ogledu *Gete* i nastavlja: *Kad ponovo čitam Getea, u njemu vidim Ničea u snazi*³. U *Pismima Anželi*, Žid ushićeno zaključuje: *Svaki afirmator života je natčovek. Čitavo Ničeovo delo je predgovor celoj budućoj dramaturgiji*⁴.

Treba pomenuti i Dostojevskog, kojeg je Žid čitao intenzivno početkom dvadesetog veka, i čijoj popularizaciji u Francuskoj je pomogao, jer ruski romansijer nije bio poznat u dovoljnoj meri pre Židovih napisa o njemu. Žida je fasciniralo to kako Dostojevski izučava u romanu ljudsku psihologiju. Međutim, kad je reč o uticaju, Dostojevski je svakako u manjoj meri od Getea uticao na Žida. I ogled kojem je on dao ime ruskog romansijera jeste zapravo Židovo slobodno i lično estetičko razmatranje. Dostojevski je samo povod da Žid, što uglavnom čini i povodom drugih pesnika, govori o sebi.

Postoji još niz malih i nesvesnih uticaja, posrednih i zaboravljenih. Naslage pročitano ispolje se u delu a da pesnik toga nije svestan. Povodom *Močvara*, zanimljivo

¹ *Journal 1889-1939*, 9 juin 1931, p. 1049.

² G.W.Ireland, *André Gide et la littérature allemande*, in *Entretiens sur André Gide* sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Paris, 1967, p. 163.

³ *Feuillets d'automne*, Goethe, p. 153.

⁴ *Prétextes*, Lettres à Angèle, p. 147.

je primetiti, Žermen Bre tvrdi da je forma ove priče rođena iz susreta tri elementa: *Židovog stanja duše, jednog Gojinog crteža i nekoliko Vergilijevih stihova*. Gojin crtež nesrećnog intelektualca među neprijateljima odslikava jasno spoljnu situaciju junaka *Močvara*, zaključuje teoretičarka Bre. Američki teoretičar Džastin O'Brajen, pak, govori o Vergilijevom uticaju na *Zemaljske hrane*. A francuski teoretičar Žan Dele primećuje da Menalk u *Hranama* podseća jako na Oskara Vajlda. Zanimljiva je i reakcija jedne čitateljke koja zamera Židu što je kopirao treće poglavlje trećeg dela nekog Sen-Simonovog romana. U svom odgovoru, Žid je uverava da nije nikada pročitao Sen-Simonov spis na koji se čitateljka poziva, a koji Žid nije imenovao u svom odgovoru u *Dnevniku Krivotvoritelja*.

Daniel Mutot zaključuje da većina Židovih književnih dela polazi od mita. Samo u naslovima nekih knjiga stoje imena iz grčke mitologije i jevrejske tradicije: od Filokteta, Prometeja i Saula, do Edipa, Persefone i Tezeja. Protestansko vaspitanje najviše je formiralo Židovu ličnost. Hrišćanska parabola o bludnom sinu inspiracija je za esej *Povratak bludnog sina*. Hrišćanski ideal odricanja u priči *Uska vrata* zasniva se na ideologiji mučeništva koju propagira sveti Pavle. Na početku te lirske priče stoji stih iz *Evandelja* po Luki: *Navalite da uđete na tjesna vrata*¹. Iza imena junaka u Vatikanskim podrumima, Laf kadija, krije se srednjovekovna legenda o Belom vitezu, otkriva Mutot.

Pitanje uticaja, dakle, ovim postaje široko, i kreće se od sfere svesnog i voljnog do sfere nesvesnog. Međutim, pesnički izvori u ovom ogledu razmatrani su iz Židove vizure, a svoj pristup Žid je odredio u eseju *O uticaju u književnosti*. Andre Žid razmatra pitanje korisnosti uticaja, i to uticaja koji potiče po srodnosti i koji je pitanje izbora. Vrhunski pesnik poznaje se samo po takvoj vrsti uticaja. Ukoliko drugi nije inspirativan za pesnika, onda i ne može biti uzor, a takav uticaj i nije uticaj, on je samo preuzimanje tuđe misli: *Uticaj, rekao bih, ne stvara ništa – on budi*, tvrdi Žid².

Istinski umetnik, vrhunski pesnik, takvo je Židovo načelo po tom pitanju, podleže samo *uticajima po srodnosti*, uzore nalazi u onom što mu je slično – kad se njegovo *latentno* prepozna u *manifestnom* drugog. Učitelje samih pesnika tebalo bi zato nazivati njihovim prijateljima. To su za Žida bili i sami francuski klasici, pesnici Zlatnog veka, koji su u mladosti bili lektira koja mu je pomogla u izgrađivanju poetičkih merila, što Žid pominje i u predgovoru *Antologiji francuske poezije: u vreme moje mladosti, moj duh, bio je podvrgnut savetima naših klasika*³. Oni su i ostali celog života njegovo omiljeno štivo za čitanje, o čemu jasno svedoči i studija srpskog židologa Slobodana Vitanovića o Židovim vezama s francuskim klasicizmom pod nazivom *Andre Žid i francuski klasicizam*.

Što se tiče Židovog uticaja na druge, on ističe da ne voli da se govori o nekakvom njegovom uticaju. *Ne prepoznajem se nigde* – odgovara on i nastavlja: *Nastojao sam*

¹ *Novi Zavjet*, Evandelje po Luki, XIII, 24, prev. Vuk Stefanović Karadžić.

² *Prétextes*, De l'Influence en littérature, p. 28.

³ Préface in *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, 1949, p. 31.

*samo da svakog otisnem na njegov put, u njegovu radost*¹. To se slaže sa Židovim poetičkim načelom da se uticaj bira po srodnosti i da drugi može biti izabrani uzor kao kompas koji istinskom pesniku samo pomaže da pronade svoj umetnički pravac. Žid je jedan od retkih, primećuje Langova, koji je otvoreno govorio o uticajima koje je pretrpeo. Ona zaključuje sledeće: *Žid, čovek uticaja, evo naziva koji nam se čini da odgovara pre svega ovom intelektualnom Proteju koji je primio, preobrazio i prenosio začuđujući broj uticaja i izraz «židovski» trebalo bi shvatiti naročito u ovom smislu*².

¹ *Journal 1889-1939*, 22 mars 1922, p. 731.

² Renée Lang, *André Gide et la pensée allemande*, Paris, Egloff, 1949, p. 173.

Pesnička misao

Ideje i teme

Pitanje pesničke misli direktno je vezano za odnos *iskaz- iskazano* u pesničkom delu. Pesnički iskaz polazi od emocije, a filosofski iskaz od misli. U tome je suštinska razlika između te dve veštine. Bilo kakva emocija u filosofiji doživljava se kao pesnički upliv. Misao doprinosi da poetsko delo ima svoju filosofiju. Da li su, onda, pesnici mislioci i da li se u umetnosti iznose ideje?

Po tom pitanju, Andre Žid vodi polemiku s Polom Sudeom u svojim dnevničkim beleškama, s kritičarem Fageom i s pesnicima Vinjijem i Šenijeem u ogledu *Bodler i Gospodin Fage*. Pol Sude dokazivao je da je Bodler *lažni mislilac*. Kritičar Fage kralja francuskih pesnika podrugljivo je nazvao *tvorcem novog* (novateur) koji nije dao nijednu novu ideju. Šenije je ispevao dvostih-maksimu: *Na novim mislima /stvarajmo antičke stihove*. Isto to kaže Vinji, samo u proznoj formi. Jasno je, dakle, da pomenuta četiri francuska autora traže poruke i progresivne ideje u poeziji, što znači da oni od umetnosti očekuju ideološki, filosofski, prema tome, i socijalni angažman.

Žid odgovara Sudeu – ne samo da Bodler nije lažni mislilac, nego *Bodler nije mislilac uopšte* – i zaključuje: *Bodlerova vrednost je pre svega emotivnog reda*¹. I na Fageovu kritiku kako Bodler nije doneo nijednu novu ideju, Žid odgovara kako *savršenstvu svoje forme Bodler duguje svoju trajnost*, i retorski se pita – duguje li umetnik svoju vrednost ičem drugom sem savršenstvu forme u pesničkom delu. Fage je tvrdio da je trebalo čekati posle Vinjija da se pojavi jedan Sili-Pridom kako bi se nove ideje udahnule francuskoj poeziji. Žid ovo tvrđenje smatra ispravnim, ali ono nije dokaz, kao što to jeste za Fagea, da je francuska poezija bila siromašna u periodu između Vinjija i Sili-Pridoma, naprotiv: upravo se u periodu između ta dva autora francuska poezija vinula u visine, a isticanje ideje, a to je za Fagea uloga poezije – *to je ono što čini jednog pesnika tako osrednjim* – smatra Žid².

Velika Vinjijeva greška, u čemu se on svrstava u isti poetički tabor sa Sudeom, Fageom i Šenijeem, kako to sagledava Žid, dolazi otuda što Vinji veruje da se pesnička novina sastoji u tome da se nove ideje unesu u poeziju. Tražiti poruke i progresivne

¹ *Journal 1889-1939*, 11 mai 1920, p. 682.

² *Nouveaux Prétextes*, Baudelaire et M. Faguet, p. 140.

ideje znači očekivati da poezija postane ideologija. Ako pesnik da prednost iskazanom u odnosu na iskaz, onda njegova poezija naginje retorici, a to je već kultivisana umetnost, koju Kroče definiše kao *anti-poezija*, a koja se razlikuje od prave poezije kao *čiste ekspresije*, u kojoj je važna emocija. Kročeovo razlikovanje *poezije* i *literature* već je objašnjeno u prvom poglavlju ovog ogleada, kao i to da s njim korespondira Židova distinkcija *poezija – kultura*.

Andre Žid naziva lošim metodom u pisanju nastojanje pesnika da iznese samo ideje. Dok je pisao pripovetku *Ženevjeva*, Žid je bio nezadovoljan, i u jednoj dnevničkoj belešci nada se da će se u toku rada osloboditi *ubeđenja*, jer ona umetnika samo ograničavaju. U svom predavanju *Granice umetnosti*, Žid pojašnjava da umetnik nema ubeđenja kao filosof ili ideolog. Umetnost i dolazi iz umerenog stava. Zato Žid savetuje umetnika na sledeći način: *Neka on ostavi drugima «ubeđenja». Ona ga koštaju suviše skupo i suviše ga izobličuju*¹. Proizilazi da Andre Žid smatra kako je protivnost *čistoj poeziji* da kontekst bude ispred teksta.

Angažovana književnost govori o, na osnovu klasičarske doktrine kojoj je i Žid okrenut, nedopustivoj zavisnosti estetike od etike. Takvo svodenje pesničkog izraza na idejni iskaz ne obezbeđuje trajnost dela. Pesničku vrednost Žid vidi u savršenstvu forme, i navodi Rasina i Bodlera u poeziji, a Mocarta i Šopena u muzici, kao primere tvoraca savršene umetničke vrednosti. U umetnosti je, prema Židu, važan izraz, ideje su ustaljene, i to je poenta koju on ističe u ogledu *Bodler i Gospodin Fage*.

U eseju *Pusenova poduka*, objavljenom u *Jesenjim listićima*, Andre Žid tretira klasičarsko načelo o lepom kao cilju umetnosti, a lepo počiva na izrazu, a ne iskazu. Ono što podučava Nikola Pusen, francuski slikar iz sedamnaestog veka, izraženo je u malarmeovskoj maksimi, na koju se poziva Žid, da se stihovi tvore rečima a ne mislima; i primenjeno na Pusena, to načelo u Židovoj interpretaciji glasi: *Pusen nas podučava: ni slike se ne stvaraju mislima već linijama i bojama*². I u romanu *Krivotvoritelji novca*, romansijer Eduar, u židovskom duhu, savetuje sestrića Olivjea da se u svom pesničkom radu ne vodi *idejama*, nego *rečima*.

Jasno je da je cilj poezije u tome da ona izazove efekat lepog, što znači da ona počiva na umetničkom postupku. U poeziji, iskaz je ispred iskazanog, reč ispred misli, emocija ispred ideje, tekst ispred konteksta. Drugo samo služi prvom. Međutim, bez obzira što je u poeziji bitan izraz, a u filosofiji iskaz, istorija književnosti je dijahroni pogled na filosofiju pesništva. Tradicionalno, poezija se razmatra kao da je filosofski esej. Kada književni kritičar zauzme filosofski pristup, on analizira filosofiju poezije. Tu su onda u pitanju etička razmatranja, a ona ne zadiru u bit pesničkog dela. Ona se bave kontekstom. U tekstu treba razmatrati estetsko, koje podrazumeva i analizu narativnog postupka. U filosofiji, cilj je ideja izvedena do zaključka. Religija koristi i pesnička sredstva, što znači estetska, da ubedi u svoju ideju. Da li onda to znači da pesnici nisu mislioci?

U svojoj *Teoriji književnosti*, autori Velek i Voren, u poglavlju *Književnost i ideje*,

¹ *Prétextes*, Les Limites de l'art, p. 40.

² *Feuillets d'automne*, L'Enseignement de Poussin, p. 164.

podsećaju da su se u predsokratsko doba Helade bili javili *pesnici-mislioci*, da ih je bilo i u doba renesanse i baroka. Oni navode i Getea kao primer, istovremeno, pesnika i izvornog filozofa. U Nemačkoj je, inače, saradnja filozofije i književnosti bila prisna. Renesansni platonizam, nastavljaju Velek i Voren s primerima, prožima elizabetansku poeziju. Realizam dolazi iz pozitivističke misli. Navedenim primerima valja dodati i slučaj Sartrov i Kamijev: njihovo pesničko delo u direktnoj je vezi s filozofijom egzistencijalizma.

I Dostojevski se često pominje, ne samo kao mislilac, već kao veliki mislilac. Žid, međutim, u ruskom romansireru vidi najpre pesnika čija veličina dolazi otuda što nikada svet ili sebe nije sveo na jednu teoriju. Teorija je polazište, i ona mora biti prevaziđena, Židov je poetički princip koji on iznosi u svom *Dnevniku*. Istovetna beleška s oznakom *listići* biće objavljena i u *Odrzima*:

Veličina Dostojevskog dolazi otuda što on nikada nije sveo svet na jednu teoriju, otuda što nikada nije dopustio da se sam svede na jednu teoriju. Balzak je uvek tražio teoriju strasti; velika je sreća za njega što je nikada nije pronašao¹.

Umetnost teži da iskaže emociju. Time se ne poriče ideja poezije. Ideja se svodi na ulogu sredstva radi estetskog doživljaja. Neminovno se ovde javlja nedoumica: ako su ideje ustaljene, ako pesnici nisu filozofi, to jest ako ne ubeđuju već priređuju umetnički doživljaj, treba li onda govoriti o *temi* pesničkog dela? Naslovom određujemo temu pesničkom delu. Žid je često dopisivao podnaslove koji su njegova dela definisali kao filozofska razmatranja. *Močvare* su prvobitno imale podnaslov *Rasprava o slučajnosti* (Traité de la contingence), ukazuje na to Alen Gule u svojoj strukturalnoj analizi Židove sotije *Vatikanski podrumi*. Dramu *Filoktet* autor je definisao kao *Raspravu o potrebnom pokoravanju stvarnosti* (Traité de la soumission nécessaire à la réalité). Lirska priča *Uska vrata* imala je prvobitni naziv *Smrt gospođice Adele* (Mort de Mlle Adèle), a radni naziv bio je – *Pokušaj da se dobro umre*. *Essai de bien mourir*, ne samo semantički razmatrano, već idejno i sadržajno procenjena priča koja je taj naslov mogla imati i za konačan, znači i – *Ogled kako dobro umreti*.

Misao je, ipak, pozadina pesničkog dela. Emocija, kao izvorno poetski medij, uslovljena je idejom. Međutim, dok je u filozofiji misao cilj, u poeziji ona je sredstvo. Zato ne treba kritički pristupati umetnosti kao što se pristupa filozofiji. U filozofiji se procenjuje jesu li stavovi ispravni i jesu li argumenti održivi. Ako se to isto čini u recepciji poezije, onda se njoj poriče umetnički karakter. Pozicija pesnika, umetnika uopšte, nesumnjivo se razlikuje od pozicije filozofa koji ubeđuje, teologa koji uverava ili političara koji pridobija. Andre Žid ju je dobro sagledao u vreme kad je raskidao sa simbolizmom, i tu pesničku poeziju nazvao je *stanje dijaloga* (état de dialogue). Žid to pojašnjava u pismu od 10. maja 1894. godine koje je uputio prijatelju Marselu Druenu. Citat iz pisma u kojem Žid govori o *stanju dijaloga* u svojim istraživačkim radovima prenose Ivon Dave (*Oko Zemaljskih hrana*) Žermen Bre (*Neuhvatljivi Protej*) i Daniel Mutot (*Estetika književnog stvaranja*), a taj deo pisma, u prevodu na srpski jezik glasi:

¹ *Incidences*, Feuillet, p. 84.

Dospeo sam u ono srećno stanje u kojem nemamo više lične vere; ono stanje, koje bi za filozofa bilo skepticizam, jeste za književnika (rehabilitujemo ga na trenutak) ono što bismo mogli nazvati stanje dijaloga; ono dolazi iz pronicljivosti, iz uvek većeg i posebno dubljeg razumevanja verovanja i morala drugog; iz mogućnosti da se uzbuđujemo naizmenično koliko za jednu toliko i za drugu stranu, i to iskreno, strastveno; -- konačno iz potpunog nezanimanja za svoje lično mišljenje. Još jednom, nema tu nikakvog skepticizma – hoću da kažem nikakve psihološke brige, nikakve tuge, ili nikakvog osmeha, -- nego samo neposrednog opažanja života.[...]¹.

Žermen Bre tumači kako stanje dijaloga o kojem govori Žid nije dijalog koji Žid vodi sa samim sobom, već *to je stanje objektivne raspoloživosti*, «*unapred neusmerene*» radoznalosti pred svakom tačkom gledišta. Židovo napomena da bi takvo stanje za filozofa bilo skepticizam navodi Breovu na ispravan zaključak: *Stanje dijaloga suprotstavlja se, dakle, dogmatizmu i nosi misao ka višeznačnosti a ne jednostavno ka dualizmu*².

Mutot je jedno poglavlje u svojoj studiji naslovio *Stanje dijaloga* i u njemu on na dvanaest strana obrazlaže Židovo razlikovanje pesnikovog stanja monologa od umetnikovog stanja dijaloga. Daniel Mutot gleda na *stanje dijaloga* kao na jedan od stubova židovske estetike, a razlikovanje *pesnika* i *umetnika* koje je izveo Andre Žid treba sada objasniti kako bi se još jednom podvukao stav da je pesnička misao sredstvo koje služi u estetske svrhe, a da nije cilj, jer bi onda akcenat bio na iskazu, što je protivno pravoj poeziji.

Novo *stanje* o kojem govori Žid u svom pismu Marselu Druenu Daniel Mutot dovodi u vezu sa estetičkom evolucijom koja je Žida dovela do poetičke pozicije u kojoj je on prevazišao subjektivnost i naivnost *pesnika* (poète), što je *stanje monologa*, i dospelo u *stanje dijaloga*, koje karakteriše objektivnost *umetnika* (artiste). Pesnik ima obično *ja*, a umetnik pozajmljeno, mnogostruko *ja*, koje eksperimentiše, pojašnjava Mutot. Odatle proizilazi, što i koristi da se odgovori na sve nedoumice po pitanju pesničke misli, da je pesnik ličan, unapred deklarisan, da nastupa kao retor, te da, pošto polazi od misli koja je cilj, on može biti i filozof, i ideolog, i teolog. Nasuprot takvom retoru, pesničkom dogmati, stoji umetnik čija misao je bezinteresna.

Ako treba govoriti o temi u pesničkom delu, onda je ona, uopšteno govoreći, uvek ista: sukob ideja u čoveku, to jest drama bića. Ona postoji kod svih velikih autora, a pesnička misao jednog Stendala ili Bodlera, Getea ili Dostojevskog, upravo se može definisati kroz teoriju o *stanju dijaloga* koja je i ovde citirana iz Židovog pisma iz 1894. godine, a ne kroz nekakve teorije misli.

Jedina drama koja me zanima i koju bih želeo iznova da opisujem jeste rasprava celog bića s onim što ga sprečava da bude autentično, s onim što se suprotstavlja nje-

¹ Yvonne Davet, *Autour des nourritures terrestres*, Paris, 1948, p. 65; Germaine Brée, *L'In-saisissable Protée*, Paris, 1953, p. 14; Daniel Moutote, *André Gide – L'Esthétique de la création littéraire*, Paris, 1993, p. 118.

² Germaine Brée, *L'In-saisissable Protée*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 15.

govom integritetu, njegovom integrisanju – tako Žid definiše idejnu pobudu za svoje pesničko stvaralaštvo, i izvodi zaključak u svom istraživanju: *Prepreka je najčešće u njemu [čovjeku] samom*¹.

Aristotel govori samo o *lepom* u poeziji, a Horacije u poeziji vidi spoj *lepog* i *korisnog*. Srednjevekovna hrišćanska teorija pesništva naružila je *lepo* a *korisno* je izjednačila s religijskom moralnom podukom. Poezija je u moderno doba počela da trpi mnogobrojne uljeze koji su pretili da je svedu na lekcije iz morala, politički manifest, ideološki pamflet. Tražiti od poezije da bude odgovor na neposredna društvena zbivanja i da se izjašnjava o njima, znači uniziti umetnički izraz i svesti poeziju na doktrinarni iskaz. To znači prisiliti je da bude ono što nije u njenoj prirodi, da bude - angažovana književnost. Upravo je to tema sledećeg poglavlja, kojim se okončava prvi deo ovog razmatranja Židovih poetičkih načela, deo nazvan *Spoljna ili transcendentna poetika*.

¹ *Journal 1889-1939*, 3 juillet 1930, p. 955.

Angažovana književnost

Utilitarnost poezije; kontekst ispred teksta

Književnost koja nastaje na poticaj aktualnih događaja i koja je odgovor na te događaje, koja nosi ideju kao parolu i instrument je određene politike i ideologije, takva književnost daje prednost kontekstu, i pesnički tekst služi samo da istakne kontekst. Za Žida, međutim, nema nedoumice: *angažovanost* u pesničkom stvaranju znači *sterilnost*. Žid o tome raspravlja u svom *Dnevniku* povodom predgovora Pjera Navila studiji koju je napisao njegov brat Klod Navil. Žid ne pominje o kojoj studiji je reč, samo kaže da je u pitanju predgovor *jednoj studiji*. Međutim, kako dnevnička beleška nosi datum 5. septembar 1936. godine, jasno je da je reč o studiji *Andre Žid i komunizam*, koja se pojavila te godine¹. U predgovoru, Pjer Navil zamera esteti što se nije prepustio uticajima velikih društvenih zbivanja svoje epohe.

Andre Žid, koji zastupa poetičko načelo da angažovanost u umetnosti šteti umetničkom delu, u svom *Dnevniku* odgovara:

Šta da mislim o tom prigovoru koji je on stavio na celokupno moje delo [...]što se nije prepustilo uticaju velikih društvenih događaja koji su se zbivali u doba kad sam pisao? [...]Kad bi velika književna dela iz doba Luja XIII i Luja XIV nosila odblesak Fronde, kad bismo u njima čuli odjek Kraljevog desetka, možda bi ih Pjer Navil više cenio; ali ona bi time izgubila onu superiornu vedrinu koja im je pribavila dugovečnost. Što se mene tiče, cenim da, upravo suprotno, otkako su počela da moju glavu i moje srce zaokupljaju socijalna pitanja, nisam napisao ništa valjano².

Jedino bezinteresna umetnost vredi, provlači se poetički stav od Aristotela preko Boaloo do Žida. Horacijevsko *korisno* u renesansi dobija na značaju, i pre naglašeno, ono skreće u ideološko – *angažovano*. Angažovanost s konkretnim povodom koristi u određenom trenutku, ali na duge staze takvo pesničko delo posustaje i gubi značaj. Razlog nije samo u tome što se prednost opet daje ne *oznaci*, već onom što se njome označava – *označenom*, već je i u tome što poezija dobija cilj koji je vanpoetski. Jedini cilj poezije je *lepo*. Isto tako, i filosofija prestaje to da bude kad napusti svoj cilj koji je u

¹ Claude Naville, *André Gide et le communisme 1934*, Paris, Librairie du travail, 1936.

² *Journal 1889-1939*, 5 septembre 1936, p. 1255.

njoj, a to je *istina*, i kad dobije neki vanfilosofski cilj, kad postane *utilitarna*. Filosofija svedena na utilitarnost obična je ideologija, potrošna propaganda. Bezinteresna misao vrednija je od angažovane ideološki vođene misli, jednako u poeziji i filosofiji. Žid kaže: *Umetnost, nauka i filosofija vrede samo bezinteresno*¹.

Nikada Žid nije sumnjao u bezinteresni karakter poezije. I kad se bavio socijalnim problemima vrlo angažovano kao intelektualac, on nije zastranjivao kao poetičar. U doba svog medenog meseca s komunizmom, godine 1932, on piše:

*Radije neću više ništa napisati, nego da moju umetnost podvrgnem utilitarnim ciljevima. Da ubedim sebe da ti ciljevi danas moraju da preuzmu korak, isto-vremeno znači da osudim sebe na ćutanje*².

Tri godine kasnije, što je i četiri decenije nakon što je objavio *Močvare*, Žid opravdava neangažovani pristup u tom delu na sledeći način:

*Da sam nespokojstvo u toj knjizi preneo sa duhovnog plana na društveni plan, verujem da bih ga samo suzio. Ali lako je u mislima izvršiti taj prenos. U suštini, nespokojstvo bi ostalo isto*³.

Problem socijalne angažovanosti jeste u tome što unapred postoji zacrtani cilj koji je izvan pesničkog dela, i kojem je ono samo sredstvo. Misao je ispred reči, i ona ostaje i iza reči. Reči se troše zarad ideje. Kad god je to slučaj, aktualnost zaposeda delo na štetu njegove trajnosti. *Aktualan, pravo da vam kažem, i ne želim da budem, i prepuštajući se samom sebi, radije bih bio budući* – piše Žid u *Dnevniku Krivotvoritelja novca*⁴, pritom misleći na aktualnost u datom trenutku, na aktualnost dela u odnosu na neposrednu društvenu realnost. Žid želi da mu misao bude slobodna, što ona nije ako je svedena na određeni interes.

Kada je reč o kritičkim reakcijama, čini se da je najviše ogleda i kritika koje se tiču Židovih dela usmereno na njihov kontekst. One tretiraju čak i pitanje utilitarnosti židovske filosofije, a ne sam tekst. Ne retko, kritičari koji su se bavili iskazima u Židovom opusu negativno su ga procenjivali zbog navodne socijalne izolovanosti i autorove ravnodušnosti prema velikim socijalnim temama epohe. Takve kritike su reakcija jednog doba koje je minulo, zato su te kritike i prevaziđene. One su obični pamf leti, kao što je to, u jugoslovenskoj kulturi između dva svetska rata, ogled Đorđa Jovanovića *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*. Autor je napisao svoj ogled 1937. godine, a objavio ga 1940. godine u Beogradu. Sa stanovišta socijalističke ideologije između dva svetska rata, Đorđe Jovanović razmatra Židovu *buržujsku* psihologiju prezira prema socijalnom i pesnikovu *dekadentnu* filozofiju egotizma. Jovanović iz pozicije jedne ideologije, a on književnost vrednuje prema stepenu njene utilitarnosti, to jest socijalnog angažmana, negativno proce-

¹ *Journal 1889-1939*, 19 juillet 1932, p. 1140.

² *ibid.*, 27 décembre 1932, p. 1149.

³ *ibid.*, 28 mars 1935, p. 1224.

⁴ *Journal des Faux-Monayeurs*, 19 juin 1919, p. 15.

njuje Židovu umetnost. Zato ogleđ čini skup vatrenih parola kojima autor lobira za socijal-komunizam i niz ličnih uvreda na Židov račun, a od estetskog procenjivanja umetničke kreacije nema ništa. U prilog ovom zaključku dovoljno je navesti jednu karakterističnu ocenu koju iznosi Đorđe Jovanović, a koaj se neprestano ponavlja u njegovom ogleđu:

Žid je u istini otelovljena beda i nemoć dekadentnog individualizma. Jer, danas je bar više nego ikada jasno, onaj individualizam za koga se Žid tako istrajno i uporno zauzima u stvari je degenerisani individualizam, skeptički i desperaterski, bez ikakve veze sa stvaralačkim, borbenim individualizmom koji nije ni u kakvoj suprotnosti s konkretnim ljudima, pogotovu ne sa naporima one klase koja je rukovoditelj i glavna snaga u menjanju današnjeg društva, i krvareći ali nesalomivo stvara jedno slobodno i srećno čovečanstvo¹.

Za Jovanovića, Žid je neprijatelj radničke klase, on se oslanja na dekadentne pesničke pravce, i preteća je svega dekadentnog, a svoj tobožnji humanizam *Žid je srkutao i iz toliko trpeljive i rastegljive Biblije, iz Renesanse, iz Montenja, Paskala, Romantizma i svih dekadentnih previranja prošloga i ovoga stoleća*². Očigledno je da Đorđe Jovanović ne zna ništa o prirodi i svrsi jedne umetničke kreacije. On procenjuje umetnost na osnovu toga koliko je ona korisna za jedan kolektivitet.

Da je postojala socijalna volja kod pesnika Žida, svedoče tekstovi nastali između 1929. i 1935. godine, a koji su objavljeni tek 1950. godine kod Galimara, pod nazivom *Angažovana književnost*. To je zbirka predavanja, javnih saopštenja, pisama i proglasa, u čijem dodatku se nalazi i pozorišni komad *Rober ili opšti interes* (Robert ou l'intérêt général). Životni period u kojem su nastali ti Židovi spisi obeležen je njegovim komunističkim i prosovjetskim angažmanom. U Židova *angažovana dela*, osim pomenute zbirke, teoretičarka Žermen Bre ubraja i sledeće spise: *Sećanja iz porotničkog suda* (Souvenirs de la cour d'assises, 1914), *Put u Kongo* (Voyage au Congo, 1927), *Povratak iz Čada* (Le Retour du Tchad, 1928), *Povratak iz SSSR-a* (Retour de l'U.R.S.S., 1937), kao i neke stranice iz *Dnevnika*. Pomenuti spisi nisu poetske fikcije, zato se ne mogu smatrati angažovanom književnošću. Ona podrazumeva fikciju koja služi ideologiji. Takav naziv je neodgovarajući za spise koje je za izdavanje priredila Ivon Dave. Ti spisi govore upravo protiv ideološke angažovanosti u književnosti.

Daniel Mutot je u svom dijahronom pregledu Židove pesničke karijere, što je prezentovano u drugom poglavlju u ovom ogleđu, period od 1926. do 1939. godine nazvao *periodom angažmana* u kojem je Žid umetničko stvaranje po klasičarskim načelima koja negiraju utilitarnost poezije zamenio za društveni angažman. *U tome će uspeti na neko vreme, ali vratiće se sa te prolazne pozicije* – napisao je Mutot u svojoj studiji. Pritom Židov čisto socijalni angažman Mutot je ograničio na period od 1932. do 1936. godine. Angažovani spisi, podseća Mutot, biće isključeni iz edicije

¹ Đorđe Jovanović, *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, Beograd, Naša stvarnost, 1940, str. 8.

² *ibid.*, str. 12.

Kompletnih dela, na čijoj pripremi i izdanju je Žid radio od 1932. godine do 1939. godine, kada će se ona pojaviti u petnaest tomova.

Andre Žid, treba pojasniti, nikada nije doveo u sumnju zanatska načela. Nikada nije ni sumnjao da poezija nema vanumetnički cilj, to jest utilitarni. Može li se uopšte reći da se njegov društveni angažman na bilo koji način odrazio na umetničku aktivnost? Period društvenog angažmana, koji se prema Mutotu prostire na period od 1926. do 1939. godine jeste period kad su se pojavile priče *Škola za žene* (*L'École des femmes*, 1929), *Robert* (Robert, 1930), *Ženevjeva* (Geneviève, 1936), drama *Edip* (Oedipe, 1931) i poema *Nove hrane* (*Les Nouvelles Nourritures*, 1935). Žid je kao intelektualac učestvovao u javnom životu, ali nije dopuštao da se njegova umetnost kompromituje. Razne političke organizacije i stranke htele su da se okoriste s obzirom da je Žid bio u to vreme *glavni savremenik*. Podrška slavnog pisca značila bi mnogo za dnevno politički uspeh jedne ideologije, ali Žid se nije dao. On odbija članstvo u Asocijaciji revolucionarnih pisaca i umetnika Francuske, i u pismu od 13. decembra 1932. godine, taj svoj čin obrazlaže na sledeći način:

Oni koji me čitaju danas – i na koje bih mogao (makar i da to ne želim) da utičem i koje tako mogu da okrenem ka vama – ne bi me više slušali, od onog dana kad bi saznali da mislim i pišem po naredbi!

Isto tako, Andre Žid, iako je bio proglašen za jednog od njegovih počasnih predsednika, ne pojavljuje se na Svetskom kongresu omladine protiv rata i fašizma koji se održava u Parizu 1933. godine. U pismu koje je uputio na kancelariju Kongresa, on poručuje: *Ostavite me da mirno pišem ono što još moram da napišem: jedino tako moći ću najbolje i najtrajnije da vam pomognem.*

Jedino Židovo angažovano delo zapravo je pozorišni komad *Rober ili opšti interes*. To je komad s tezom u kojem fabrikant Rober nemilosrdno brani interese svoje klase, time i svoje porodično bogatstvo. Mlađi sin Mišel suprotstavlja se ocu kroz socijalnu borbu radničke klase. Žid je uočio da je to loš komad koji je, zapravo, trebalo da bude komedija naravi. Svakako je Žid mogao da ovu scensku igru pretoči u još jednu *kritičku knjigu* koja govori o tome kako se iz lične frustracije rađa ambicija zaogrnuta velom borbe za opšti interes. *Opšti interes* mogao je biti komad o ideološkoj manipulaciji – kapitalističkoj, religijskoj i komunističkoj, zbog koje stradaju pojedinci. Kapitalistički manipulant jeste Rober koji brani svoju kastu bogatih, u suprotnom, promena socijalnih odnosa dovela bi ga do finansijskog kraha. Crkveni konformizam oličava opat Tronše braneći postojeći poredak. Mladić Mišel bori se za novi svet koji će izgraditi radnička klasa, što je zapravo njegova lična borba protiv oca. Pod plaštom komunističke ideologije krije se, u Mišelovom slučaju, Edipov kompleks.

Izmeštena iz socijalne ravne na moralnu, priča bi vredela mnogo više, ne bi bila potrošena s parolama koje proklamuje. Šteta što Žid nije preradio komad, u skladu sa svojim poetičkim principom da jedino bezinteresna umetnost vredi. Međutim, komad je nastao u vreme Židove komunističke faze. To je period kada su socijalne teme zaoкупljale njegov duh, što ga je, kako zaključuje u *Dnevniku*, udaljvalo od književnosti:

¹ *La Littérature engagée*, Paris, Gallimard, 1950, p. 18-19.

*Španska revolucija, borba Vatikana protiv fašizma, nemačka finansijska kriza i, iznad svega, izvanredni napor Rusije ... sve to me užasno udaljava od književnosti*¹ – piše Žid u *Dnevniku* 1931. godine. To su događaji koji su obeležili društvenu stvarnost u Evropi krajem treće i početkom četvrte decenije dvadesetog veka. I Žid im se bio prepuštao misaono, idejno, emotivno.

Međutim, Žid nije žrtvovao svoju umetnost radi društvene aktualnosti, zato što je njegov pesnički senzibilitet posve drugačiji. Trajnost ga zanima, a ona se obezbeđuju umetničkim sredstvima a ne vanumetničkim, to jest vanestetskim. Umetnost ne ubeđuje, već uzbuđuje. Zato Andre Žid nije bio angažovani pisac bilo da je reč o komunističkoj ili hrišćanskoj ideologiji. Iako vaspitavan u hrišćanskom duhu, iako je njegovo biće prožeto protestantskom moralnošću, Židova poezija sačuvala je svoju umetničku suverenost. Prolazne životne krize obeležile su Žida u određenim periodima: hrišćanska u vreme Prvog svetskog rata, komunistička krajem druge i u prvoj polovini treće decenije dvadesetog veka. Žid je imao i svoje stvaralačke krize, periode kada nije bilo remek-dela. Međutim, jedina kriza koju nije imao jeste poetičarska. Poetička načela su trajno važeća i ne mogu se menjati niti čak razvijati, jer umetnost počiva na savršenstvu, a savršenstvo je već u domenu lepog, čime se isključuje svaka utilitarnost.

U vreme Velikog rata, u periodu od 1916. do 1919, nastajao je Židov spis s jakim religioznim nabojem *Numquid et tu...?* To je period pesnikove moralne krize, verovatno podstaknut i pojačan ratnim strahotama. Žida je uplašilo urušavanje sveta, i on se vratio na suštinsko pitanje smisla života, time se okrenuo i Bogu. Ipak, Židova polemika sa svetim Pavlom, lirski intonirana, potvrdila je pesnički primat nad sadržajem – religijom. Žid, zapravo, nikada nije verovao da postoji hrišćanska umetnost. *Umetnost kao hrišćanska umetnost ne postoji* – kaže on u predavanju *O značaju publike*². Žid insistira na tome da se *estetska istina* odvoji od Evanđelja. On nije poeziju podvrgnuo hrišćanstvu, već obrnuto. Štaviše, Židov doživljaj Hrista pre je estetski nego etički.

Religiozna kriza u koju je Žid bio zapao u vreme Prvog svetskog rata, nije ga svladala, i on se *spasao* preobraženja koje bi izmenilo njegovu poeziju i učinilo je utilitarnom, katoličkom. Isto tako, Žid se izvukao iz svoje komunističke avanture, u koju je bio upao krajem treće decenije prošlog veka. Komunizam, kao i hrišćanstvo, Žid je doživljavao kao etičko stanje jedne socijalne svesti i estetsko stanje pojedinačnog duha. Sloboda pojedinca i poštovanje drugog jeste ono što je Žid video i u hrišćanstvu i u komunizmu, kao etičkim pokretima. Međutim, institucionalizovani, oni su postali ideologije, prema tome i dogme koje guše slobodu:

*Jer kao preobraćenje u katoličanstvo, i komunističko preobraćenje podrazumeva odricanje od slobodnog suda, potčinjavanje jednoj dogmi, priznavanje jednog pravoverja. Prema tome meni su sva pravoverja sumnjiva*³.

¹ *Journal 1889-1939*, 24 juillet 1931, p. 1066.

² *Nouveaux Prétextes*, De l'Importance du public, p. 38.

³ *Journal 1889-1939*, juin 1933, p. 1175.

Prethodno citirani Židov dnevnički zapis nastao u vreme dok je bio zanesen komunističkom idejom, godine 1933, jasno pokazuje da je esteta Žid umeo da poetski kritički smisao razdvoji od političkog i socijalnog rezonovanja. Jedino bezinteresna umetnost vredi, valja se podsetiti maksime koje se držao poetičar Žid, jer umetnost nastaje u *stanju dijaloga*, u kojem se nalazi umetnik, a to je stanje koje podrazumeva otvorenost za sve senzacije i emocije.

Da umetnost i književnost nemaju ništa sa društvenim pitanjima, i da mogu samo, ako se u njih upuštaju, biti u zabludi, u to ostajem bezmalo uveren. To je i razlog zašto ćutim otkako su ta pitanja prevagnula u mom duhu – objašnjava tako Žid sušne godine koje su zavladaile za njegovu umetnost¹.

Židov poetički stav, dakle, nije ni izolovani esteticizam, ni otuđeni larpurlartizam. Oba pokreta su radikalna opozicija pozitivizmu i njegova negacija. Židov poetički stav jeste stav odbrane interesa pesničke umetnosti, a njen interes je *estetski doživljaj* bez ideološko-socijalne (zlo)upotrebe. Zato je Žid i savetovao da se njegovo delo razmatra samo estetski: *Estetska tačka gledišta jedina je koju treba zauzeti da bi se zdravo govorilo o mom delu*².

U tom smislu, temeljna poetička načela kojih se pridržava Žid i koja drugima savetuje jesu imanentna – ona se tiču teksta, stila pesničkog jezika i strukture narativnog proseada. Upravo su ona predmet razmatranja i izlaganja u drugom delu ovog oglada.

¹ *ibid.*, 29 décembre 1932, p. 1149.

² *Journal 1889-1939*, 25 avril 1918, p. 652.

DRUGI DEO
UNUTARNJA (IMANENTNA) POETIKA

Pesnička pravila

Odnos izraza i iskaza; klasično i romantično

Unutrašnja ili imanentna poetika, kako je objašnjeno u uvodnom poglavlju ovog ogleđa o Andreu Źidu kao poetičaru, a u svetlu opšte estetike književnog stvaranja, razmatra tekst – njegovu formalnu organizaciju i narativnu strukturu. Pitanje formalne analize, to jest imanentne poetike, kod Źida je direktno vezano za sosirovsku distinkciju *oznaka* (signifié) i *označeno* (signifiant), koji u spoju daju *reč*, to jest lingvistički *znak* (signe). Preneto na domen pesničkog to znači da se poetika bavi odnosom između *pesničkog izraza* i njime imenovanog *misaonog iskaza*. U vezi s tim, Andre Źid koristi termine *klasicizam* i *romantizam*, i on ih ne posmatra u dijahronoj perspektivi, kao termine kojim su označeni umetnički pravci u istoriji književnosti, već kao dva opšta sistema stvaralačkog postupka.

Źidovo stvaralačko načelo, kada je reč o odnosu *iskaza* i *iskazanog*, jeste da misao i osećanje treba da prethode reči i da reč dođe kao autentični izraz proživljenog. Suština je *biti* uzbuđen i to iskazati, kao što je slučaj u klasičarskom umetničkom postupku, a ne, kao u romantičarskoj pesničkoj tehnici, *izgledati* uzbuđen. *Važno za njih* [romantičare] *nije više da budu, već da izgledaju uzbuđeni* – piše Źid Anželi¹. U tom slučaju, sentimentalnost vodi ka umetnosti. I to je romantizam. *Romantičar* – veli Źid – *teži uvek da izgleda uzbuđeniji nego što je to u stvarnosti, tako da kod naših romantičarskih autora neprestano reč prethodi emociji i misli, i nadilazi ih*².

Takvi romantičarski pesnici, pesnici opšteg izraza *romantizam*, koji su svedeni na reči koje koriste, jesu, nudi Źid primere, Ronsar, Kornej, Igo. Emocija je kod njih verbalna i u reči se iscrpljuje. Nasuprot romantičarskoj sentimentalnosti Źid postavlja klasičarsku senzualnost. U klasičarskoj poeziji postignut je sklad emocije i njome označene reči:

*U čitavoj grčkoj književnosti, u najboljoj engleskoj poeziji, u Rasinu, Bodleru, osećamo da reč, koja otkriva emociju, ne sadrži je celu; i kad je jednom izgovorena reč, emocija koja joj je prethodila teče dalje*³.

¹ *Incidences*, Billets à Angèle, p. 41.

² *ibid.*, p. 40.

³ *Incidences*, Billets à Angèle, p. 41.

Andre Žid posmatra pesničku kreaciju kroz odnos emocije i reči u njenom tekstu. Tako je došao do dva opšta umetnička postupka, s jedne strane klasicizma koji zadire u suštinsko i autentični je izraz bića, i s druge strane romantizma koji je sav u prividu i pojavnom. Jasno je onda da Žid odbacuje sve tradicionalne postavke koje razlike između epoha klasicizma i romantizma svode na opoziciju *razum* i *srce*. Prema ovoj kvalifikaciji, romantično je izliv emotivnog, a klasično izraz racionalnog. Za Žida, međutim, romantizam označava umetnički postupak u kojem pesnički iskaz (označeno) prednjači, a klasicizam označava stvaralački postupak koji obezbeđuje savršenstvo, jer u njemu pesnički izraz (oznaka) jeste autentični odraz emocije i senzacije. Klasicizam se tako odnosi na suštinu a romantizam na pojavno u pesničkoj kreaciji.

Proizlazi i da opozicija *biti* i(li) *izgledati* klasičnom stilu pripisuje ne samo razum nego i autentičnost srca. Štaviše, romantičarski stil predstavljen je kao lažni, umišljeni ili isforsirani trzaj srca. Žid se ne obraća srcu, nejasnoj i neprofilisanoj umetničkoj percepciji, već razumu. Povodom *Koridona*, a ta izjava slobodno se može primeniti na svaku njegovu knjigu, Žid je napisao: *Ne želim da izazovem saosećanje, s ovom knjigom, već da uznemirim*¹. Uostalom, i u *Dnevniku Krivotvoritelja novca* Žid ponavlja isti stav: *Da uznemirim, to je moja uloga. Publika uvek više voli da je umire*².

Senzualnost, ne osećanje, vodi umetnosti, jasan je Židov stav, i u senzualnosti o kojoj esteta govori treba videti zavodljivu istančanost rasuđivanja. Prema tome, odlike pravog umetnika jesu: objektivnost, rasuđivanje, kritičnost, senzualnost. One ne isključuju emotivnost, ali ona nije nesvesni izliv pesnikove subjektivnosti, kako je to slučaj u romantizmu, već je proučena subjektivnost, depersonalizovana pesnikova individualnost.

Očito je da razliku koju Žid vidi između klasicizma i romantizma treba prepoznati u njegovoj definiciji *stanja dijaloga*, o čemu je bilo govora u poglavlju *Pesnička misao*. Kada Daniel Mutot kaže da Žid prelazi s pesničke subjektivnosti i naivnosti, što je stanje monologa, na umetničku objektivnost, što je stanje dijaloga, to treba shvatiti na sledeći način: Andre Žid iz prve pesničke faze koja je prosymbolistička, a posmatrano u okviru dva opšta umetnička postupka koja je Žid imenovao, to je *romantizam*, evoluirao u zrelog umetnika, a to je pozicija *klasicizma*. Umetnik (artiste) ne više pesnik (poète), kaže Mutot, postaje vrhovni naučnik (suprême savant).

Židovi stavovi ovde izneti dalje predočavaju da je neodrživo i tradicionalno razlikovanje klasicizma i romantizma na osnovu opozitivnog para *objektivno* – *subjektivno*. Romantičarsko *subjektivno* je obično *ja*, a klasičarsko je mnogostruko, koje se samoizučava, koje eksperimentiše. I romantičarska subjektivnost i klasičarska objektivnost bile su pogrešno shvaćene u književnoj teoriji i kritici. Očigledno je da je romantičarska nesvesnost nazvana *subjektivnim*, a klasičarski kritički duh *objektivnim* postupkom. Romantizam poistovećuje *ja* u delu i *ja* autora. Ne postavlja se nikakva granica između pesnika i fiktivnog lika. U tome je subjektivnost romantizma: ro-

¹ *Journal 1889-1939*, Feuillet, a. 1918, p. 673.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, p. 111.

mantičar teži tome da bude prepoznat u delu. Klasičar je na distanci od likova koje je stvorio. U tome je njegova *objektivnost*, njega odlikuje sveobuhvatni pogled. Pesnička depersonalizacija uverljivija je kod klasičara nego kod romantičara. Klasičar je u izvešnoj meri u svakom od likova ispoljavajući mnogostruko *ja*.

U svom *Dnevniku* Andre Žid piše da mu je Rober Le Djabl u jednom napisu u reviji *Francuska Akcija* pripisao *klasičnu bezličnost*. Žid mu odgovara na sledeći način:

Nisam nikada smatrao bezličnost za posebno klasičnu vrlinu. Upravo suprotno, uvek sam radio na tome da dam svakoj od mojih knjiga najmanje bezličan karakter, najmanje objektivian, najviše prodoran¹.

Suština klasicizma jeste, kako primećuje Slobodan Vitanović u svom razmatranju Židovog odnosa prema francuskom klasicizmu, u *subjektivnom odnosu umetnika prema svom stvaranju – u njegovoj težnji ka klasicizmu²*.

Kao što razlikuje romantičarsku jednostranu subjektivnost i klasičarsku mnogostruku subjektivnost, Andre Žid razlikuje *individualnost* i *individualizam*. Individualnost je partikularnost, svojstvena romantizmu. Romantičar je uvek ličan u delu, dakle partikularan. Nasuprot njemu stoji klasičar koji se uzdiže iznad pojedinačne individualnosti do opštosti. To Žid naziva individualizmom. Individualizam označava totalitet subjekta koji nudi klasicizam. *Trijumf individualizma i triumf klasicizma* korespondiraju – zaključuje Andre Žid u svojim beleškama za Anželu koje su objavljene u *Odrzima*³. Te beleške razmatraju pitanje dva opšta umetnička postupka koja su izvedena na osnovu funkcionisanja pesničkog znaka u sosirovskoj relaciji *oznaka – označeno*, a ta dva stilska postupka Andre Žid je, dakle, imenovao kao klasicizam i romantizam.

Vrhunskog umetnika, kako to Andre Žid shvata, odlikuju klasičarske osobine – pesnička depersonalizacija i kritički smisao. U tom određenju, pesnička umetnost dostiže stepen naučne elaboracije. Umetnik postaje *vrhovni naučnik*, kako to kaže Daniel Mutot povodom Židove distinkcije *pesnik – umetnik*. Umetnik treba svojim kritičkim smislom da prevaziđe pesnika, to jest romantizam, jer *nema lepe umetnosti bez svesti, a svest i kritički duh jedno su⁴* – tim rečima Oskara Vajlda vrlo često Andre Žid zaključuje svoja razmatranja o klasicizmu koja je, osim u *Odrzima*, dao i u *Jesenjim listićima* i u *Novim Povodima*.

Pesnici koji su svojim kritičkim smislom prevazišli romantizam za Žida jesu Bodler i Stendal. Stendal je takođe govorio o dva opšta umetnička postupka. Razlika nije jedino u tome što on koristi italijansku reč *romantizicam*, već i u tome što je on svu svoju argumentaciju upotrebio da odbrani romantizicizam kao autentični izraz umetničke lepote i da napadne klasicizam kao izveštačeni i prevaziđeni pesnički

¹ *Journal 1889-1939*, 9 janvier 1930, p. 965.

² Slobodan Vitanović, *Andre Žid i francuski klasicizam*, Beograd, 1967, str. 270.

³ *Incidences*, Billets à Angèle, p. 38.

⁴ *Feuillets d'automne*, L'Enseignement de Poussin, p. 163; *Nouveaux Prétextes*, Baudelaire et M. Faguet, p. 151.

postupak. Konačni ishod, međutim, vodi do raskršća na kom se Stendal sreće sa Židom. To treba objasniti.

Romanticizam (romanticisme), prema Stendalu, pruža savremeno pesničko zadovoljstvo, publici nudi ono što je aktualno, u smislu da korespondira s njenim duhovnim težnjama, dok *klasicizam* nudi zastarelo, tuđe, prema tome i simulirano zadovoljstvo. *Oponašati danas Sofokla i Evripida, i pretvarati se da ta oponašanja ne izazivaju zevanje Francuza devetnaestog veka, to je klasicizam*¹ – kaže Stendal u svom ogledu *Rasin i Šekspir*. Rasin je bio romantičar u sedamnaestom veku, i tadašnjoj publici je pružao autentično zadovoljstvo. U devetnaestom veku, Rasin je klasičar, što znači prevaziđen. Šekspir je Francuskoj devetnaestog veka nudio ono što joj je duhovno u tom trenutku trebalo i Šekspir je, dakle, romantičar.

Prema toj Stendalovoj teoriji, svaki veliki pesnik je romantičar u savremenosti, a klasičan postaje u dijahroniji. Tako barem proističe iz njegove argumentacije. Njome se relativizuje umetnička vrednost i ona se veže za *progres*, što je umetnosti nepoznato – jer ona zna samo za *savršenstvo*, i trajnost je odlika vrhunske umetnosti koja se rađa iz virtuoznosti, a nju Žid nalazi u klasičarskoj pesničkoj tehnici. Stendal negoduje protiv klasicizma kao doktrine koja nalaže oponašanje uzora i poštovanje pravila, a u romantizmu vidi slobodu koja omogućuje umetniku da bude prirodan i istinit:

*Romantičari ne savetuju nikome da oponaša direktno Šekspirove drame. Ono što treba oponašati kod ovog velikog čoveka, to je način na koji izučava svet u kojem živimo, i umeće da našim savremenicima podari upravo tragički rod koji im je potreban, a nisu se usudili da ga traže, preplašeni, kao što jesu, ugledom velikog Rasina*².

Andre Žid nije dogmata i on ne usvaja od klasicizma doktrinarna pravila protiv kojih je Stendal, već kod klasičara nalazi upravo ono što Stendal traži od prave umetnosti – autentično osećanje i neposredan izraz. Razlika između Žida i Stendala je jedino u tome što Stendal veruje u evoluciju umetničkih vrednosti, tako da jedan *romantik*, u neko kasnije novo doba, gubi na svojoj svežini i snazi, i postaje *klasik*. Žid terminološki to postavlja suprotno: pravi umetnik je uvek *klasik*, a ako je izveštačen, on je onda *romantik*. Ukratko, i Stendal i Žid prepoznaju umetničku vrednost, samo je imenuju različito – Žid to naziva *klasicizam*, a Stendal, koji je pod uticajem rasprava u svoje doba koje svaki akademizam vezuju za klasicizam, umetničku virtuoznost naziva *romanticizam*.

Stendalov otpor prema klasicizmu kao akademizmu razumljiv je i opravdan. Međutim, on izgleda zanemaruje tri bitne činjenice: prvo, Rasin kao veliki romantičar u savremenosti, prema Stendalovoj definiciji *romanticizma* kao autentične umetnosti, nije propisao pravila niti ih je preporučivao, i njegovu vrednost ne treba meriti time u kojoj meri je sledio sva doktrinarna načela; drugo, poštovanje formalnih pravila pesničkog postupka ne umanjuje sjaj rasinovske tragedije niti joj oduzima lepotu; treće, Boalo je sistematizovao umetnička pravila kada je francuski klasicizam bio u zenitu,

¹ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Larousse, 1936, p. 33.

² *Ibid.*, p. 37.

posle čega nije bilo Rasina, Molijera i Larošfukova, već kvazi-klasičara koji su sledili Boalooovu akademsku poduku.

Da bi se razumelo poetičko rezonovanje odličnog klasičara kakav je Stendal, naravno u židovskom određenju termina klasicizam, treba uzeti u obzir društvene okolnosti koje su uticale na Stendala i njegov ratoborni stav u ogledu *Rasin i Šekspir*. Godine 1822, jedna engleska pozorišna trupa na izvođenju Šekspirovog *Otela* izviždana je od strane pariske publike, što je imalo političku pozadinu. Liberalni političari i novinari branili su patriotska osećanja ozlojeđen publike koja je uzvikivala parole protiv Engleske i Svete Alijanse. Stendal je u engleskoj reviji koja je izlazila u Parizu, njen zvaničan naziv je *Paris Monthly Review of British and Continental Literature*, objavio članke koji će ubrzo prerasti u esej *Rasin i Šekspir*, reagujući protiv literarnog šovinizma francuske javnosti. U trećoj deceniji devetnaestog veka, na jednoj strani našli su se Akademija, Crkva i vlast da zdušno brane tradicionalne vrednosti i klasičarsku doktrinu, a na drugoj umetnici izvan institucija koji kao literarni disidenti brane romantizam, i među njima, naravno, bio je Stendal.

Andre Žid, svakako, ne podržava struju protiv koje je nastupao Stendal, jer ona ne brani klasicizam kao umetnički postupak koji pesnika upućuje na autentično stvaranje, već brani klasičnu formalnu doktrinu kao imitatorsku veštinu. Možda se može Židu prigovoriti jedino što je insistirao na terminu klasicizam koji neobaveštene ili površne kritičare i teoretičare upućuje na francuski klasicizam kao jednu epohu u istoriji umetnosti. Italijanski teoretičar Benedeto Kroče pravi dobru distinkciju: on razlikuje *klasičnost* i *klasicizam*. *Klasičnost treba shvatiti u sasvim idealnom smislu kao sinonim savršene poezije i, u osnovi, u njenom prvobitnom značenju («prvorazredne» stvari) – kaže Kroče. Nasuprot klasičnosti kao umetničkog postupka, shvaćeno u sikhroniji, Kroče klasicizam sagledava dijahrono kao pravac u istoriji književnosti – najpre u antičko doba, a onda u sedamnaestom veku: Od klasičnosti se obično, s razlogom, razlikuje klasicizam, koji je škola i podražavanje¹.*

Iz sveg do sada iznetog o Židovom promišljanju dva opšta stvaralačka principa proizilazi ne samo da klasičarska pesnička dela nisu izveštačena, nego da su, iako polaze od zanatskih konvencija, ona zapravo izražajno autentična. Romantičarska dela iako bez uporišta u tradiciji, jesu konvencionalna, u smislu da nude jeftine efekte, konfekcijska osećanja i pompezne reči. Pesnička pravila jesu veštačka, ali pesnik ne treba da ih koristi na veštački način. Svako delo zahteva pravila, zato što je poezija stilizovani život, te i misao mora da se stilizuje, da se precizno izrazi, da rečenica bude jezgrovita.

Ovde se dolazi do još jedne tradicionalne distinkcije dva opšta pesnička postupka, bilo da se oni posmatraju dijahrono ili sinhrono: nasuprot romantičarskoj *anarhiji* stoji klasičarska *disciplina*. Žid se užasava romantičarske anarhije. Romantičari se užasavaju klasičarske discipline. Dihrono posmatrano, neprestano se smenjuju u umetnosti disciplina i anarhija: nasuprot renesansi i klasicizmu stoje barok i romantizam.

¹ Benedeto Kroče, *Poezija – uvod u kritiku i istoriju poezije i literature*, prev. Pero Mužijević, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 225.

Barokni mislilac Đordano Bruno, u svom platonističkom dijalogu *O herojskim zanosima*, izjašnjava se protiv poetike pravila, verujući da svaki istinski pesnik nema učitelja, jer se *poezija ne rađa iz pravila, osim po pukom slučaju, već pravila prozilaze iz poezije; i zato ima onoliko rodova i vrsta pravih pravila koliko ima vrsta i rodova pravih pesnika*¹.

Na isti način reaguje Viktor Igo u predgovoru *Kromvelu: Umetnost se ne oslanja na osrednjost. Ona joj ništa ne propisuje, ona je uopšte ne poznaje, ona uopšte za nju ne postoji; umetnost daje krila a ne štaka*². Đordano Bruno i Viktor Igo znaju dobro da vrhunskom pesniku pravila nisu nametnuta. U Homerovo vreme nisu postojala pravila. Ona su proistekla iz Homerove poezije. Gete, primećuje Žid, nikada nije formulisao pravila, ali su ona postojala i pridržavao ih se.

*Gete se jednako, a da ih nikada nije precizno formulisao, podvrgavao striktnim pravilima za svako od svojih značajnih dela – objašnjava Žid – svako od njegovih dela odgovara na zasebnu i posebnu sveukupnost njegovog genija*³. Pesnik je vrhunski zato što je zlatna pravila koja je Aristotel formulisao pronašao i u sebi samom. *Umetničko delo – jasan je Žid – ne ostvaruje se prostim primenjivanjem dobrih pravila*⁴.

Pravi klasicizam, brani Žid ovu poetiku tako vatreno da se s pravom proglasio najznačajnijim klasičarem u francuskoj kulturi dvadesetog veka, nije rezultat spoljne prinude: *ona [spoljna prinuda] ostaje veštačka i stvara samo akademska dela*⁵. Klasično savršenstvo, prema Židu, podrazumeva potčinjenost reči u rečenici, rečenice na stranici, stranice u knjizi. Prinuda o kojoj govori Žid jeste unutrašnja, i pesnik je mora pronaći u sebi. *Umetnost je uvek rezultat neke prinude – kaže Žid u svom predavanju Razvoj pozorišta*, spisu koji je kao ogled objavljen u *Novim Povodima*, i nastavlja:

*Verovati da se ona [umetnost] uzdiže utoliko više što je slobodnija, to znači verovati da ono što zadržava papirnog zmaja da se podigne jeste njegov konopac. Kantova golubica koja misli da bi letela bolje bez vazduha koji smeta njenom krilu ne zna da joj je neophodan, da bi letela, taj otpor vazduha o koji se njeno krilo može osloniti. Na otpor, isto tako, umetnost se mora osloniti kako bi se ispoljila*⁶.

Žid, dakle, ne prihvata tezu da je, zbog toga što se drži pravila, klasicizam konzervativan pesnički postupak. Nepotčinjavanje pravilima potiče od nerazumevanja cilja umetnosti, jer pravila služe kao okvir i oslonac. Iluzija da se umetnost uzdiže što je slobodnija nastaje kao posledica neznanja. *Veliki umetnik je onaj kojeg pokreće smet-*

¹ Đordano Bruno, *O herojskim zanosima*, prev. Antun Vilhar, u studiji-hrestomatiji Miroslav Pantić, *Poetika humanizma i renesanse II*, str. 175.

² Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2004, p. 54-55.

³ *Interviews imaginaires*, p. 82.

⁴ *Journal 1939-1942*, 24 juillet 1940, Paris, Gallimard, 1949, p. 70.

⁵ *Incidences*, Réponse à une enquête de la renaissance sur le classicisme, p. 207.

⁶ *Nouveaux Prétexes*, L'Evolution du théâtre, p. 13.

nja, kojem prepreka služi kao odskočnica – zaključuje Žid i to ilustruje primerima: *Upravo je zbog nedostatka mermera Mikelandelo morao, priča se, da izmisli Mojsijev zgrčen pokret. Ograničeni dozvoljeni broj govornika na sceni primorao je Eshila da izmisli Prometejevo ćutanje kad su ga okovali na Kavkazu. Grčka je žigosala onog koji je dodao liri još jednu žicu*¹. Svoju argumentaciju Andre Žid okončava sledećom maksimom: *Umetnost se rađa iz prinude, živi kroz borbu, umire od slobode*.

Umetnost, prema svojoj prirodi, sledi pravila i zahteva ih. Inače, ne bi bila umetnost. Ona je sva u stilizaciji, a stil podrazumeva meru. To znači da i romantizam, bez obzira da li se razmatra u dijahroniji kao književni pravac ili u sinhroniji kao opšti umetnički postupak, mora imati pravila. Od klasicizma se on onda razlikuje jedino po tome što su romantičarska pravila nepisana i proizvoljna. Pol Valeri je u svojoj beležnici iz 1910. godine to dobro uočio: *Razlika između klasika i romantičara je vrlo jednostavna – veli on – to je razlika koju zanat stvara između onoga koji ga ne poznaje i onoga koji ga je izučio. Romantičar koji je izučio svoju umetnost postaje klasik. Eto zašto je romantizam i završio parnasom*².

Iako Andre Žid razmatra klasicizam i romantizam sinhrono kao dva opšta pesnička izraza, uporište za svoju teoriju on nalazi u dijahroniji, to jest u pesničkom pravcu koji je imenovan kao francuski klasicizam. Žid ceni francuski sedamnaesti vek zato što je poezija ove epohe dostigla zanatsko savršenstvo – jezički sklad i meru. Iako je francuski klasicizam proizvod *kulture*, a ne *prirode*, u smislu neuslovljenosti društvenim konvencijama, u čemu stoje kao suprotnosti Šekspir i Rasin, zbog čega je i Stendal davao prednost engleskom poeti, iako je engleska poezija bogatija od francuske, Rasin se, smatra Žid, ponekad uspinje više od ostrvskog genija, a *strune lire* engleskog pesnika, skoro uvek, Židu se čine *nedovoljno zategnute*. Žid ne preza od *kulture* kao edukovane poezije, kao što je to slučaj kod Benedeta Kročea. Kroče je imao averziju prema umetnosti kao kulturi fiksiranoj na pojedine narode i rase. Romantizam se, primećuje Kroče, kao pesnička forma pripisuje germanskim narodima, dok se klasicizam smatra pesničkom formom koja odlikuje romanske narode. Kroče svaku edukovanu poeziju naziva, za njega degradirajućim, terminom *literatura*. Nasuprot njoj stoji *poezija* kao *čista ekspresija*. Andre Žid ne ide tako daleko kad pravi distinkciju između *poezije* i *kulture*. On zauzima umereniji i pomirljivi stav. Kultura ga je i edukovala i kao poetu i kao poetičara, a pre svih drugih kultura edukativnu ulogu u njegovom životu odigrao je francuski klasicizam.

Francuski klasicizam eksplicitno je postavio pesničke propise protiv kojih je ustao romantizam i koje je odbacio gotovo ceo pesnički devetnaesti vek. U dvadesetom veku, Žid se usuđuje da brani francuski klasicizam kao izraz savršene umetnosti, ali i njegove propise koji omogućuju umetniku da stvara vrhunska dela. Kad se napada klasičarska doktrina, onda se najpre udara na dramsko načelo o tri jedinstva – *vremena, mesta i radnje*. To klasičarsko načelo preporučeno je za dramu kako bi se na sceni postigao što bolji efekat kroz jedinstvenu, jasnu i uverljivu priču. Tom

¹ *ibid.*, p. 14.

² Pol Valeri, *Pesničko iskustvo*, prev. Lj. Karadžić, N. Petrović, K. Mićević, Beograd, Prosveta, 1985, str. 233.

argumentu ne pribegava samo Žid, već i Hegel. Nemački estetičar, međutim, podseća da Aristotel jedinstvo mesta i ne pominje, da jedinstvo vremena preporučuje, i da su kruta pravila izveli *naročito Francuzi putem apstrahovanja iz stare tragedije i iz nekih Aristotelovih primedaba*¹.

U prozi, međutim, jedinstvo mesta i vremena nije efikasno rešenje i ne donosi prave efekte. Jedinstvo mesta i ne postoji u Židovim delima. Priča *Imoraliste* događa se u Parizu, u Normandiji, u Italiji, i u severnoj Africi. *Uska vrata* kreću se prostorno između Ruana, Pariza i Avra. *Pastoralna simfonija* ograničena je na dve švajcarske varoši. Što se tiče vremenskog raspona iznetih zbivanja, on je najkraći, kako to zapaža Džastin O'Brajen u svom izučavanju Židovog literarnog postupka, u romanu *Krivotvoritelji novca* – radnja traje nekoliko meseci, dok se u *Uskim vratima* ona proteže na čak dvadeset godina. Jezgrovita priča u *Simfoniji* traje čak dve godine i devet meseci².

Međutim, zakon koji je u pravom smislu nepovrediv predstavlja onaj propis kojim se zahteva jedinstvo radnje – zaključuje Hegel. To je posve jasno Židu i on ga se pridržava u svojoj prozi. Njegova lirska priča svedena je, izvodi O'Brajen njenu strukturu, na skoncentrisanu radnju s ograničenim brojem likova, bez sporednih pojava i zbivanja.

Pravila, zapravo, proizilaze iz samog roda i nisu nametnuta. *Pravi klasicizam ne sadrži ništa restriktivno niti represivno* – ubeđuje Žid – *on nije toliko konzervativan koliko je kreativan; on se okreće od anarhizma i odbija da poveruje kako je sve već rečeno*³. Prema tome, jasno je da se u pesničkoj umetnosti traži misaono verbalni sklad kao odraz stvaralačke mere. Žid to naziva terminom *klasicizam*. Pesnici koji odgovaraju ovoj definiciji jesu, u Židovom sinhronom određenju, *klasičari* ili *klasični autori*, bez obzira što istorijski pripadaju različitim epohama: Montenj, Rasin, Stendal, Bodler. Židove primedbe Ronsaru, Korneju, Igou, odnose se na, kod njih, neskladan odnos između *iskaza* i *iskazanog* – između reči i emocije koja je njome označena. Zato su oni *romantičari*. Klasicizam, kako to zapaža Žid – *u potpunosti teži litoti. To je umeće da se izrazi najviše s najmanje reči*⁴. U romantizmu je suprotno: jedna emocija, ili misao, vodi u verbalnu rasplinutost. To je stilska opozitnost dva pesnička postupka: *sažetost* klasicizma i *opširnost* romantizma.

Najčešće su najopširniji oni koji imaju najmanje da kažu, piše Žid u *Dnevniku* i poručuje: *Nema umetničkog dela bez sažimanja*. Opširnost u delu samo škodi, vodi u rasplinjavanje, i efekat lepog slabi. Andre Žid se, dok je pisao, često preispitivao vrediti li da bude rečeno ono što je u trenutku nameravao da napiše. Kritički duh preispituje verbalni nastup emocije. Zato treba sačekati da delo sazri, ne forsirati ga, kako to čine romantičari. Romantičarsko istrčavanje reči ispred emocije Žid upoređuje sa *forsiranom kulturom biljaka koja dovodi do njihovog prevremenog cvetanja*.

¹ Georg V. Fridrih Hegel, *Estetika III*, prev. Nikola Popović, Beograd, Kultura, 1970, str. 570

² Justin O' Brien, *Gide's Fictional Technique in French Literature Horizon*, Rutgers University Press, 1967, p. 91-102.

³ *Incidences*, Réponse à une enquête de la renaissance sur le classicisme, p. 212.

⁴ *Incidences*, Billets à Angèle, p. 40.

Klasična odmerenost može se izraziti i sledećom Židovom maksimom: *Treba i dovoljno je. Umetničko delo gde sve što ne služi, škodi*. Da bi se ispoštovalo to načelo, potrebno je da postoji hijerarhija. Međutim, Andre Žid i po pitanju dva opšta stilska postupka u umetničkom stvaranju, a oni su imenovani kao klasicizam i romantizam, pomno meri argumente za jednu i drugu stranu, i na terazijama svoje poetike tasove dovodi u ravnotežu.

Naime, klasicizmu je neophodan romantizam kao što je papirnom zmaju da bi se vinuo u nebo neophodno uzajamno delovanje vetra i konopca za koji je zmaj privezan. Ta Židova metafora već je pomenuta kao argument protiv romantičarskog oholog odbijanja bilo kakvog pravila, a sada dobro služi kao argument koji izmiruje klasični moment, to jest *izraz*, i romantički moment, to jest *osećanje*. Rečeno opet u figurativnom smislu, bez konopca (klasične prinude), papirni zmaj leteo bi tamo-amo po nebu, pod udarima vetra (romantičarska anarhija); a bez neba (romantičarski prostor), na kom deluje vetar, zmaj bi ostao na zemlji, a konopac kojim je vezan ne bi imao nikakvu svrhu.

Borba između klasicizma i romantizma, tvrdi Žid, postoji unutar svakog duha. *I iz te borbe rađa se delo; delo klasične umetnosti pripoveda o trijumfu reda i mere nad unutrašnjim romantizmom*¹ – piše Žid u svom *Odgovoru na jedno istraživanje o preporodu klasicizma*, ogledu objavljenom u *Odrasima*. U istoj knjizi, ali u *Beleškama za Anželu*, Žid dolazi do poente u raspravi o klasičnom i romantičnom, a ona je izražena u sledećoj rečenici: *Klasično delo biće snažno i lepo jedino shvaćeno kao ukroćeni romantizam*². Klasični momenat, dakle, još jednom prednjači nad romantičnim u smislu da upravlja njime i usmerava ga.

Andre Žid kao poetičar jeste klasičar i takvim ga prikazuje ne samo svaki njegov napis iz oblasti estetike, već i njegova poetska dela jer su nastala poštovanjem stvaralačkih načela koja zahtevaju jasnoću, sažetost i odmerenost. Poetički spisi u kojima se Žid eksplicitno bavi pitanjem pesničkih pravila, klasičnog i romantičnog stila i njihovog odnosa, razmatrana su u ovom poglavlju. U *Odrasima*, dva su ogleđa na ovu temu - *Beleške za Anželu* i *Odgovor na jednu anketu o preporodu klasicizma*. U prvom ogleđu Andre Žid izlaže teoriju o dva opšta umetnička postupka, posmatrano sinhrono, koja su imenovana kao klasicizam i romantizam. U drugom ogleđu on diskutuje o klasičnoj hijerarhiji i romantičkoj anarhiji. Odnos prinude i slobode u pesničkom stvaralačkom postupku Žid razmatra u predavanju *Razvoj pozorišta*, koje je objavljeno u *Novim povodima*. U toj knjizi je i napis *Bodler i g. Fage* u kojem se ističe klasičarsko načelo da pesnik u delu mora da ispolji svoj kritički smisao. O tome govori i esej *Pusenova poduka* objavljen u *Jesenjim listićima*.

Zdanje Židove poetike izgrađeno je na temeljima klasičarskih načela. To što se on poziva najčešće na francuski klasicizam dolazi otuda što je, kako sam kaže, upravo Francuska postala *poslednje utočište klasicizma*. Međutim, Žid ne doživljava klasi-

¹ *ibid.*, Réponse à une enquête de la renaissance sur le classicisme, p. 211.

² *Incidences*, Billets à Angèle, p. 38.

zam kao nacionalnu ustanovu, niti kao školu podražavanja, što je očito iz same njegove izjave da najveći predstavnici klasičnog stila jesu Rafael, Gete i Mocart. Francuske institucije su samo omogućile da se klasična doktrina ustoliči kao autoritet. Andre Žid nastojao je svojim poetskim delom i poetičkim angažmanom da povрати autoritet jedne poetike, a njegova *Nova Francuska Revija*, kao najuticajnije institucije u oblasti književnog izdavaštva u periodu između dva svetska rata, trebalo je da ima i funkciju promotera pravih pesničkih vrednosti i isprobanih poetičkih načela.

Andre Žid nepogrešivo je procenio svoje mesto u francuskoj književnosti i teoriji kada je napisao u *Beleškama za Anželu* sledeću rečenicu: *Kako glavna tajna klasicizma leži u njegovoj skromnosti, mogu vam reći sada da se danas smatram najboljim predstavnikom klasicizma*¹.

¹ *ibid.*, Billets à Angèle, p. 37-38.

Pesnička sintaksa

Pesnička rečenica; sintaksički kalkovi

Jezik služi da se ljudi sporazumevaju, da se kroz život stiču i prenose znanja, i da se životno iskustvo stilizuje i pretoči u poeziju. U pitanju je jedan znakovni sistem koji je podvrgnut opštim zakonima na osnovu kojih jezik i funkcioniše. Ipak, međusobno se razlikuju jezik komunikacije, jezik edukacije i jezik poezije. U komunikaciji je važan iskaz, u edukaciji je bitna suština u prenetoj poruci, a u poeziji je bitan izraz. Posmatrano u sosirovskoj formuli – lingvistički *znak* (reč) jeste spoj *oznake* (forme) i *označenog* (pojma), razlikuju se svakodnevni jezik i pesnički jezik. Svakodnevni jezik je usmeren na pojam, u njemu je bitno ono što se označava jezikom, a ne sam jezik. U poeziji, međutim, *izraz* (tekst) važniji je od *iskaza* (konteksta). Proučavati poetsko delo znači izučavati pesničku frazu i doći do zakonitosti njene strukture. Rezultati istraživanja omogućuju da se imenuje određeni poetski stil. Zato poetika proučava jezik u poeziji. U tom smislu, imanentna poetika može se smatrati lingvistikom poezije.

U svojoj studiji *Formalni metod u nauci o književnosti*, Medvedev pominje da Žirmunski smatra kako *svakom poglavlju u nauci o jeziku treba da odgovara po jedno poglavlje u teorijskoj poetici*¹. Ruski formalista je eksplicitan: fonetika, sintaksa i semantika jesu poglavlja te poetike. Međutim, i Aristotel u svojoj *Pesničkoj umetnosti* govori o lingvistici poezije, što je mnogo ranije od formalista, stilista i novokritičara koji deluju u dvadesetom veku. U drugom odeljku svoje poetičke rasprave, koji nosi naziv *Tragički pesnik*, Aristotel govori o jezičkom izrazu (dikciji) koji se sastoji iz *glasa* i *sloga*, što je fonetska ravan, iz *glagola*, *imena* i *člana*, što je morfološka ravan, i iz *govora*, što je semantička ravan. Grčki estetičar daje formalno gramatički osvrt na pesnički iskaz.

U dvadesetom veku, teoretičari imanentnog pristupa u izučavanju poezije svoja poetička gledišta izgrađuju i na antičkoj tradiciji, a ne samo pod uticajem nove sosirovske lingvistike. Međutim, Andre Žid promovise imanentni pristup u poetici deceniju i po pre stilista i formalista koji deluju u vreme Prvog svetskog rata i posle njega. Kako je za Žida *estetsko* ono što je bitno u delu, to znači da on kao poetičar izučava

¹ Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti*, prev. Đordije Vukotić, Beograd, Nolit, 1976, str. 127.

jezik pesničke tvorevine. Osim Židovih poetičkih zapažanja kada je reč o rečenici u poeziji, ovo poglavlje nudi i opštu analizu *židovske sintakse* koja je izvedena iz jezika njegovih poetskih kreacija.

Na početku, napomena o tome šta je to pesnička sintaksa. U pitanju je osobena upotreba jezika, to jest rečenice jednog jezika. Kako je primetila Mari-Terez Veiran, upotreba normiranog jezika označava se kao *nulti stepen stilistike*. Modifikacija od standarda označena je *pesničkom varijacijom*. Treba otkriti kod jednog autora strukturu njegove rečenice, uspostaviti sintaksički sistem jednog poete. O tome Veiransova, autorka studije o Židovoj rečenici u *Zemaljskim hranama*, kaže sledeće:

Izučavati rečenicu jednog autora, a ne njegove rečenice, ili te i te od njegovih rečenica, to znači priznati implicitno da postoji posebna organizacija dosta jako iscertana kako bi se okarakterisala osobenost tog autora u odnosu na sve druge. Govoriti o Židovoj rečenici, znači prihvatiti postulat da ta rečenica nije Igoova, Floberova, niti Stendalova ili Prustova!

Židov pesnički prvenac jeste prava rasprava o problemu odnosa pesnika s jezikom. Andre Valter kao pesnik romantik suočava se s problemom ljubavi u materijalnom svetu i s problemom poezije – u umetnosti koja je iznad života. Ljubav kao emotivno stanje izaziva u čoveku i konvencionalne, što znači isforsirane, i spontane emocije. Problem je prepoznati autentični izraz bića. U poeziji, isto tako, emocije zavode jezik ili jezik žonglira s emocijama, tako da je problem sročiti pesnički iskaz koji je autentični izraz emocije. Da li onda jezik treba podvrgnuti misli ili se misao podvrgava jeziku, pesnička je nedoumica kojom se bavi Žid u *Sveskama Andrea Valtera*. Andre Žid kao pesnik početnik ili Andre Valter, kako je voleo tada sebe da naziva, suočio se s francuskom rečenicom kao ometajućim problemom.

Naime, svaki jezik ima svoja pravila upotrebe kojih se valja pridržavati. Bez gramatičke zakonitosti, jezik bi rđavo obavljao svoju komunikativnu ulogu, dok bi njegova uloga u edukaciji bila potpuno ometena. Kako umetnost počiva na pravilima koja proizilaze iz nje same, jezička anarhija ne bi iznedrila *lepo* koje i čini umetnost, s obzirom da, kako kaže Roman Jakobson – *poezija je jezik u njegovoj estetskoj funkciji*². Zašto je onda francuska rečenica bila problem za Valtera, to jest za mladog Žida?

U francuskoj rečenici reči dobijaju fiksno mesto u skladu s time kojoj vrsti, u morfološkom smislu, pripadaju. Propisani sintaksički poredak reči nazvan je logičkim redom i on dopušta izmene reda reči u vrlo ograničenom broju slučajeva. Zato je francuska rečenica osobena i razlikuje se od sintakse drugih zapadnoevropskih jezika. Andre Valter se suočio sa strogim pravilima francuske sintakse kao sa dželatom poezije. Logička gramatička preciznost ne može odgovoriti zahtevima pesničke inspiracije. Mladi Žid to objašnjava na sledeći način:

¹ Marie-Thérèse Veyrenc, *Genèse d'un style. La Phrase d'André Gide dans «Les Nourritures terrestres»*, Paris, Nizet, 1976, p. 15.

² Roman Osipovič Jakobson, *Jedini junak nauke o književnosti*, prev. Andrej Tarasjev, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 455.

Subjekat, Glagol i Atribut.

Potrebno je uvek na to vratiti se; to je neizbežan odnos. Mada to ne zadovoljava: nisu sve stvari u jednoj takvoj sudbonosnoj zavisnosti; postoje i istančaniji međusobni odnosi.

Ova gruba sintaksa ih podvlači; trebalo bi ih tek jedva označiti.

Ne boja, ništa sem preliva¹.

Onda je preliv u odnosu među rečima, ne više u celoj rečenici².

Andre Valter nije hteo da podvrgne misao jeziku, jer bi to za njega značilo izdati pesničku emociju. Ako se misao organizuje po pravilima francuske sintakse, ona se menja. Zato je Valter nastojao upravo suprotno – da jezik podvrgne misli. *I kad sintaksa protestuje, treba je ukrotiti* – tvrdi mladi Žid. U tom pogledu, glavno oružje kojim se Andre Valter koristio da savlada francusku sintaksu jeste nemačka rečenica. U delima koja je pisao posle *Svezaka*, Andre Žid će primenjivati na francusku rečenicu jednako pravila nemačke i latinske sintakse, zato što je redosled reči u njima drugačiji – u nemačkoj rečenici je slobodniji, a u latinskoj prirodniiji jer odgovara sledu misli.

Zanimljivo je da se ono što se u sedamnaestom i osamnaestom veku pominjalo kao čuvena francuska jasnoća, kada je reč o jeziku, u devetnaestom i dvadesetom veku doživljava kao pesnička prepreka. Smatralo se da je francuska rečenica prirodna, da sledi logiku, da tu leži njena glavna vrlina koja nedostaje drugim jezicima. Čak je i latinski autoritet izgubio na snazi pred *savršenim* francuskim jezikom. Kao da se zaboravilo da se francuski jezik u svom kultivisanju oslanjao upravo na latinski uzor. Tu iluziju razbija francuski formalista i naratolog Žerar Ženet. U svojoj studiji *Mimologije*, on razmatra odnos analogije između reči i predmeta, a takav odnos Ženet zove – *mimologija*³. Ona postoji na fonološkoj, etimološkoj i sintaksičkoj ravni. Ova poslednja sada je bitna. Ženet odbacuje ustaljenu tezu da analoški jezici, kao što su francuski i italijanski, slede *logički red*. Logički red ispoljava se u sintaksičkom sledu koji smeta Andreu Valteru, a koji on pominje u prethodno iznetom citatu iz *Svezaka*. To je shema *subjekat – predikat – objekat*. Latinski jezik, u kojem se ovakav sled reči u rečenici ne praktikuje, smatrao bi se tako jezikom *s logičkim redom*.

Ženet u svojoj studiji podseća na jezičke rasprave u domenu sintakse koje su vođene u osamnaestom veku. Autor jedne od mnogobrojnih koje su napisane u to vreme, jeste i opat Žirar koji je u *Pravim načelima francuskog jezika* nazvao francuski, italijanski i španski logičkim jezicima, jer ovi jezici *u svojim konstrukcijama poštuju prirodni red i stupnjeve ideja: u njima delatni subjekt ide na čelo, zatim dolazi radnja praćena svojim modifikacijama, a nakon toga ono što je njen*

¹ «Pas la couleur, rien que la nuance», Paul Verlaine, *Art poétique*, vid.: Verlaine, *Pjesme*, Zagreb, 1988, str. 172.

² *Les Cahiers d'André Walter*, p. 140.

³ Gérard Genette, *Mimologije – Put u Kratiliju*, prev. Nada Vajs, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1985, str. 186.

*objekat i cilj*¹. Ženet, međutim, smatra da logički jezik nije francuski, već latinski. Takozvani logički red nalaže, daje Ženet primer, da rečenica glasi – *Kralj je osvojio Burgundiju*, i tako bi to stajalo u francuskoj rečenici. Gramatički red u latinskoj rečenici, međutim, rečenicu postavlja na sledeći način: *Burgundiju je osvojio kralj*. Latinski jezik, prema Ženetu, sledi svoju emociju, zato je prirodniji red reči u prevedenoj latinskoj rečenici: ističe se najpre ono što mentalno prvo dolazi u svest, i ono za šta je vezana emocija.

Izvrnuvši tako staru tezu o *prirodnom i logičnom francuskom jeziku*, Ženet je zaključio da upravo latinski jezik sledi predmet misli. Ovde je reč o drugačijoj logici, onoj koja sledi misao, korak po korak, a ne podvrgava misao logici gramatike. U pitanju je potpuno drugačiji sistem jezičkog mišljenja ili odnosa jezika i misli. U tom pogledu, nemački i srpski jezik imaju to zajedničko svojstvo: misaono emotivni red u mentalnom neverbalnom diskursu preslikava se i na verbalni diskurs, sintaksički red. To je ono za čim žudi Andre Valter suočen s francuskom rečenicom kao preprekom za svoj pesnički izraz – da se reči slobodno kreću u rečenici kao što se smenjuju misli u glavi. Nepomičnost francuske rečenice smeta Valteru, to jest Židu, i on želi da primeni u svom pesničkom diskursu pokretljivost nemačke sintakse. Upravo nemačka rečenica omogućuje da se ostvari harmonija osećanja i reči.

U svom osvrtu pod nazivom *Stil Andrea Žida i nemačka sintaksa*, teoretičar Bejzil Kingstoun podseća da nije Andre Žid prvi kritikovao francuski jezik². On kaže da se kod Ipolita Tena može pročitati sledeće: *Naš stil, tako precizan i tako čist, ne kazuje ništa izvan sebe; on nema perspektive, suviše je veštački i suviše tačan da bi prodro do dubina unutrašnjeg sveta*. Stilista Šarl Baji, pominje Kingstoun i njega, slaže se s Tenom. Francuska reč *više označava nego što sugerise* – upoređuje Baji dva jezika na štetu svog maternjeg – dok nemačka reč *sugerise više nego što označava*. Pošto je došao do tačke u kojoj se u svojim stavovima slažu Ten, Baji i Žid, teoretičar Bejzil Kingstoun na primeru *Svezaka Andrea Valtera* zaključuje kako je Andre Žid primenio pravila nemačke sintakse.

Da bismo videli koje sintaksičke postupke u nemačkom jeziku je Žid oponašao treba da se podsetimo pravila koja određuju red reči u nemačkom – kaže Kingstoun, i vrši elaboraciju opštih principa nemačke sintakse, koja je za raspravu u ovom poglavlju suviše duga da bi se iznela u celosti, te se ona može rezimirati na sledeći način: nemačka rečenica može početi subjektom, objektom ili priloškom odredbom, a završiti se može kopulativnim glagolom. Ako se primeni nemački sintaksički sled u francuskoj rečenici, ona postaje neobična.

Na osoben način, koji se već tradicionalno naziva *židovskim postupkom*, pod pseudonimom Andre Valter, Andre Žid istovremeno primenjuje sintaksičke metode strane francuskoj rečenici i raspravlja o tim metodima. Takav proseedu čini da pesnička tvorevina bude istovremeno umetnički izraz i kritički iskaz o tom izrazu. Andre Valter ek-

¹ Abée Girard, *Vrais principes de la langue française*, Paris, 1747, p. 21-40.

² Basil D. Kingstone, *Le Style d'André Gide et la Syntaxe allemande*, in Pierre Lafille, *André Gide, le romancier*, Paris, Hachette, 1954, p. 167-179.

splicitno polemiše o, za poeziju, sintaksičkoj skučenosti francuskog jezika i, nasuprot tome, o suviše očitog naklonosti nemačke sintakse prema pesničkoj inspiraciji.

Sintaksička sloboda u nemačkoj rečenici omogućuje da se razvije melodija na kojoj i počiva pesnički izraz. *Nemački jezik odlikuju šaputave aliteracije koje bolje nego francuski jezik iskazuju maglovite sanjarije* – beleži Andre Valter u *Beloj svesci*. Nije toliko bitna harmonija reči koliko muzika misli koja se postiže tako što se sled misli preslikava na sled reči, jer, kako je napisano u jednoj fusnoti u *Crnoj svesci*: *one [misli] takođe imaju svoje tajnovite aliteracije*. Andre Žid želi da izgradi posebnu pesničku sintaksu koja će time stvoriti i poseban jezik, pesnički jezik koji je jezik muzike, i on to eksplicitno kaže: *Stvorio sam jezik po svojoj volji. Na francuskom jeziku? ne, hteo bih da pišem na jeziku muzike*¹.

Kritikujući *neizbežan odnos* (subjekat–glagol–dodatak) u *gruboj sintaksi* francuskog jezika, Andre Žid se poziva na Verlenov poetički stav iznet u poemi *Pesnička umetnost*:

De la musique avant toute chose...

De la musique encore et toujours...

(Glazbe nad svim i prije svega...

Glazbe nek svud i uvijek ima...²)

Da bi postigao ono što želi, Andre Žid u *Sveskama* koristi nemačka sintaksička načela: rečenicu započinje objektom ili adverbom, a glagol odlaže do kraja rečenice. Kingstoun navodi jedan primer francuske rečenice napisane po tipično nemačkoj sintaksičkoj formuli. U pitanju je umetnuta rečenica uzeta iz *Bele sveske*, a koja glasi: *Dans la forêt transie aux rosées ruisselantes, sous les rameaux penchés qui sur nous pleurent*. Navedena u originalu, ova rečenica otkriva, za francusku sintaksu, atipičan i čak nepravilan red reči. Kingstoun rečenicu prevodi na nemački jezik, i u istom sledu ove reči formiraju tipičnu i pravilnu nemačku rečenicu: *Im kaltlichen Walde, vom Tau triefend, unter den gebeugten Ästen, die uber uns weinen*. Srpska sintaksa bez ikakvog otpora dopušta da se Židova rečenica prevede doslovno: *U šumi promrzloj na rosi blistavoj, pod granama povinutim koje nad nama plaču*.

Kingstoun objašnjava na početku svog ogleada otkuda to da je Andre Žid upravo u nemačkom jeziku pronašao model za svoju pesničku sintaksu. Naime, francuski esteta je osnovno i srednje obrazovanje stekao u Alzaškoj školi koja je osnovana u Parizu 1873. godine. Nju su odlikovale, kako saznaje Kingstoun, domaći ambijent, umerena disciplina koja je zasnovana na pedagogiji samodiscipline, a ne kontrolisane discipline, i protestantski moral kao lično preispitivanje, a ne kao institucionalizovani

¹ *Les Cahiers d'André Walter*, p. 97.

² Paul Verlaine, *Pjesničko umijeće*, u zbirci *Pjesme*, prev. Željko Čorak, Zagreb, August Cesarec, 1988, str. 93-94.

etički kodeks kojim se reguliše ponašanje i postupanje pojedinaca. U ovoj, za tadašnje okolnosti, modernoj školi, Andre Žid je dva sata dnevno učio nemački jezik. Mladog poetu upoznao je s nemačkim filosofima i s Geteom njegov školski drug Pjer Lui (Pierre Louis), koji će kasnije svoje prezime izmeniti u Luis (Louys).

Kingstoun tvrdi da je u formiranju Židove pesničke sintakse latinski jezik imao mnogo manju ulogu nego nemački jezik. Ovaj teoretičar kaže da je Andre Žid čitao mnogo na nemačkom, dok je na latinskom čitao jedino Vergilija. Ali to nije valjan argument kojim bi se opovrgla činjenica da je Židova osnovna gramatička formacija ipak latinska. U svom predavanju *Andre Žid i latinski jezik*¹, Patrik Polan zaključuje kako je Andre Žid poznao dobro latinski jezik, između ostalog, i na osnovu toga što je ovaj poeta u svojoj korespondenciji s Polom Klodelom raspravljao i o tome kako da se prevodi Tacit na francuski jezik i o problemu stila koji treba usvojiti kako bi se duh latinskih tekstova preveo na francuski. U *Dnevniku*, Žid beleži da se oseća *vrlo latinskim* po pitanju semantičkog dvoznačja, na kojem je Sent Bev zamerao Latinima, jer im nije bila mrska izvesna neodređenost smisla. Glavni smisao ne isključuje potpuno neki drugi, podvlači Žid i dodaje: *Radujem se što se osećam veoma Latin u tom pogledu*².

Izvesna nejasnoća i pridavanje i drugih značenja reči i rečenici, ne znače romantičarsku rasplinutost u kojoj se reči rastežu mimo emocije. Klasičarski stil, a uvek je on u pitanju kod Žida, nalazi reč koju obuhvata emocija, ali je nadilazi. Precizno, jasno i jezgrovito kazivanje omogućuje konotativnost pesničkog iskaza. To se postiže jedino kroz *litotu* – savršeni sublimisani iskaz, što je sinonim za savršeno umetničko delo. *Sve što ne služi samo čini tromim* – tvrdi Žid u *Dnevniku Krivotvoritelja novca*. Tu poduku pesniku pruža svakako latinska rečenica. Prednost latinskog jezika u odnosu na francuski otkriva i Židov prijatelj Pol Valeri koji u *Varijacijama na Bukolike* o tome kaže sledeće:

*Latinski jezik je, uglavnom, zgusnutiji od našeg. Ne upotrebljava članove i štedi na pomoćnim glagolima (bar u klasičnom periodu); škrt je u predlozima i može da iskaže iste stvari s manje reči, a sem toga raspolaže velikom slobodom u njihovom organizovanju, koja je nama gotovo u potpunosti uskraćena, a kojoj toliko žudimo*³.

Andre Žid kao poeta i esteta nastojao je da ispita sve mogućnosti pesničkog jezika kako bi se prevazišao problem odnosa reči i misli. To je problem koji ga muči još od prve knjige, od *Svezaka Andrea Valtera*, i on ga je imenovao kroz sledeće pitanje: *Sve se odigralo u duši; ništa se od toga nije pojavilo. Kako opisati to?*⁴ Jezik kakav jeste samo je za prosečne emocije, pošto se najjače opiru imenovanju, ogorčeno primećuje

¹ Patrick Polland, *André Gide et le latin, in Entretiens sur André Gide* sous la direction de Marcel Arland et Jean Mouton, Paris, 1967, p. 167.

² *Journal 1889-1939*, 8 juin 1921, p. 696.

³ Pol Valeri, *Pesničko iskustvo*, prev. Lj. Karadžić, N. Petrović, K. Mićević, Beograd, 1985, str. 359.

⁴ *Les Cahiers d'André Walter*, p. 22.

Andre Valter. *Ćutanje radije: reči su profane. Zašto govoriti? Šta vrede rečenice?* – jada se on. Jezik postavlja zamke i nameće emocije koje nisu ni proživljene. Taj stav o jeziku Žid će donekle izmeniti. U predgovoru konačnom izdanju *Svezaka* (1930), što je četiri decenije kasnije u odnosu na prvo izdanje od 1891, Žid piše:

Nastojao sam da podvrgnem jezik: nisam još bio shvatio koliko se uči više ako se podvrgnemo njemu, i kakvu poduku pružaju njegova pravila koja najpre smetaju, protiv kojih se duh opire i koje želi da odbaci!

Ono što ostaje Židova jezička praksa jeste transfer gramatičkih načela iz nemačkog i latinskog jezika u francuski jezik. Tim svojevrsnim sintaksičkim kalkovima, Andre Žid je osvežio francuski jezik. Poezija, uostalom, i jeste nesvakidašnja upotreba jezika. Pesništvo, Aristotel je dobro uočio, specifičnim obrtima i izrazima oduzima govoru karakter svakodnevnosti. Pečat latinske i nemačke sintakse omogućuje Židovoj pesničkoj frazi da izazove poseban umetnički efekat. Jezik poezije je težak, otežan i zakočen, tvrdi ruski formalista Viktor Šklovski i poziva se na Aristotela:

Prema Aristotelu, poetski jezik mora imati karakter tuđeg, zapanjujućeg jezika; praktično, on i jeste vrlo često tuđi, strani jezik: sumerski kod Asiraca, latinski u srednjovekovnoj Evropi, arabizmi kod Persijanaca, starobugarski kao osnova ruskog književnog jezika².

Andre Žid je uvek težio ritmovanoj prozi, zato ga je jedan obožavalac s pravom nazvao *Rasinom proze*. Proza se ovde uzima u značenju pesničke rečenice koja stoji nasuprot stihu. Inače, prozom se može nazvati svakodnevni govor, nasuprot kojem stoji poezija kao posebna upotreba jezika čiji je cilj da stvori lepo i izazove uživanje u lepom. Poznata je distinkcija *poezija – proza* kao opozicija *ples – hodanje*. Pol Valeri podseća da je Rakan u pismu upućenom teoretičaru klasicizma Šaplenu rekao da je Malerb prvi povezao prozu s hodom, a poeziju s plesom. Kako bi njegove rečenice zaplesale, Andre Žid je pomerao granice postavljenje francuskoj rečenici. On nije nehajno odbacio pravila francuske sintakse, već je nastojao da je obogati kalkovima iz latinske i nemačke sintakse.

U svojoj kritičkoj studiji pod nazivom *Neuhvatljivi Protej* Žermen Bre je izvela osnovne odlike židovske sintakse. *Čini se da se izraz kod njega formira polazeći od srodnih ritmičkih grupa* – kaže Breova i primećuje kako se još u *Sveskama Andrea Valtera* ispoljavaju glavne osobenosti *židovskog stila* (style gidien). Reči služe da daju ton ritmičkoj grupi. U tome leži vrednost Židove proze koja se po lepoti može meriti s rimovanim stihovima. Žermen Bre nastoji da definiše *židovsku sintaksu* u onom što je ustaljeno u njoj, i zaključuje da Andre Žid umeće prilog između dva glagola kako bi omekšao rečenicu i protkao je neizvesnošću, i da koristi inversiju subjekta i predikta kako bi zaustavio vreme. Breova primećuje kako su to *postupci osobeni za Židovo pisanje koje on nikada neće napustiti*.

¹ Préface à l'édition définitive d'André Walter, *Cahiers et Poésies*, Paris, 1930, p. 9.

² Viktor Šklovski, *Umetnost kao postupak*, prev. Andrej Tarasjev, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 448.

Židova pesnička sintaksa rezultat je velikog kritičkog rada i istraživanja koja je poeta stalno preduzimao sa svakim novim delom koje ga je čekalo kao izazov. Ne može se govoriti o Židovom stilu kao manirizmu, to jest postupku koji on oponaša kad ga je jednom primenio ili odabrao, već se može govoriti jedino o židovskoj sintaksi kao umetničkom instrumentu kojim se ovaj poeta služi kako bi kroz pesničku kreaciju stilizovao svoje misaono i emotivno iskustvo. Andre Žid je težio tome da mu rečenica bude savršena, da drugi perceptuju to savršenstvo, a ne da u tome vide neki određeni manir. *Ne želim da imam manir – osim onog koji zahteva moj siže* – pojašnjava Žid u *Dnevniku*¹. Manirizam vodi u retoriku u kojoj su reči zamene umesto da budu po sebi znaci. Retorika, koja stoji nasuprot poeziji, misli stavlja ispred reči. U poeziji postupak ima svrhu u sebi i ne mora se opravdavati. Ples ne mora da se opravdava što ne vodi ka određenom pravcu kao hodanje. *Hod, kao i proza, cilja prema određenom predmetu. To je radnja upravljena prema nečemu što želimo dokučiti*² – kaže Valeri, i prozu ovde treba razumeti kao sinonim svakog nepoetskog govora, kao svakodnevnu upotrebu jezika u praktične svrhe. Ples, posve suprotno, nema cilj van sebe. Tako je i s umetnošću. Distinkcija *hod – ples* ovde se pocrtava kroz sosirovski par *oznaka – označeno*. Kad je akcenat na označenom, na cilju ka kojem se ide, onda su pokreti nogama samo sredstvo i nemaju vrednost po sebi. To je, preneto na domen umetnosti, isticanje konteksta, i onda nije reč o umetnosti već o retorici. Suprotno, pokreti nogama jesu sebi svrha u plesu, oni ne vode određenom cilju, već pružaju zadovoljstvo. Tada je, opet preneto na pisanu reč, bitan sam tekst, to jest postupak, i to je poezija. Kako bi se lepo plesalo, kako bi tekst pružio uživanje, treba iznaći postupak koji vodi tome.

Pitanje koje Žid pokreće jeste kako izbeći zamku retorike i ne dopustiti da reči budu *zamene* umesto *znaci*, kao u priči iz *Hiljadu i jedne noći*, kada se gladni siromah, za trpezom bogataša na kojoj su đakonije, ali nijedan tanjir nema jelo, iz učtivosti pretvara da ima hrane. *Na slične gozbe nas često poziva književnost* – zaključuje Žid. Istinska poezija zahteva umetničku iskrenost. Ona je autentični izraz pesnikovog bića. Jedino tako se dobija trajna umetnička vrednost, a nju Žid uvek imenuje kao klasicizam. Žid je klasičar u suštinskom smislu. Klasično je *trajno*, a ne *staro* i *prevaziđeno*, i Žid je bio svestan toga da se jezik menja. Njegov jezički purizam proisticao je iz uverenja da je poezija neuobičajena upotreba jezika i da pesnička sintaksa mora biti rezultat potrage za savršenim izrazom. U suprotnom, uzvišene poezije i nema. Takav stav iznosi i Aristotel, što je citirano u ovom poglavlju, i to gledište se obnavlja u dvadesetom veku, u kojem prednjači formalna analiza u umetnosti.

Upotreba glagolskog načina koji se u francuskoj gramatici imenuje kao subjunktiv osobena je za Žida. Subjunktiv daje savršeni izraz emocije u svoj njenoj slojevitosti. U njemu se milozvučnost (forma) udružuje s emocijom (pojam), ili rečeno sosirovskom terminologijom – *oznaka* i *označeno* susreću se kao *pogled* i *odraz*. Ali, i jezik se menja s drugim promenama koje nastaju u društvu, i to ne samo da se menja

¹ *Journal 1889-1939*, 7 mai 1912, p. 378.

² Pol Valeri, *Pesničko iskustvo*, prev. Lj. Karadžić, N. Petrović, K. Mićević, Beograd, 1985, str. 317.

svakodnevni jezik, nego i jezik poezije. Poezija se ne može opirati, već mora da ostane u kontaktu sa životom. Horacije u *Poslanici Pizonima* ističe da se pesnik ne može oglušiti o jezičku praksu:

*Mnoge će umrle reči oživeti opet, a pašće
one što sad su u modi, kad praksa, taj zakonodavac,
sudija, apsolutni gospodar govora traži¹.*

Horacije preporučuje pesniku da prirodno postupa kad bira reči, bilo da su arhaizmi ili neologizmi. Sve mora biti neusiljeno.

Andre Žid u pismu od 13. oktobra 1923. godine, koje je uputio Polu Sudeu, raspravlja o *krahu subjunktiva* u francuskom govoru. *Važno je da se pisani jezik ne udalji suviše od govornog jezika* – piše on i objašnjava – *to je najsigurniji način da se postigne da se govorni jezik ne odvoji suviše od pisanog jezika²*. U govoru se subjunktiv sve više povlači pred prozaičnim indikativom. U svom pismu Sudeu, Žid setno zaključuje: *Subjunktiv, ma koliko da je elegantan, što on ume da bude, pozvan je, bojim se, da nestane iz našeg jezika, kao što je već nestao iz engleskog jezika [...]; ali ipak je bolje i tako nego da vidimo kako naš jezik postaje sklerotičan³*.

Kada se pojavio *Tezej* (Thésée, 1946), kritičar Etiabl je postavio pitanje: je li Andre Žid – *klasičan, barokan ili preciozan*. Naime, on primećuje da su učene i lirične rečenice prvog Žida uzmakle pred novim neobičnim jezikom u *Tezeju*, koji je Etiabl nazvao *aticizmom*. Atinjani jesu bili poznati po svom negovanom pisanom i govornom jeziku, ali se on ne svodi na suštu precioznost ili na klasičnu preciznost. Aticizam u sebi objedinjuje preciozno, klasično i barokno tako što on predstavlja spoj, s jedne strane klasičnog, što će reći standardnog izraza i, s druge strane, baroknog, živopisnog i familijarnog izraza. Takvu rafiniranost u izražavanju Žid je postigao u *Tezeju*, zaključuje Etiabl.

Židova rečenica, može se izvesti opšti zaključak, pokazuje otmenost duha i tananost duše. Jezik kojim se služi ovaj poeta počiva na izboru leksike, sintaksičkoj inovaciji i fonetskoj ritmičnosti. Svaka sledeća knjiga koju je pisao bila je, u formalno-jezičkom smislu, novi istraživački izazov i kritički poduhvat. Jedino tako se i može sagledati pesnička sintaksa, ne samo Židova, već svakog istinskog pesnika.

¹ Kvint Horacije Flak, *Pesnička umetnost – Pizonima*, prev. Radmila Šalabalić, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 55.

² *Incidences*, Lettres ouvertes, à M. Paul Souday, p. 71.

³ *ibid.*, p. 71-72.

Pesničke vrste

Žanrovske odrednice; tip naracije

Baviti se pesničkom sintaksom i njenim semantičkim ishodištem znači biti u domenu formalne analize. Tada je osnovna jedinica analize pesnička fraza. Međutim, kada se pesnički tekst posmatra kao celina, onda se sagledava funkcionalnost svih njegovih elemenata i međusobna povezanost delova koji tvore celinu. Izučavajući postupak koji pesnik primenjuje u svom kazivanju, istraživač otkriva strukturu pesničkog dela, sistem narativnog prosedea. Podela na pesničke rodove polazi upravo od narativne tehnike.

U svojoj *Teoriji književnosti*, teoretičar Ivo Tartalja, po pitanju pesničkih rodova, napominje da je *najvažnija podela koja se zasniva na osobenostima načina izgradnje književnih dela*¹. Najopštija je podela na stih i prozu i ona se tiče samo formalne upotrebe jezika – stih ili rečenica. *Temeljnija je i bolje razrađena podela na rodove i vrste* – tvrdi Tartalja, i podseća da je podela na rodove i vrste poznata i pod zajedničkim nazivom *književni žanrovi*. Metod na osnovu kojeg su pesnička dela razvrstana u žanrove tiče se narativnog postupka. Teorijski oslonac za podelu na epiku, liriku i dramu dao je Platon u *Knjizi trećoj svoje Države*. On veli da postoje tri vrste pesama i pripovedanja: *čisto podražavanje* (drama), *jednostavno pričanje pesnikovo* (lirika), i *treća vrsta je mešavina jednog i drugog, i ima je u epskim pesmama* (epika). U lirici pesnik je subjektivan, dakle ličan, u epici je objektivni pripovedač, dok se u drami, koja je sva u dijalozima, pesnik uživljava u likove, preuzima na sebe tuđe subjektivnosti i predstavlja ih objektivno, pošto je izučio njihovu psihologiju. U duhu ove distinkcije, Hegel razlikuje *liriku* kao subjektivno osećanje, *ep* kao stanje jednog društva, dakle kao totalitet života i sveta, što spada u sferu objektivnog, i *dramu* kao delanje, što je i najsavršeniji pesnički izraz. Svaki žanr ponaosob – lirsko kao subjektivno, epsko kao objektivno i dramsko, koje je spoj subjektivnog i objektivnog – razvija se zasebnim narativnim postupkom. On i jeste predmet naratologije.

S obzirom na osobenost koju ima kao narator, Andre Žid je vrlo zanimljiv za naratološka razmatranja. Žan Ruse i Žerar Ženet, vrsni izučavaoci narativnog postupka,

¹ Ivo Tartalja, *Teorija književnosti*, Beograd, 2000, str. 174.

ipak se nisu njime bavili, verovatno zato što je narator Žid bio uporedo i sam svoj naratolog. Naime, on je često naraciju kompromitovao kao umetničku iluziju i suočavao je s time da je fikcija. Njegova velika pesnička dela, uglavnom, sadrže u sebi i svoju kritiku. Poigravanje s naracijom kroz promene tačke gledišta, što je Židova uža specijalnost, predmet je izlaganja u sledećem poglavlju, u *Narativnom postupku*.

Što se tiče pesničkih rodova, opšta podela na epsko, lirsko i dramsko prešla je u odaje istorije književnosti, jer se već vekovima ne pišu epovi (neuspela oponašanja treba zanemariti), a roman dugo nije bio na poetskoj sceni na kojoj su, od antičkih vremena, preko renesanse do romantizma, vladali najpre ep, zatim tragedija, komedija i rimovana poema. U dvadesetom veku, podela na poeziju, prozu i dramu, ponudila je rešenje da se roman i pripovetka u sistemu rodova odrede kao proza, ali ni takvo rešenje nije najbolje. *Epika, lirika i drama* jesu dobri nazivi kojim se obuhvata književna produkcija i razvrstava na rodove, ali takva podela je izgubila sinhroni smisao i postala dijahrona odrednica – takva podela na rodove posmatra se u istorijskom kontekstu. Zato je najbolje napustiti sveobuhvatni naziv *rod* i baviti se *vrstama*, to jest *žanrovima*, što se tradicionalno i čini već čitav vek.

Andre Žid kao poetičar nije načelno raspravljao o pesničkim žanrovima, već se njima bavio kao konkretnim problemom u vlastitom pesničkom radu. Ovaj poeta voleo je da svojim knjigama daje žanrovske odrednice kao podnaslove. Njima je praktično imenovao narativni postupak koji je primenio u knjizi. Koliko je vodio računa o žanrovskoj odrednici ukazuje i činjenica da je u ponovljenim kasnijim izdanjima menjao podnaslov nekih knjiga, nastojeći da što preciznije definiše svoj narativni prosede. *Urienovo putovanje* bio je zamislio kao simbolistički roman, da bi ga potom preimenuvao – najpre u *putopis*, a onda u *satiru*. Naposljetku ga je uvrstio među dela koja je označio pod *razno* (divers). *Močvare* prelaze iz žanra *rasprave* (traité) u *sotiju*, a *priče* (récit) *Uska vrata* i *Izabela* bile su najpre zamišljene kao *romani*. *Loše okovani Prometej* objavljen je 1899. godine s odrednicom *roman* da bi 1914. postao *sotija*.

Žermen Bre u svojoj studiji *Neuhvatljivi Protej* zapaža da Židova dela lako prelaze iz jedne pesničke vrste u drugu, da lelujaju, što je, uključuje Breova društveni kontekst, bilo karakteristično za epohu u kojoj je pesnik i počeo da stvara, a to je epoha simbolizma koji je i sam u znaku ezoteričnog, neuhvatljivog, promenljivog. *Kao Protej, židovska dela umeju da promene svoje ime i da ostanu ono što jesu. Njihova raznovrsnost ističe eksperimentalnu stranu, estetički esej dela u svojoj celini*¹ – piše Breova u studiji čiji naslov, između ostalog, aludira i na protejsku prirodu samog Židovog narativnog prosedea. Zato Breova ne govori o izdiferenciranim poetskim vrstama kod Žida, već u protejskom duhu zaključuje kako postoje dve velike kategorije Židovog dela – *ona koja teže ka romanu; ona koja teže ka dramu*. U *Sveskama Andrea Valtera*, Žida mami roman. *Kao romansijer on počinje i problemi romana jesu oni koji su ga najtrajnije zaokupljali* – zaključuje Breova. S druge strane, priča *Pastoralna simfonija* teži dramskoj formi – dijalozi su vrlo bitni za radnju. *Sotija Loše okovani Prometej* napisana je u dijaloškoj formi. Žermen Bre ocenjuje da ni Židov teatar ne može da pobege od traktata i sotije. Drama *Filoktet*, kako ju je Žid definisao u podnaslovu, jeste

¹ Germaine Brée, *L'Insaissable Protée*, p. 27.

rasprava o gnusnoj povredi (Philoctète – Traité de l'immonde blessure). Teoretičarka Žermen Bre poziva se na Kopoovu primedbu da Žida uopšte ne zanima teatar kao takav kako bi zaključila da je drama za njega više muzička nego scenska forma, muzička u smislu uspostavljanja harmonije glasova.

Židova dela, dakle, obrazuju široku lepezu koja je, kako to kaže Breova, omeđena s jedne strane *autobiografijom* a s druge strane *esejom*, a sve unutar žanrovski leluja. Tako *Povratak bludnog sina* ima u sebi elemenata *rasprave*, *poeme* i *drame*, dok *Tezej* vodi ka *priči*, *sotiji* i *poemi*. Žermen Bre smatra da je kroz Židove odrednice teško žanrovski razvrstati, kako sama Židova dela, tako i dela drugih autora. Na Židov način, veli ona, mogao bi se Floberov opus podeliti na *poemu* (*Iskušenje svetog Antoana*), *priču* (*Madam Bovari*), *roman* (*Sentimentalno vaspitanje*) i *sotiju* (*Buvar i Pekiše*). Očito je teško koristiti žanrovske odrednice koje je Andre Žid upotrebljavao, zato što se imenovane pesničke vrste nisu razvile kao čisti žanrovi i što uvek u sebi sadrže elemente nekoliko drugih. Zato se događalo da Žid jednu *raspravu* preimenuje u *sotiju* ili da *roman* kasnije nazove *pričom*. Opšta podela Židovih dela na *dramska* i *romaneskna* samo je uslovna za Breovu, jer Židova *dela su suviše raznovrsna da bi dopustila da on postane dramaturg-romansijer*. Ipak, Breova izvodi sledeći zaključak: *Priča, drama, roman, to su tri velika židovska žanra*¹.

Ovo gledište može biti restriktivno ako se zanemare *sotija* i *rasprava*. *Močvare, Loše okovani Prometej* i *Vatikanski podrumi* značajna su dela, a upravo ona nose oznaku *sotija*. Međutim, Žermen Bre ne zaboravlja *sotiju*, već je jednostavno ubraja u *roman*. Kad govori o *Sveskama Andrea Valtera, Imoralisti* i *Vatikanskim podrumima*, ona ih naziva romanima. Što se tiče *rasprave*, pesničke forme koju je Žid posebno negovao, izgleda da je Breova sklona da je smesti u nekakav međužanr. Tako ona za *El Hadž*, *priču* o pevaču kojeg princ unajmljuje da bude posrednik između njega i naroda, kaže da prema svojoj formi jeste *prelazno delo* (oeuvre de transition) na pola puta između simbolističkog ogleđa i *priče*. Žid, međutim, ovo delo naziva *raspravom*: *El Hadž – rasprava o potrebnom pokoravanju stvarnosti* (El Hadj – Traité de la soumission nécessaire à la réalité).

I drugi poznati židolog, Daniel Mutot, *raspravu* i *sotiju* kod Žida posmatra u njihovoj protejskoj međufazi između romana i *drame*. U *Estetici književnog stvaranja*, ovaj teoretičar zaključuje kako je Židova *rasprava jedan novi žanr koji udružuje formalnu lakoću poezije i ozbiljne istraživačke mogućnosti proze*². Godine 1912. objavljene su sabrane *rasprave*, njih šest: *Rasprava o Narcisu* (Le Traité du Narcisse, 1891), *Ljubavni pokušaj – rasprava o zaludnoj želji* (La Tentative amoureuse – Le traité du vain désir, 1893), *El Hadž – rasprava o lažnom proroku* (El Hadj – Le traité du faux prophète, 1899), *Filoktet – rasprava o tri morala* (Philoctète – Le traité de trois morales, 1899), *Betsabe* (Bethsabé, 1906), *Povratak bludnog sina* (Le Retour de l'Enfant Prodigue, 1907). Prvi spis u samom naslovu sadrži reč *rasprava*, sledeća tri imaju tu odrednicu u podnaslovu, a poslednja dva ne sadrže je u nazivu. Nju svakako u svom podnaslovu mogu da nose *Loše okovani Prometej* i *Kralj Kandaoul*, smatra Mutot i

¹ *ibid.*, p. 97.

² Daniel Moutote, *André Gide: Esthétique de la création littéraire*, p. 68.

podseća da su *Močvare* prvobitno imale podnaslov rasprava o slučajnosti (Paludes – Le traité de la contingence, 1894).

Za drugi međužanr, sotiju, Daniel Moutot kaže da predstavlja međufazu na putu ka romanu. Tu spadaju *dela koja ne liče ni na šta klasifikovano, polu-roman, polu-dramu, dela koja* [Andre Žid] naziva «sotijama» i od kojih nijedno ne ostvaruje početnu formalnu zamisao o romanu kakav on očekuje¹. Sotija *Loše okovani Prometej* u dijaloškoj je formi dok *Vatikanski podrumi* imaju narativni prosede jednog romana. Polu-roman i polu-drama, odrednice koje koristi Daniel Mutot, korespondiraju s onim koje nudi Breova – o dve opšte kategorije u Židovom opusu. Breova, međutim, nije kazala da su Židova dela romaneskna i(li) dramska, već da *teže* jednoj ili drugoj formi, što znači da i ovu opštu kategorizaciju treba prihvatiti kao uslovnu.

Još jedan poznati židolog takođe se uhvatio u koštac s problemom žanrovskog razvrstavanja Židovih dela. U svojoj studiji *Andre Žid prema samom sebi*, Klod Marten kaže da je Andre Žid *autor četiri priče* [récits] – *Imoralista, Uska vrata, Izabela i Simfonija* – i *toliko sotija* [soties] – *Močvare, Loše okovani Prometej, Vatikanski podrumi, kojima očigledno treba pridružiti Urienovo putovanje*². Šta znače odrednice *priča* i *sotija*, postavlja sebi pitanje Klod Marten i nastoji da doskoči njihovoj protejskoj neuhvatljivosti. Židovska priča jeste *studija* u formi tradicionalnog romana, kaže Marten, u kojem naracija spaja objektivno posmatranje događaja i subjektivno svedočanstvo o svojoj ulozi u njemu. Mišel u *Imoralisti*, Žerom u *Vratima* i pastor u *Simfoniji*, jesu naratori koji kazuju pročišćeni događaj, priču oslobođenu obične stvarnosti i svedenu na suštinu. *Svet sotije čini se da je istovremeno karikatura i apsurdna antiteza svetu priča* – smatra Marten i pojašnjava da autor u sotijama izmiče kroz piruete svoje misli nudeći groteskne likove koji su suprotnost ozbiljnim karakterima u pričama. I Žermen Bre podvlači opozitivnost priče i sotije kod Žida: *Junak priče je eksplicitno patetičan i implicitno smešan. Junak sotije je eksplicitno smešan i implicitno patetičan*³. Breova kaže da su Židovi junaci pomalo kao nesvesni igrači u pogrešnoj igri, na primer kao da u fudbalskoj igri igraju prema pravilima košarke.

Židove priče i sotije stoje međusobno kao teza i antiteza. Ali, međusobno su i uslovljene. Žid tvrdi da ne bi napisao *Imoralistu* da nije znao da će napisati *Uska vrata*, a obe te knjige bile su potrebne kako bi *Vatikanski podrumi* bili mogući. I zaista, Židova dela su dugo obitavala u njegovoj glavi paralelno, a jednom prilikom je kazao da je do svoje tridesete godine već imao ideje za sve knjige koje će i napisati u sledećih nekoliko decenija. U svoj *Dnevnik* Andre Žid prepisuje pismo koje je uputio Bonijeu, u kojem mu kazuje šta je napisao u predgovoru sotiji *Vatikanski podrumi*: *Saopštio sam čitaocu da su Vatikanski podrumi obitavali već više od petnaest godina u mojoj glavi, kao što sam više od petnaest godina nosio u glavi Uska vrata i nešto kraći period Imoralistu, koji se prvi i pojavio*⁴.

¹ *ibid.*, p. 146.

² Claude Martin, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, p. 146.

³ Germaine Brée, *L'Insaisissable Protée*, p. 284.

⁴ *Journal 1889-1939*, 12 juillet 1914, p. 437.

Klod Marten, naposljetku, zaključuje da priče i sotije imaju zajedničku crtu, a to je – ironija. U prilog takvom zaključku, on navodi i jednu Židovu dnevničku belešku, u *Listićima* koji nisu našli mesto u Plejadinom izdanju *Dnevnika*:

Izuzev mojih « Hrana », sve moje knjige jesu ironične knjige; to su kritičke knjige. « Uska vrata », to je kritika izvesne mistične sklonosti; « Izabela » je kritika izvesnog oblika romantične imaginacije; « Pastoralna simfonija » – jednog oblika laži prema samom sebi; « Imoralista » – jednog vida individualizma¹.

U pomenutom predgovoru *Vatikanskim podrumima* Andre Žid govori o tome kako su sve njegove knjige ironične, a u *Dnevniku* povodom objavljivanja te sotije beleži: *Priče i sotije, do sada sam pisao samo ironične knjige – ili kritičke ako više volite, a jedna od njih je nesumnjivo i ova poslednja*². *Sotija* se zasniva na ironičnoj predstavi stvarnosti, a ironija za Žida uvek znači i *kritičnost*, te su ove dve reči sinonimi.

U svom ogledu o židovskoj estetici, Žan Itje se pita nisu li sva Židova dela *sotije*. U svim delima, veli ovaj židolog, čak i u *Hranama*, u pozorišnim komadima *Saul* i *Kralj Kandaule*, u *Krivotvoriteljima novca*, prisutan je *kritički genij*. A u metodološkoj studiji o *Vatikanskim podrumima*, Alen Gule, podseća na etimološko i semantičko značenje reči *sotija*, na festivalsku tradiciju i socijalnu vrednost ovog teatarskog izraza: na Praznik ludaka, stvarni svet se ismeva i svodi na karikaturu. Dovodeći to u vezu sa Židovim kritičkim pesničkim postupkom, Gule kaže da *sotija* izvrće logiku stvarnog sveta u ludost. U vezi sa sotijom stoji i satira. Žermen Bre u svakoj Židovoj knjizi nalazi poneku satiru. Tako su *Močvare* satira simbolizma, *Vrata* satira jansenizma, a *Podrumi* satira katolicizma.

Očito je da je teško žanrovski razvrstati Židova dela. To što je on sam izvršio žanrovsku klasifikaciju ne olakšava posao židolozima. Zato je Žermen Bre pribegla opštoj i uslovnoj podeli na dve kategorije (jedna dela *teže romanu* a druga *teže dramu*), a Klod Marten se pozvao na Židovu definiciju kako su sve njegove knjige *ironične* ili *kritičke*. Poštujući autorovo zaveštanje na frontispisima njegovih knjiga, može se sumirati da su pesničke vrste u kojima je Žid stvarao sledeće: *rasprava* (traité), *sotija* (sotie), *priča* (récit), *drama* (drame), i *roman* (roman). Treba napomenuti da u svom dramskom opusu Andre Žid koristi, osim odrednice *drama* (*Saul*, 1896; *Oedipe*, 1935), i sledeće: *drama u stihovima* (drame en vers: *Le Roi Candaule*, 1900), *opera* (opéra: *Perséphone*, 1933), *predstava* (pièce: *Robert ou l'Intérêt général*, 1944), *zabava* (plaisanterie: *Le Treizième Arbre*, 1935).

U ediciji *Nove francuske revije* odrednicu *pesme* (poésies) nose dela *Sveske* i *Pesme Andrea Valtera*, *Zemaljske hrane*, *Nove hrane* i *Amintas*. *Hrane* se svakako mogu smatrati poemom u proznom obliku. Što se tiče *stihovane poezije*, osim rimovane u *Pesmama Andrea Valtera* (dvadeset poema), nerimovane u dramu *Kralj Kandaule*, u kojoj su rime neobavezne ali prisutne kao unutrašnje, što je katkad osobeno i za

¹ Claude Martin, *André Gide par lui-même*, p. 146-147.

² *Journal 1889-1939*, 30 juin 1914, p. 428.

Židov prozni ritam, i osim uzgrednih pesama u pojedinim njegovim delima (u *Urienu*, *Močvarama*, *Hranama*) ovaj poeta nije bio strihotvorac. Svakako ne uspešan. Ono što je osobeno za stihovanu poeziju – ritam, aliteracije, rime – to odlikuje i Židovu prozu. Zato je jedan oduševljeni čitalac iz Lurda u pismu, što Žid citira u dnevičkom zapisu od 18. decembra 1946, izjavio: *Za mene, Vi ste Rasin proze!*

Židove pesme, međutim, i nisu pesme. Utisak koje odaju dok se čitaju jeste da su to stihovi prevedeni iz proze. Žid je bio stvoren za ritmovanu prozu. Sam je ukazivao na to da se razlikuju ritam stiha i ritam proze i da ne treba usiljeno prenositi pravila stiha na prozu: *Reći ću čak da što je stih bolji, proza je lošija; jer ritam stiha nije i ritam proze; i ritam stiha kvvari ritam proze*¹. Kod Žida se očito desilo suprotno: odličan prozni ritam nadvladao je, te prenet u poeme učinio je nezgrapnim njegove stihovane pesničke kreacije, ili pokušaje.

Poezija u stihu ne može ući ni u kakvu klasifikaciju Židovih pesničkih dela, time ni u spisak tipično *židovskih* pesničkih vrsta, a kad se govori o poetičkim principima, Židova razmatranja u ovom domenu ne mogu dobiti zasebno poglavlje, jer bi se ono svelo na Židovu recepciju klasika i na školski kurs o skandiranju latinskih stihova. Napisi o tome objavljeni su u *Izmišljenim razgovorima*.

Židove *rasprave* su filozofski ogleđi, etičko-estetički traktati, lirski intonirani obrazloženi etički eseji. U tom je njihova suština kojoj i služi forma. Bilo da je diskurs iz jednog dela, kao u *Narcisu* i *Ljubavnom pokušaju*, ili da je razbijen na pasaže, kao u *Hranama*, on je jezički objedinjen i stilski ujednačen. Narator je u njima uvek *etičar-estetičar*. U *rasprave* se mogu ubrojati, pored spisa koji i formalno nose tu oznaku, bilo u naslovu ili podnaslovu, i drame koje su egzistencijalistički traktati (*Edip*, *Trinaesto drvo*).

Židova *priča* može se nazvati i *klasičnom lirskom pričom*. Argumente za to daju i Džastin O'Brajen u svom ogleđu o Židovoj literarnoj tehnici, koji je objavljen u studiji *Horizonti francuske književnosti*, i Klod Marten u, nekoliko puta pomenutoj, studiji *Andre Žid prema samom sebi*. Obojica su zaključili da je Židova priča na liniji klasičnog proznog dela *Princeza de Klev* gospođe La Fajet. Klasična *lirska priča* jeste zatvorena narativna celina s *naratorom-junakom*, i naracija je svedena na pročišćeni događaj. Toj kategoriji pripadaju *Imoralista* (L'Immoraliste, 1902), *Uska vrata* (La porte étroite, 1909), *Izabela* (Isabelle, 1911), *Pastoralna simfonija* (La Symphonie pastorale, 1919), kao i triptih *Škola za žene* (L'Ecole des Femmes, 1929), *Rober* (Robert, 1929), *Ženevjeva* (Geneviève, 1936). Analizirajući strukturu *židovske priče*, Džastin O'Brajen kaže da nju karakterišu - skoncentrisana radnja, ograničeni broj likova (dva, tri ili četiri) - bez uzgrednih likova, subjektivna direktna naracija, jednostavan stil².

U *Sveskama Andrea Valtera*, *Močvarama* i *Krivotvoriteljima novca*, Andre Žid nudi uz priču i analizu jezika kojim su one ispričane. Pomenute knjige mogu da se nazovu i svojevrsnim *romansiranim naratološkim studijama*. One su zasnovane na

¹ *Journal 1889-1939*, Feuillet, a. 1925, p. 806-807.

² Justin O' Brien, *Gide's Fictional Technique in French Literature Horizon*, Rutgers University Press, 1967, p. 91-102.

postupku *mise en abyme*. Ovaj termin nemoguće je prevesti smisleno na srpski jezik, a ni doslovni prevod ne bi iskazivao ikakav smisao. Taj omiljeni Židov narativni postupak biće posebno razmatran u sledećem poglavlju. Ovde je o njemu dovoljno reći sledeće: roman se gradi tako što se ista priča multiplicira, pritom menjajući svoj diskurs. Najpre izneta kao *fabula*, ona se pretače u *siže*, i dolazi do narativne stilizacije događaja. Umetnički rezime, kao samoanaliza diskursa odvija se pred čitaocima. Tako se dobija roman u romanu i roman o romanu.

Sotija *Vatikanski podrumi* ne sadrži eksplicitno narativnu shemu kojoj podležu *Sveske*, *Močvare* i *Krivotvoritelji*, ali implicitno autor kompromituje umetničku fikciju u njima i parodira samo pripovedanje. U *Loše okovanom Prometeju*, isto tako, autor svojim umetnutim rečenicama razbija romanesknu iluziju. Andre Žid simulira naraciju koja je svojstvena romanu, ali ozbiljnu priču o junacima i događajima, priču kojoj se veruje, on izvrće u satiru, u lakrdiju. To je opšte zajedničko svojstvo Židovih sotija.

Prethodnu podelu Židovog pesničkog opusa na četiri osnovna žanra – rasprava, priča, sotija i roman (s teorijom naracije) – treba sagledati u dva vida: kroz eksplicitnu poetiku, koja dela razvrstava u određeni žanr, kao što je to prethodno urađeno, i kroz imanentnu poetiku, koja narativnu strukturu razlaže na niti od kojih je satkana. Prema eksplicitnoj žanrovskoj podeli dela se razvrstavaju, a prema imanentnoj podeli u jednom delu otkrivaju se narativni postupci koji su primenjeni. Tako se može zaključiti da Andre Žid u pisanju primenjuje sledeće postupke pripovedanja: 1. *esejistički postupak* – dajući svojoj rečenici, segmentu u delu ili celom tekstu, karakter *rasprave*, filofske, etičke, estetičke ili naratološke; 2. *lirsko-pripovedni postupak* – slikajući emotivno stanje junaka kroz njihovu subjektivnu *priču*; 3. *satirički postupak* – uključujući u naraciju vodviljske elemente kao u *sotiji*; 4. *romaneskni postupak* – dajući prednost opisivanju događaja kao u *romanu* (u odnosu na opisivanje stanja koje prednjači u pričama). *Krivotvoritelji novca*, na primer, imaju nekoliko centara u naraciji, junake i događaje, što su osobine pravog *romana*; sadrže lirski zanos *priče*; u ovoj knjizi postoje i etičke i estetičke *rasprave*; uverljiva romaneskna naracija podvrgnuta je eksperimentu i parodiranju kao da je reč o *sotiji*, kroz postupak samosagledavanja *priče*, koji se može označiti kao *peti*, a koji je Žid imenova kao *mise en abyme*.

Žanrovsko razvrstavanje može da se načini i na osnovu tipa rečenice, kako je to učinila Mari-Terez Veiran u svojoj studiji o Židovom stilu u *Zemaljskim hranama*. U ovoj proznoj poemi ona čak beleži nekoliko žanrova: *epistolarni* – u pismo Natanaelu u predgovoru, kao i u Himni u zaključku, *epski* – u fragmetnima sveske koja nosi naziv *Linkeus*, *narativni* – u priči o Menalku, *herojsko-komični* – u nekim delovima *priče* o Menalku, *elegijski* – u Židovim evokacijama na Atmana, arapskog dečaka kojeg je zavoleo tokom boravka u Africi 1893. godine. Očito da se o žanrovskim odrednicama može govoriti na nekoliko nivoa, od leksike, preko rečenice, do teksta kao narativne celine. Protejska priroda Židova ispoljava se na svim nivoima.

Iako je posve jasno, treba opet naglasiti, da ne postoje stroge granice između biografije, fikcije i teorije u Židovom opusu. Otuda se u spisku poetičkih spisa, nabrojanih u prvom poglavlju ovog istraživačkog ogleada, nalaze i neki traktati i romani, kao i autobiografski spisi, među kojima kapitalnu vrednost ima *Dnevnik*. I romani

Sveske, Močvare i Krivotvoritelji, koji imaju poetičko-istraživački karakter, ukazuju na preplitanje etičkog (dokumenti), estetskog (umetnička fikcija) i estetičkog (poetička razmatranja) u opusu ovog poete.

Andre Žid je izvršio reviziju tradicionalnih pesničkih vrsta, eksperimentisao s naracijom, i oformio žanrove koji se danas smatraju tipično židovskim. Daniel Mutot je tim povodom zaključio sledeće: *U književnosti, njegove knjige su sjajni primeri novih žanrova, kao što su Rasprava, Priča, Sotija, i jedna nova kritička koncepcija Romana*¹. Koncepcija Židovog narativnog proseada tema je poglavlja koje sledi.

¹ Daniel Moutote, *André Gide: Esthétique de la création littéraire*, p. 187.

Narativni postupak

Pozicija naratora; tačke gledišta; mise en abyme

Ko je narator: autor ili junak? U tradicionalnoj naraciji, uvek je prvi ili drugi. Kad autor pripoveda, onda je to diskurs u trećem licu. Kad junak svedoči, to je naracija u prvom licu. Prema načinu podražavanja Aristotel razlikuje postupak *kad pesnik, s jedne strane, pripoveda, i to ili, kao što Homer čini, na usta neke druge ličnosti ili sam bez pretvaranja, a s druge strane kad sva lica koja podražavaju prikazuje tako da vrše neku radnju*¹. I Platon je razlikovao dva postupka kazivanja (lexis) : podražavanje u pravom smislu reči (mimesis) - u dramskoj umetnosti, i prosto pripovedanje (diegesis) – u epu.

Ivo Tartalja ističe sklonost klasičnog pripovedača da o svom junaku govori u trećem licu jednine. Time narator, poziva se Tartalja na francusku Novu retoriku, drži odstojanje od junaka, kako u vremenu i prostoru, tako i u psihološkom smislu; tada je *ON jedno na odstojanju držano JA*, i ono odgovara poznatoj epskoj objektivnosti ili nepristrasnosti. Lirsko *ja* u pripovedanju, međutim, teži ispovednom tonu i tada je ono opreka lirskog *ja* i dramskog *ja*: *Kod pripovedača koji nastupa u prvom licu vidik okrenut spoljašnjem svetu biva sužen, ali se svet duše brže raskrili*².

Vreme u kojem je stvarao Žid počelo je da potcenjuje ranije mnogo uvažavanog sveznajućeg pripovedača i, kako kaže Tartalja – *tražen je način pripovedanja koje će se strogo ograničavati vidokrugom izabranog lika*³. Kod Žida, najčešće, nema jedinstvenog naratora, svakako ne *objektivnog*, u tradicionalnom određenju ovog termina. Pozicija naratora kod Žida počiva na dva postupka: prvi je izlaganje događaja iz ličnog, subjektivnog ugla, ili iz nekoliko uglova, od strane aktera; drugi je *tehnika govora unutar govora*, gde su narativne jedinice postavljene kao ogledalo unutar ogledala, tako da se naracija javlja kao serija odraza.

Židova *lirska priča* (récit) jeste zatvorena narativna celina u kojoj iz svog ugla posmatranja akter iznosi događaje, tako da je on i *junak* i *narator*. *Pastoralna simfonija*

¹ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. Miloš N. Đurić, str. 32.

² Ivo Tartalja, *Teorija književnosti*, Beograd, 2000, str. 208.

³ *ibid.*, str. 212.

napisana je u formi ličnog pastorovog dnevnika. *Uska vrata* imaju glavnog naratora Žeroma, a ono što on ne može da iznese, najintimnije emocije Alisine, to saznajemo iz njenog dnevnika. U *Imoralisti*, junak Mišel samo je formalno *indirektni narator*. Njegov prijatelj u pismu prenosi Mišelovu priču, ali u prvom licu, kako ju je navodno čuo od samog Mišela, zajedno s još dvojicom prijatelja. Međutim, neimenovani prijatelj jeste *narator-uvodničar*, i on je praktično indirektni narator koji samo omogućuje da Mišelova naracija dopre do drugih. Slično je i u *Izabeli*: Žid kao redaktor-izdavač, u svom predgovoru uvodi naratora Žerara Lakaza koji priča priču svojim prijateljima Židu i Fransisu Žamu. I u trilogiji *Škola za žene – Rober – Ženevjeva*, pripovedači su junaci – u prvoj priči Evlin, u drugoj i trećoj junaci čija imena se nalaze u naslovu priča. Oni svoje priče šalju Židu koji se javlja ponovo kao redaktor i izdavač. Naracija u Židovoj priči, rečeno izrazom Iva Tartalje – ograničena je *vidokrugom izabranog lika*. Evlin, junakinja i naratorica u *Školi za žene* kaže to eksplicitno, objašnjavajući motiv koji je podstakao nju i njenog muža Robera da pišu intimni dnevnik zasebno: *Ukratko, mi smo obećali jedno drugom da ćemo oboje napisati, to jest svako iz svog ugla, ono što je on nazvao: naša priča*¹.

Židova *priča*, istovetan zaključak izvode Džastin O’Brajen i Klod Marten, na liniji je klasične pripovetke *Princeza de Klev* gospođe Lafajet. Tu liniju koja polazi od *Princeze* i ide preko Didroove *Redovnice* i Konstanovog *Adolfa* do Židovih priča, Marten definiše kao kazivanje u prvom licu pročišćenog događaja. Načela kojih se Žid drži u priči tiču se kompozicije – jedinstvena skoncentrisana radnja s ograničenim brojem likova, jezika – litota, i naracije – subjektivni ali nadlični narator. Židov narator, kako ga procenjuje Klod Marten, nije objektivni, ali jeste nadlični posmatrač: njegovo lično uzdiže se iz svoje subjektivnosti do opšteg, intersubjektivnog, u kojem se i otvara prostor emotivnoj recepciji i identifikaciji. *Lik koji kaže JA, narator, tu je neka vrsta kompromisa između autora Memoara, koji je sveden na predmet svog vlastitog iskustva, i romansijera klasičnog tipa, bezličnog posmatrača koji, «s visine», pregleda bubrege i srca svih svojih junaka*² – kaže Marten.

Zatvorenu narativnu celinu Židove priče koju karakterišu, što je rečeno u prethodnom poglavlju, skoncentrisana radnja, ograničeni broj likova, direktna subjektivna naracija i jednostavan stil, Džastin O’Brajen poredi s rasinovskom tragedijom. Naratološki, postoji paralela: u klasičnom teatru, poverenici tragičkih ličnosti jesu onaj drugi ugao posmatranja i narativnog diskursa koji Žid, u svojim pričama, nudi kroz nečiji dnevnik ili pismo, čime se, i u slučaju rasinovske tragedije i u slučaju židovske priče, prevazilazi ograničenje koje sa sobom nosi subjektivni narator. Žid u svojim pričama primenjuje postupak izmeštanja tačke gledišta, kao što to imamo kod Rasina – narator je čas tragički junak, čas njegov poverenik. Naknadna naracija, to jest ispovest u pismu, dnevniku, u razgovoru, u Židovim pričama ima ulogu samoispitivanja, objektivnog osvrtnja na svoje postupke. Tako se može reći da dnevnik u priči kod Žida ima funkciju rasinovskog poverenika.

¹ *L’Ecole des Femmes*, suivi de *Robert et de Geneviève*, Paris, Gallimard, 1964, p. 14.

² Claude Martin, *André Gide par lui-même*, p. 146.

Drugi narativni postupak jeste onaj koji je Andre Žid označio kao *mise en abyme* i koji se zasniva na diskursu unutar diskursa, a da pritom, kako primećuje Buvreova u svojoj strukturalnoj analizi romana *Krivotvoritelji novca*, oba imaju isti objekat. Takav narativni postupak teoretičar Vološinov je formulisao, podseća na to Buvreova, kao *iskaz o iskazu*, a Žerar Ženet to naziva *metadiegetičkim pričama*. Svi ti izrazi, kao i Židov *mise en abyme*, znače sledeće: priča unutar priče, priča o priči, unutrašnje samoprocenjivanje dela i analiza jezika kojim je naracija izložena.

Džastin O'Brajen restriktivno zaključuje da se po ovom postupku *Krivotvoritelji novca* razlikuju od čitavog preostalog poetičkog opusa Židovog. Postupak koji je virtuosno ostvaren u *Krivotvoriteljima*, primenjen je i u *Sveskama Andrea Valtera*, i u *Močvarama*. U pričama *Škola za žene*, *Rober* i *Ženevjeva* on postoji u rudimentarnom vidu, kao uklapanje diskursa u šire narativno platno. Dalja analiza će uostalom to i pokazati. Najpre treba objasniti termin *mise en abyme*, nejasan i za Francuze s obzirom da ga je Žid smislio, a koji je uplašio i mnoge istraživače, kako tvrdi Daniel Mutot.

Francuska reč *abîme*, prema *Francusko-hrvatskom ili srpskom rječniku* Valentina Putaneca, znači – *ponor, provalija, bezdan, propast*. U ekstenziji *abîmement*, ova reč označava – *udubljivanje*. Izvedeni glagol (*s'*)*abîmer*, između ostalih, ima i značenja – *sunovratiti (se), zaroniti, udubiti (se)*. Srednjevekovni vladarski grbovi imali su naslikan neki prizor u čijem je centru kao odražen u ogledalu smešten umanjen isti taj prizor, a onda na nižoj ravni, u centru unutrašnjeg ponovljenog prizora, isti taj prizor još umanjeniji, stvarajući tako lanac odraza. *En abîme* je tako izraz preuzet iz heraldike kojim se označava postupak multiplikacije osnovnog prizora unutar samog sebe umanjenjem njegovih pojavnih dimenzija, što može mikroskopski posmatrano ići gotovo unedogled. Na isti način, na slikama Memlinga i Mesisa, ogledalce je postavljeno nasred slikarskog ateljea koji se u njemu odražava.

Krajem devetnaestog veka, ova reč je, za Žida svakako, izgubila svoje srednjovekovno značenje a zadržala pesničko, Daniel Mutot kaže – i *izmišljeno*, u Židovoj polumodernoj verziji *abyeme*. Naime, stari francuski oblik ove reči je *abisme*, ali je slovo *s* koje je ostalo bez glasovne vrednosti, prema preporuci Francuske Akademije, zamenjeno akcentom cirkumfleks koji je stavljen na prethodni vokal. Konotirajući grčko pismo, zamenivši latinsko *i* grčkim *γ*, Andre Žid je došao do oblika *abyeme*.

Postupak *mise en abyme* u književnosti bi tako značio samoogledanje priče, suvrćanje na drugom pročišćenom stepenu, preslikavanje na nižem stupnju, reprodukciju priče unutar sebe. Daniel Mutot kaže da književna shema *mise en abyme* jeste shema *Svete knjige*. Ovaj teoretičar dalje ne obrazlaže svoj zaključak, međutim, čini se da je posve jasna paralela koju on povlači kad se razmisli o samom kompoziciji i sadržini *Biblije*. Može se reći da je *Novi Zavet* odraz *Starog Zaveta*: eksplicitnim je postalo ono što je najpre bilo implicitno – dolazak Mesije opisan u *Evandeljima* najavljen je u starozavetnim knjigama proročkim. U *Novom Zavetu*, isto tako, *Poslanice* na nižem stupnju odražavaju radosnu vest *Evandelja* – učenje o spasenju koje je došlo preko Isusa Hrista. Apostolska pisma su, u neku ruku, kritički osvrti na Isusovu misiju koja je ispričana u *Evandeljima*. *Poslanice* analiziraju *Evandelja*. Zato se može reći da *Novi Zavet* sadrži naraciju (četiri *Evandelja*) i izvesnu kritičku koncepciju naracije (apostolske *Poslanice*).

Kad je reč o Židu, ono što on stavlja unutar svakog od svojih dela kao *odraženo* ili *suvraćeno*, dakle postavljeno *en abyme* jeste, zaključuje Daniel Mutot, redukcija tog dela unutar sebe, njegova reprodukcija u sebi na nižem stupnju. Jedini *mise en abyme* potpuno uspeo, prema Mutovovoj oceni, jeste u *Krivotvoriteljima novca*. Međutim, kako on kaže da je funkcija postupka koji se naziva *mise en abyme* da izrazi estetički bilans pripremanja dela, to se može govoriti o ovoj tehnici i u drugim Židovim knjigama. U narativnom shematskom pogledu, postoji paralela između *Svezaka*, prve Židove knjige, i *Krivotvoritelja* koji su se pojavili tri i po decenije kasnije. U *Sveskama Andrea Valtera*, sledeće su narativne jedinice: 1. naracija Andrea Valtera, 2. dnevničke beleške Valterove, 3. Valterove skice za roman, 4. Židova intervencija.

Narator jeste Andre Valter, i samo se preko njega vrši pomeranje tačke gledišta: Valterovo pripovedanje, Valterov lični dnevnik, Valterov literarni dnevnik. Knjiga ima dva dela: *Bela sveska* i *Crna sveska*. *Crna sveska* jeste literarni dnevnik Andrea Valtera. To je dnevnik *romana Alen* (Allain), koji Andre Valter želi da napiše. Radni dnevnik je sveska u kojoj on razmatra poetičku problematiku. *Crna sveska* je tako *diskurs o diskursu*. Ovaj postupak omogućuje valorizaciju samog osnovnog ili spoljnog diskursa. Žid interveniše u *Sveskama* samo u fusnotama i u zagradama osnovne naracije. On kao redaktor daje komentare i obaveštenja. Valter u *Beloj svesci* piše: *Uselili su te u Lusinu sobu*. U fusnoti, Žid daje obaveštenje: *Lusi je bila starija sestra koju je Andre Valter izgubio osamdeset pete*¹. U *Crnoj svesci*, Žid se kao redaktor takođe pojavljuje. Tako on u zagradama dodaje: *Sledeća strana je ostala bela u rukopisu*². Dakle, na pitanje gde je autor Žid u *Sveskama Andrea Valtera*, odgovor je – u fusnotama i u zagradama. On je redaktor. Ulančavanje naracije unutar sebe u *Sveskama* odvija se u sledećim krugovima: spoljni je obeležen ulogom redaktora koji priprema rukopis za objavljivanje i sređuje ga tehnički. Unutar prvog prstena je narativni prsten Andrea Valtera koji svoju priču procenjuje emotivno, što će reći etički i estetički, i reprodukuje je unutar sebe, unutar svog dnevnika, u narativni prsten koji se obeležava kao literarni dnevnik za projekat zamišljen kao roman *Alen*. Tako imamo, uslovno rečeno, tri autora u *Sveskama*: redaktora Žida, memoaristu Alena i poetičara Alena. U *Krivotvoriteljima novca*, međutim, autor izmiče i neprestano se preobražava kako ne bi bio lociran.

U ovom Židovom romanu, sledeće su narativne jedinice: 1. opšta autorova (Židova) naracija, 2. Eduarov dnevnik, 3. Eduarove skice za roman. Dok je u *Sveskama* Žid narator prisutan kao naknadni redaktor Valterovih spisa, čime je njegovo prisustvo postavljeno realno i objektivno, u *Krivotvoriteljima* je Židovo prisustvo nevidljivo, neuhvatljivo i manifestuje se samo kao narativna zamenica. Narator se poigrava sa svojom gramatičkom oznakom. On se ne oglašava samo kao *ja* već i kao *pripovedačko mi*, kao u sledećem primeru u kojem su namerno u svrhe ove analize podvučene reči koje otkrivaju poziciju koju zauzima narator: *Otac i sin nemaju više šta da kažu jedan drugom. Ostavimo ih. Skoro je jedanaest. Ostavimo gospođu Profitandje u njenoj sobi, gde sedi na maloj, pravoj, neudobnoj stolici*³.

¹ *Les Cahiers d'André Walter*, p. 32.

² *ibid.*, p. 120.

³ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 31.

Iako je sveprisutan, i sam narator je sveden na jedan ugao posmatranja: *Evo časa kad Bernar treba da pođe Olivjeu. I ne znam zapravo gde je večeras večerao, ni da li je uopšte večerao*¹. Žid na ovaj način naratoru postavlja granice koje on tradicionalno nema kao objektivni posmatrač. Evo još jednog primera: *Rober de Pasavan, koji se izdaje sada za njegovog prijatelja, prijatelj je mnogima. Ne znam zaista kako su se Vensan i on upoznali*². Navedeni primeri zapravo pokazuju jasno da narator nije tradicionalni objektivni narator, već da je on posmatrač. U svojoj metodološkoj studiji o *Vatikanskim podrumima* Alen Gule kaže da je narator u ovoj sotiji svedok sudbine junaka, a ne autor: *Prema denotativnoj tački gledišta, narator odbija da razreši nesvodivu oprečnost svojih likova kroz autorovu svemoć; on se pokazuje kao čisti svedok njihovih sudbina*³. Ovaj zaključak može da se prenese i na poziciju naratora u *Krivotvoriteljima novca*. Narator je svedok koji beleži zbivanja, ali on je svestan čitaoca, i pripovedačko mi, koje Žid koristi to pokazuje. Naracija počiva na saučesništvu čitaoca: *Ostavimo gospođu Profitandje [...]*⁴.

U ovom romanu narator proučava svoju naraciju, izgrađuje njenu teoriju. Sledi primer u kojem su podvučene reči koje ukazuju na to da pozicija naratora nije apsolutna već relativna: *Tada se desio groteskni prizor koji mi je teško ispričati. Ali on je odlučio o odnosima između Bernara i Lore, oslobodivši ih neočekivano iz nepravilike. Neću dakle pokušavati da lažno ulepšavam taj prizor*⁵.

Andre Buvre, u svom eseju čiji puni naslov glasi *Prilog jednoj strukturalnoj analizi Krivotvoritelja novca – problemi pisanja, Roman Jakobson i židovska poetika*, veli da postoji razmak između naratora i autora, mada je taj razmak slab i psihološke je prirode. Ja je gramatička potpora. Narator u *Krivotvoriteljima* slobodno se kreće u polju fikcije, za razliku od Eduara naratora koji, i sam deo te fikcije, jeste subjektivni narator: *U Krivotvoriteljima novca, Eduarov diskurs je unutar Židovog diskursa. Mise en abyme je na planu romaneskne gradnje jasan primer kako se poruka vraća na sebe samu*⁶. Razmak koji vidi Buvreova između opšteg neimenovanog naratora u *Krivotvoriteljima* i autora Žida znači sledeće: opšti, uslovno rečeno objektivni, narator izvodi teoriju naracije iz vlastite naracije, i time se on razlikuje od romansijera naratora, dakle junaka Eduara. Ipak, Buvreova ne primećuje da se i taj opšte neimenovani narator i narator koji je jedan od junaka u romanu, romansijer Eduar, slobodno kreću u polju fikcije, i da se i sam Eduar distancira od svog iskaza i analizira ga. Tome služe *dnevnik* i *roman* koje on piše. Događaj ispričan u dnevniku Eduar pretače u *romansirani siže*. Diskurs unutar diskursa jeste istovremeno teorija diskursa i njegova stilizacija na sledećem stepenu.

¹ *ibid.*, p. 32.

² *ibid.*, p. 43.

³ Alain Goulet, *Les Caves du Vatican d'André Gide – étude méthodologique*, Paris, Larousse, 1972, p. 21.

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 31.

⁵ *ibid.*, p. 130.

⁶ Andrée Bouveret, *Contribution à une analyse structurale des Faux-Monnayeurs*, in Pierre Lafille, *André Gide le romancier*, Paris, 1954, p. 29.

U *Krivotvoriteljima*, autor narator daje *opštu naraciju* – *FABULU*, koju Eduar narator u svom dnevniku *partikularizuje* – kroz prizmu svog doživljaja svodi je na *posebno* – *SIŽE*, a onda je u svom romanu Eduar romansijer *stilizuje* i pojedinačno uzdiže *do opšteg* – to je *REZIME*. To valja ilustrirati primerom. Jedan dobar primer nudi Buvreova u svojoj analizi postupka *mise en abyme* u romanu *Krivotvoritelji novca*, u kojem, što je rečeno, postoje tri narativne ravni: Židovo pripovedanje, Eduarove dnevničke beleške i Eduarov roman. Židova naracija je sveobuhvatno platno, na kojem se nalazi i prizor Žoržove krađe knjige u knjižari. Eduar u svom dnevniku, u kom se emotivno odražava realnost, prenosi tu scenu. U svom romanu, ogledalu koje omogućuje samo estetski odraz svake pojave, dakle pročišćeni događaj, Eduar parodira Žoržovu krađu. Buvreova, u svom ogledu o strukturi Židovog romana, postavlja širi okvir. Njena shema ulančavanja epizoda Žoržove krađe, postupkom *mise en abyme*, obuhvata Židov *Dnevnik*, *Dnevnik Krivotvoritelja novca*, roman *Krivotvoritelji novca*, *Eduarov dnevnik*, *Eduarov roman*. *IDEJA* za scenu u kojoj Žorž krađe knjigu u knjižari nalazi se u Židovom *Dnevniku*. Na osnovu te *ideje*, dat je *SIŽE* u *Dnevniku Krivotvoritelja novca*. *Siže* je pretočen u roman *Krivotvoritelji novca*, u kojem je *FABULA* – Žoržova krađa, zapisana u *Eduarovom dnevniku*. *Eduarov roman* filtrira fabulu u – parodirani narativni *REZIME*.

U *Sveskama*, Žid kao narator redaktor daje *SIŽE* knjige *Alen*, koja je priča o Andreu i Emanueli. *FABULA Alena* jeste Valterova priča. Valterov lični dnevnik *partikularizuje* i analizira, dok njegov literarni dnevnik *uopštava* i sintetizuje. Dnevnik romana *Alen* redukuje Valterov diskurs, uvlači ga u sebe kao njegova stilizacija i kritička analiza. Uvlačenje diskursa u sebe jeste izlaganje samog procesa nastanka pesničkog dela. U *Krivotvoriteljima novca*, Romansijer Eduar, u svojoj poetičkoj raspravi s Bernarom, Sofroniskom i Lorom, kaže da želi da predstavi, s jedne strane *realnost*, a s druge strane *onaj napor* kojim se ona stilizuje. Predmet Eduarove knjige, time i Židove, unutar koje je prva, jeste borba između onog što nudi realnost i onog što romansijer čini od te realnosti. Tako su *Krivotvoritelji novca* u Židovom osobenom narativnom postupku, istovremeno kreacija i teorija te kreacije. Ili, kako kaže Daniel Mutot: *stvaralački čin je dvostruki čin: čin i kritika tog čina*¹.

Močvare takođe imaju narativno ulančavanje unutar sebe. Sledeće su narativne jedinice: 1. naracija romansijera-naratora, 2. *Titirov dnevnik* ili *Močvare*, koji vodi romansijer-narator, a to je poetska kreacija, 3. naratološka razmatranja romansijera naratora. Opšta naracija romansijera naratora linearna je – to je standardna naracija. Ona nudi određenu fabulu koja teče linerano: socijalni život, susreti s prijateljima. Titirov dnevnik, koji je dnevnik fiktivnog lika, a taj lik je narator u poetskom spisu *Močvare*, spisu koji je integrisan u knjigu istog naziva – *Močvare*, jeste priča unutar priče. Romansijer narator analizira svoj pesnički jezik i narativni prosede, a Žid svoju strast prema takvom postupku objašnjava kroz reči ženskog lika u knjizi, preko Anžele, koja kaže da se iz autorovih beležaka o postupku nastajanja dela vidi bolje šta je autor želeo nego iz onog što sledi u napisu. Žermen Bre *Močvare* naziva *književnom teorijom*. Ali tu odrednicu može da nosi i prva knjiga, *Sveske Andrea Valtera*, i svakako *Krivotvoritelji novca*.

¹ Daniel Moutote, *André Gide: Esthétique de la création littéraire*, p. 116.

Daniel Mutot iznosi zanimljivo razmatranje: Židov *Dnevnik*, koji je autor vodio pola veka, ima ulogu kritičkog odraza celokupnog pesnikovog opusa. Andre Žid je objavio *Kompletna dela* u petnaest tomova 1939. godine, a princip koji je primenio jeste da svakom tomu budu pridodate dnevničke beleške koje se odnose na dotična dela. Tako je, u odnosu na *Opus*, i u formalnom smislu, *Dnevnik* projektovan kao *mise en abyme*.

Analizom narativnog prosedea u Židovim pesničkim delima može se zaključiti da postoje četiri vrste naratora: (est)etičar-narator, junak-narator, parodirani romaneskni narator, romansijer – narator. U Židovim raspravama, narator nije niti subjektivan konkretan, kao u pričama, niti se protejski kreće ili multiplicira kao u sotiji i romanu. On je neimenovan, kao u filozofskom eseju. On je etičar-estetičar, larošfukoovski kazivač maksima u kojima su sadržani životni stav, etičko saznanje, estetički doživljaj. On nudi maksime u kojima je etičko podređeno estetskom i kroz njega se manifestuje. Zato su *rasprave* istovremeno i manifesti. *Narcis* je tako manifest simbolizma, a *Hrane*, koje se tako mogu smatrati filozofskim esejom, jesu manifest hedonizma. I Židove drame, prema naratološkom prosedeu, uklapaju se u kategoriju *rasprava*. Dijalozi junaka u vlasti su jednog nevidljivog etičara-estetičara koji nudi maksime bilo da one proizilaze iz egzistencijalističke filozofije kao u *Edipu*, ili komunističke kao u *Roberu*.

U Židovoj priči, koje se može nazvati i klasičnom lirskom pričom, narator je junak koji iznosi pročišćeni događaj kroz filter emotivne reakcije. *Junak narator* tako je svedok i često učesnik drame koju slika kroz direktnu subjektivnu naraciju. Junaci naratori koji se ispovedaju jesu Mišel u *Imoralisti*, Žerar u *Izabeli*, Žerom i Alisa u *Uskim vratima*, pastor u *Pastoralnoj simfoniji*, Evlin u *Školi za žene*, Robert i Ženvjeva u istoimenim pričama.

Parodirani romaneskni narator je sveprisutan kao u romanu, ali samo naizgled objektivniji. Umesto da je na distanci, on zauzima lični stav prema junaku, personalizuje se, otkriva svoju ljudsku prirodu, koketira s čitaocem. Time je kompromitovana pozicija objektivnog romaneskonog naratora. Narator je parodiran najpre u *Vatikanским podrumima*, a onda virtuozno u *Krivotvoriteljima novca* koji su u svakom pogledu remek-delo. Ovaj roman ima romanesknog naratora čija objektivnost je parodirana, zatim junaka naratora, Eduara koji se kritički osvrće na svoju naraciju, tako da je on ujedno, ali ne na istom mestu, već u svom literarnom dnevniku ili radnom dnevniku za roman koji će napisati, romansijer-narator. *Romansijer-narator* je teoretičar koji analizira narativni postupak. On je narator-poetičar koji vlastitu naraciju razlaže kako bi je kritički sagledao. To čine romansijeri-naratori u *Sveskama Andrea Valtera* i u *Močvarama*.

Između priče, sotije i romana, ta tri romaneskna vida naracije, kod Žida postoji razlika u poziciji naratora. U pričama narator nije svestan toga da je narator jedne fikcije – on *ne zna* da ima publiku, čitaocem. Ni rasinovski junaci ne znaju da su umetničke fikcije. To je klasični pristup: pismo ili dnevnik kod Žida sredstvo je kojim se transponuje priča, a da pritom narator i čitalac ne postanu svesni jedan drugog. U

romanu *Krivotvoritelji novca*, koji nudi i novu kritičku koncepciju romana, međutim, prisutna je naratorova svest o sebi kao naratoru, i čak svest o čitaocu.

Lirska priča *Uska vrata* započinje rečima: *Drugi bi od ovog načinili knjigu, i dalje – opisaću, dakle, vrlo jednostavno moje uspomene*¹. Žerom uvodi Alisu u priču rečima – *vreme je da vam govorim o mojoj rođaki*². Ali, takav pristup opet je objektiv, realan i klasičarski dopustiv. Može se zamisliti kako Žerom nekome iznosi priču svog života. Zato to i jeste klasična lirska priča. Iako Žerom priča priču, i zna da je priča nekom, on ne zna da je fiktivan lik. U *Krivotvoriteljima* i u *Sveskama*, narator analizira svoju naraciju kao umetničku tvorevinu. Žerom to ne čini. U Židovoj priči, narator je stvaran, uhvatljiv, stabilan. U Židovoj sotiji i romanu, narator se samoanalizira, poigrava s čitaocem i na njemu isprobava narativne finese. Klod Marten zapaža da u sotijama narator izmiče kroz piruete svoje misli. U klasičnoj priči to je nedopustivo. Naratori u triptihu *Škola za žene*, *Rober* i *Ženevjeva* svesni su čitalaca, zapravo mogućih čitalaca, ali oni nisu svesni sebe kao fikcije kao što to ponekad izgleda u *Krivotvoriteljima*, gde se junaci dovode na ivicu da se suoče s time. *Škola za žene* je koncipirana kao dnevnik koji piše Evlin. U prvom delu, njegova svrha je da se ispovedi mužu, a u drugom delu, pisanje se nastavlja tek nakon dve decenije, dobija novu svrhu – suočenje sa sobom radi sebe a ne radi drugih. *Rober* je druga priča koju piše muž Evlinin pošto je njen dnevnik objavljen. A objavljen je, navodno, tako što je njihova kćer poslala rukopis Židu uz prateće pismo u kojem mu preporučuje da ga pod svojim imenom objavi. Zato Rober i izražava, u svojoj priči, sumnju da je možda sam Žid autor pomenutog dnevnika. Pozicija koju ima Rober kao narator jeste pozicija tuženog koji se brani. On se nada da će njegova priča biti objavljena i šalje je takođe Židu. Njihova ćerka, koja se oglašava pseudonimom *Ženevjeva*, po ugledu na majku, piše svoju ispovest, koju će isto tako, potpisati Žid. U pismu njemu, ona kaže: *Mogu li se nadati da ćete pristati da svoje ime stavite, kao što ste to već učinili i s dnevnikom moje majke, zatim i s odbranom mog oca, i na knjigu koju vam šaljem*³?

Židovi junaci uvek se ispovedaju. Daniel Mutot je zaključio kako je forma svedočanstva Židova glavna forma – od *Svezaka* 1891. do *Krivotvoritelja* 1925. Početkom 1889, *Žid otkriva svoju glavnu formu, kojoj će ostati veran do Krivotvoritelja novca, to je forma dela kao svedočanstva*⁴. Mutot još zaključuje kako Žid ovu formu duguje *Evandeljima*, i evo još jedne paralele sa *Biblijom* koju povlači francuski židolog: *Evandjelja, u formi priče ili formi filozofskog promišljanja Reči, jesu dela svedočanstva*⁵.

Delo kao svedočanstvo je u službi istine. Tako je i u *Svetom pismu*, tako je i u Židovim knjigama. I *Biblija* i Židov opus, nalazi im Mutot treće zajedničko svojstvo (prvo je bilo uvlačenje diskursa unutar sebe – *mise en abyme*, a drugo forma ličnog

¹ *La Porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 55.

² *ibid.*, p. 69.

³ *Geneviève*, in *L'Ecole des Femmes, suivi de Robert, et de Geneviève*, p. 157.

⁴ Daniel Moutote, *Andé Gide: Esthétique de la création littéraire*, p. 27.

⁵ *ibid.*, p. 28.

svedočanstva), priče su o velikom neuspehu. Glavni junak podržava ideju u koju niko ne veruje, preduzima delo koje ne može biti dovršeno. Jasna je aluzija na Isusovu misiju na zemlji o kojoj svedoče Mateja, Marko, Luka i Jovan, dakle četiri *Evandjelja*, kao i apostolske *Poslanice*. To Mutot preslikava i na Židove naratore. Andre Valter ne može da dovrši roman *Alen* i umire lud, a Eduar izlaže svoju estetiku ali nije uspeo da napiše roman na osnovu nje. Narcis je pesnik koji sanja o Raju koji ne može da dostigne. Lik i Rašel gaje uzaludnu želju da im ljubav opstane i bivaju poraženi.

Prethodnim Mutotovim primerima mogu se dodati još neki. U *Pastoralnoj simfoniji*, pastor preuzima brigu o slepoj ubogoj devojčici Žertrudi, neguje je, obrazuje, nalazi joj lek da progleda, ali svoju privrženost pretvara u opsesiju koja će osujetiti devojčinu sreću i navesti je na samoubistvo. U *Uskim vratima*, Žerom i Alisa sile svoju prirodu da postupa prema unapred prihvaćenim postulatima i život provode otuđeni od sebe samih. Evlin u *Školi za žene* svedoči o svojoj životnoj zabludi: njenu spontanost ubio je muž Rober koji, sa svoje strane, u svojoj priči pokazuje koliko je njegovo stvarno *ja* potčinjeno željenom *ja*, čime je osujećena bilo kakva autentičnost u njegovom životu.

Daniel Mutot ne navodi sve ove primere, i svoj je zaključak o tome da su Židova dela svedočanstva o ličnom neuspehu omeđio tako što je kazao da je taj postupak poeta primenio u svim velikim delima od *Svezaka* do *Krivotvoritelja*, što znači od 1891. do 1925. godine. Jedini izuzetak u opusu, prema ovom teoretičaru, jeste poema *Zemaljske hrane*, koja svedoči o postignutoj životnoj radosti, koje nema ni kod jednog Židovog junaka kao ni kod novozavetnih naratora.

Što se tiče romana, za Žida je on uvek nosio izvesnu grandioznost, i zato je želeo da napiše jedan koji će biti *raskršće – susret problema*. *Krivotvoritelji novca* jesu pravi teorijsko-praktični rad na pročišćenju romana kao roda čiji rezultati su sumirani u narednom poglavlju.

Čisti roman

Nova koncepcija romana

Dvadeseti vek označio je raskid s tradicionalnim romanesknim pripovedanjem. Razbija se linearna naracija, ali i realističko kazivanje sveznajućeg pripovedača, bilo da se oglašava u trećem licu kao posmatrač i tumač događaja, ili u prvom licu kao učesnik i svedok. Priča i događaj potiskuju se u drugi plan, i roman više ne odražava stvarnost već joj suprotstavlja svet duše čija realnost je jednako značajna kao i ona materijalnog sveta. To je vreme u kojem, kako kaže Žermen Bre, romansijeri traže nove puteve: u *Novoj francuskoj reviji* Kopo ukazuje da je potrebno obnoviti pustolovni roman, Rivijer govori o slabostima romana analize; stasava nova generacija pisaca – Žirodu, Alen-Furnije, Morijak. Pojavljuje se Prustov roman *U Svanovom kraju* (Du côté de chez Swann), u Evropi – Džojks, Kaf ka.

Tako se utire put novom romanesknom talasu posle Drugog svetskog rata, koji dobija neodgovarajući naziv *novi roman*, čime se htelo istaći kako su autori ovog pravca izazvali raskid s tradicijom, raskid koji je – kako smatra Klod Marten – *bez primera u istoriji žanra*. Ako se razmatranje organiči na francusku književnost, možda se može prihvatiti termin *novi roman*, koji je, u odnosu na evropske tokove, kako primećuje Ivan Dimić, prilično zadocnio u svom prelazu s konkretnog na apstraktno. *Tako će biti potrebno četvrt veka da postane opipljiva i delatna radikalna promena koju unosi Prust u tehniku romana i koja pomera ključne koncepcije na kojima se gradila dotadašnja svekolika romaneskna umetnost* – komentariše Dimić književni talas nazvan (francuski) *novi roman*¹. U svom napisu o novom romanu, Ivan Dimić, koji se poziva na Prusta, Džojksa, Kaf ku, Foknera, među *sjajne međaše te spore ali temeljite promene* uopšte ne pominje Žida. I kad govori o tome da pomenuti autori u žihu dela stavljaju stvaralački proces, to jest pisanje (écriture), on zaobilazi prvo ime koje jeste sinonim za književno stvaranje u kojem je postupak pisanja predmet izlaganja, a to je Andre Žid.

Više iznenađuje što sami romansijeri *novog romana* ne govore o Židovoj zaslugi u razvoju romana kao žanra. Njihovo ćutanje Klod Marten smatra nezahvalnošću. Jedino se Mišel Bitor ograničio na to da prizna kako *je bio dosta impresioniran napo-*

¹ Ivan Dimić, *Novi roman*, u studiji *Francuska književnost (1933-1970)*, Knjiga III/2, Svjetlost, Sarajevo – Nolit, Beograd, 1982, str. 197.

rom u romanesknom promišljanju koje čini jedinstvo *Krivotvoritelji novca* – Dnevnik *Krivotvoritelja novca*, ali Bitor se drži prema Židu, procenjuje Marten, vrlo hladno. Pomenuti židolog u nepravedno zapostavljenom poeti vidi velikana u istoriji romana, zaslužnog za raskid s tradicionalnim romanom. Sotije i priče, od *Močvara* do *Simfonije*, upravo su dugo pripremanje i eksperimentisanje, neophodno na putu sazrevanja koji vodi do romana – tako Klod Marten procenjuje Židovu stvaralačku maršrutu.

Andre Žid je od početka težio tome da bude romansijer, i problem romana muči ga još od *Svezaka Andrea Valtera*. Sveske su dnevnik o Valterovom radu na romana *Alen*. Krajnji rezultat Židovih istraživanja u oblasti ovog žanra biće jedino njegovo delo koje će trajno poneti odrednicu *roman – Krivotvoritelji novca*, koji u sebi sadrže i priču o tome kako nastaje roman, te je to svojevrsni roman o romanu. Andre Žid upustio se u duga teorijska razmatranja u ovoj oblasti, koja su trajala trideset pet godina. Na početku ovog puta nalaze se *Sveske* a na kraju *Krivotvoritelji*. Osim u ova dva pesnička dela, Andre Žid bavi se teorijskim sagledavanjem romana i u *Izmišljenim razgovorima*.

Rože Marten di Gar u svojim *Beleškama o Andreu Židu* piše o novoj koncepciji romana koju je Žid izložio svom prijatelju. Razgovor na koji se poziva Marten di Gar, Žid pominje u *Dnevniku* 1922. godine, ali ga svodi samo na informaciju da su dva prijatelja jedan sat razgovarali o indirektnom predstavljanju događaja u romanu. Utoliko je značajnije svedočanstvo u *Beleškama o Andreu Židu* koje je ostavio Rože Marten di Gar.

Kako bi bio jasniji u izlaganju svojih stavova, Andre Žid je pribegao geometriji. Na listu hartije povukao je pravu liniju. Zatim je usmerio svetleću tačku baterijske lampe na jedan kraj nacrtane linije i vukao je duž nje do dugog kraja. Romani Martena di Gara upravo su takvi: ličnosti i događaji predstavljaju se pravolinijski, linearno. Andre Žid hteo je da *Krivotvoritelje novca* piše drugačije. Kako bi to objasnio geometrijskim jezikom, okrenuo je list hartije, nacrtao polukrug, postavio baterijsku lampu u centar polukruga, i počeo da okreće njenu svetleću tačku koja je obilazila obeleženi polukrug. Zatim je svom prijatelju objasnio razliku: *To su dve estetike. Vi izlažete činjenice na istoriografski način, u njihovom hronološkom sledu. To je poput panorame koja se odvija pred čitaocem. Vi nikada ne pripovedate neki prošli događaj kroz sadašnji događaj, ili kroz ličnost koja nije bila učesnik u njima*¹.

Žid zamera objektivnom romanu što se *linearno* kreće. Zato i ne želi da se u svom romanu nadovezuje, već, kako objašnjava u *Dnevniku Krivotvoritelja novca*: *Svako novo poglavlje mora postaviti neki novi problem, mora biti jedno otvaranje, pravac, podstrek, kretanje napred – za čitaočev duh*². Iluzija je da tradicionalni roman nudi bilo kakav presek. «*Presek života*», *govorila je naturalistička škola. Velika mana te škole bila je što je pravila presek uvek u istom pravcu; u pravcu vremena, u dužinu. Zašto ne u širinu? ili u dubinu?*³ – pita se Eduar, Židov dvojniki u romanu *Krivotvoritelji novca*.

¹ Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, in Michel Raymond, *Les Critiques de notre temps et Gide*, Paris, Garnier, 1971, p. 53.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, 10 avril 1924, p. 95.

³ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 184.

Geometrijske linije Žid pominje i u *Sveskama Andrea Valtera. Roman je teorema* – veli on i poziva se na Spinozina načela iz *Etike* koja treba transponovati u Roman. Umesto pravolinijskog kretanja, Žid nameće polukružno oscilovanje duž ovalne linije koja jednako sadašnji trenutak povlači unazad, kao što prošli trenutak prolongira u sadašnjem. Time se banalna realnost isključuje, jer ona počiva jedino na pravolinijskom iscrtavanju. Tako se uklanjaju s priče sve nepotrebne naslage. Roman je oslobođen fenomenalnog života i svodi se na mentalnu avanturu. Andre Valter stavlja pred roman neuobičajeni zahtev: *Svesti sve na suštinsko*. Roman, veli on, treba da bude sazdan od aliteracije misli. Fenomenalni život odsutan je, deskripcija izostavljena. Predmet romana jeste lična drama, zato se Valter fokusira na mentalnu avanturu. Umesto fenomenalnog sveta, slika se duša.

Tradicionalni roman, koji je zatekao Žid, odlikuju sve *ne-klasičarske* osobine: opširnost umesto sažetosti, krajnje denotativan iskaz umesto da se otvori prostor konotaciji. Osnovno svojstvo mu je opširnost, jer za roman ne postoje ograničenja mestom, vremenom i radnjom. Naime, uobičajeni romaneskni postupak sastoji se u opisanju mesta i likova, analiziranju osećanja, objašnjavanju situacija. To je iznošenje na površinu sveg onog što Žid, po vlastitom priznanju, krije između rečenica. U svoju beležnicu Eduar unosi tipično židovska načela:

Lišiti roman svih elemenata koji ne pripadaju specifično romanu. Kao što je fotografija, nedavno, oslobodila slikarstvo brige za izvesne podudarnosti, fonograf će očistiti bez sumnje sutra roman od njegovih verno prenetih dijaloga, kojima se realisti ponose. Spoljni događaji, nezgode, posledice povreda, pripadaju filmu; priliči da mu ih roman prepusti¹.

Roman koji je oslobođen sveg onog što mu ne pripada, Žid naziva *čistim romanom*, i tako ga imenuje i u *Krivotvoriteljima novca* (le roman pur), i u *Dnevniku Krivotvoritelja novca* (ce pur roman). U *čistom romanu* deskripcija je prognana, realnost je obrađena. Romansijer se udaljava voljno od života. Roman, da bi ostao u domenu pesničke kreacije, mora biti stilizacija života a ne njegov banalni odraz. Umesto da partikularizuje, romansijer treba da pojedinačno uzdigne na univerzalni nivo, a u tome uspeva jedino ako se udalji od stvarnosti. Umesto da se bavi mogućim, što je domen poezije, roman se bavi stvarnim.

*Ponekad mi se čini da se u književnosti ne divim ničem toliko kao, na primer, kod Rasina, raspravi između Mitridata i njegovih sinova – kaže Eduar u svojoj poetičkoj besedi koju drži pred publikom koju čine Sofroniska, Bernar i Lora u romanu *Krivotvoritelji novca*, i objašnjava – tu se savršeno dobro oseća da nikada jedan otac sa sinovima nije mogao tako razgovarati, a ipak (trebalo bi da kažem: utoliko više) svi očevi i svi sinovi mogu u njima da se prepoznaju².*

Roman, prema Židovom shvatanju, lokalizuje događaje i ličnosti, čime se zane-maruje osnovno umetničko načelo: izraziti opšte putem pojedinačnog, učiniti da se kroz pojedinačno ispolji opšte. Eduar u Židovo ime kaže da bi želeo napisati *roman*

¹ *ibid.*, p. 78.

² *Les Faux-Monnayeurs*, p. 183-184.

*koji bi bio istovremeno i tako istinit, i tako udaljen od stvarnosti, istovremeno jednako poseban koliko i uopšten, isto tako ljudski i isto tako fiktivan kao Atalija, kao Tartif, ili kao Sina*¹.

Umesto da u romanu predmetnosti iscrpno prikaže, Žid teži klasičarskom uzoru: da se pojava predmeta svede na određene aspekte. To odgovara terminu *mesta neodređenosti* poljskog teoretičara Ingardena: samo neka svojstva ili stanja prikazanih ličnosti važni su za umetničku kompoziciju. Čitalac, dakle, čita *između redova*, i popunjava neke strane prikazanih predmetnosti putem nadeksPLICITNOG razumevanja rečenica. Nagoveštaj je, uostalom, estetsko svojstvo. Žid voli jezgrovito pisanje, bez nepotrebnih naslaga. Međutim, ostaviti samo ono neophodno, pesničko načelo kojim se rukovodi Žid, najteže je primeniti u romanu. Njega opterećuju nekontrolisana subjektivnost i faktografska opširnost.

Novela se čita odjednom, kaže Žid. *Čim ima nešto što «sledi», čim se čitalac ostavi u neizvesnosti, ulazi se u žanr «romana»* – piše u *Izmišljenim razgovorima*². Roman, dakle, nije ograničen na jednu radnju, već se grana u nekoliko pravaca. Novela (nouvelle), kako je Žid objašnjava u prethodnom navodu, može se uporediti s pričom (récit). I Židova *lirska priča* je zatvorena narativna celina, bez sporednih likova i usputnih događaja. Ako se, pak, romanom smatra romaneskna naracija koja, suprotno ograničenom broju u lirskoj priči, nudi veći broj raznovrsnih likova, i ako roman, nasuprot priči koja ima samo jednu jedinstvenu radnju, razvija i paralelne radnje, te se zbog svega toga i ne može čitati vremenski odjednom, već u intervalima, s pauzama, onda se romanom, osim *Krivotvoritelja novca*, može nazvati i sotija *Vatikanski podrumi*, jer i ona nudi paletu likova i obilje događaja.

S obzirom da roman ima suviše rastegljive konture i da se ne povinuje određenim zahtevima, on ne može težiti savršenstvu. Zašto je roman ostao nekanonizovana vrsta? Andre Žid smatra da odgovor leži u činjenici što se roman obraća pojedincu, a drama i ep grupi. Pojedinaac raspolaže romanesknim delom, on sam odlučuje kada ga čita, kada napušta i kada mu se vraća. *Roman koji čitam, dok sedim u fotelji, u trenucima koje sam sam odabrao, potčinjava se zakonima koje ja donosim* – tako Žid objašnjava poziciju čitaoca koji je pojedinac³.

Publika uvek zahteva pravila kako bi percepirala jedno delo. Rapsodi koji kazuju junačke pesme (chansons de gestes), truveri koji pevaju lirske pesme, histrioni koji nastupaju, svi oni imaju publiku i zato moraju da svoj nastup podvrgnu pravilima kako bi kolektivna recepcija uspeła. Kada bi se roman čitao glasno pred publikom, što je uostalom Žid činio u svojoj mladosti u porodici, onda bi se, upravo je iz svog iskustva on to zaključio, neminovno pokazalo kako je neophodno da se toj pesničkoj vrsti postave određena ograničenja, jer publika svojim prijemom nameće takav zahtev. Pojedinaac raspolaže svojim vremenom i može da čini od romana što mu je volja.

¹ *ibid.*, p. 184.

² *Interviews imaginaires*, Romans et genres littéraires, p. 83.

³ *Interviews imaginaires*, Romans et genres littéraires, p. 85-86.

Čisti roman, prema Židu, mora da se oslobodi i opisa likova. Čitaoca treba navesti da ih zamisli, na osnovu situacije i njihovog ponašanja. Direktni izraz stanja lika treba predstaviti kroz jednu ključnu rečenicu, a ne kroz opis. Romansijer Eduar, lik u romanu *Krivotvoritelji novca*, smatra da suviše tačan opis likova više smeta mašti nego što joj služi, i savetuje piscima da *bi trebalo ostaviti svakom čitaocu da sebi predstavi junake kako mu se sviđa*¹. Eduarov problem s likovima jeste Židov problem s junacima. Romansijer mora da se čuva prevelike moći nad svojim junacima. Žid je svestan da junacima pozajmljuje svoje misli i osećanja. Junake izvlači iz sebe i daje im sasvim određeno postojanje, koje on sam time gubi, što opet ne znači da romansijer potpuno kontroliše junake. Loš romansijer, prema Židu, *upravlja* likovima dok ih pravi romansijer *posmatra*. Žid počne instinktivno da piše, a junaci kod njega materijalizuju se tek pošto ih imenuje.

Iako oni žive na snažan način u njemu i na njegov *račun*, Žid veruje da se dobar romansijer prepušta da ga likovi vode, što ponekad iznenadi i samog autora. U svesci ogleđa iz svog zanata, Žid kaže da se Profitandje promenio na njegovo iznenađenje. Nisam ga poznavao dovoljno kada se pojavio u mojoj knjizi – priznaje Žid – *mnogo je zanimljiviji nego što sam to znao*. Žid doslovno kaže da sluša svoje ličnosti šta govore: *Dok je Bernar držao monolog, ja sam ga samo slušao* – svedoči on u *Dnevniku*². On svoje junake skicira, daje u obrisima. I u *Podrumima* i *Krivotvoriteljima*, oni su lelujavili, skoro da izmiču romanesknoj materijalizaciji. Svođenjem junaka na određene pojave aspekte, Žid je omogućio čitaocima veliku slobodu da nadograđuju likove, da *latentno* iščitavaju kao *manifestno*.

Povodom *Vatikanskih podruma*, autor je na primedbe odgovorio da neće crtati ogoljene likove, i da neće kod njih upoznavati ono čime se neće poslužiti. Sve što se kaže o jednom liku mora biti funkcionalno. Ništa suvišno, opet klasično načelo sažetosti. U skladu s tim, junak mora da govori samo onoj osobi kojoj se obraća. Jedino tako je govor prirodan, spontan, uverljiv. Žid zamera većini junaka, time i većini dramskih pisaca i romansijera, jer su kod Žida junaci mahom i romansijeri, to što govore kao da se obraćaju zamišljenom gledalištu. Otuda i postupak skiciranja likova, koji je dvostruko značajan za Žida: likove čini slobodnim i neusiljenim.

Može se izvesti osnovni zaključak o Židovoj *teoriji čistog romana*, a on je u sledećem: roman je otklon od života, kao što je to i svaki drugi *čisti* pesnički rod, što znači da roman nudi pročišćeni događaj iz stvarnosti. Da bi postao *čisti* žanr, roman mora da životnu fabulu transponuje u umetnički rezime. Ovu teoriju Andre Žid je izložio kroz narativni postupak *mise en abyme* koji je bio u centru izlaganja u prethodnom poglavlju. Nova kritička koncepcija romana, kako ju je imenovao Daniel Mutot, njenog teoretičara Žida svrstava u nove romansijere koji raskidaju s tradicionalnom linearnom naracijom i objektivnim pripovedanjem, koji izvlače sidro romana iz luke realizma, i imaginativni svet romana čine autonomnim u odnosu na materijalnu stvarnost.

¹ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 78.

² *Journal 1889-1939*, a. 1924, p. 794.

TREĆI DEO
RECEPCIJA

Teatar

Komad na sceni; epizodizam; pisac-glumac-gledalac

Jedna umetnička tvorevina biva zaokružena kada dospe do publike. Reakcije označavaju početak njenog života. S recepcijom se zatvara krug čijim potpunim opisivanjem jedna kreacija i postaje umetnička. Sam život je materijal koji pesnik stilizuje i preobražava u umetničku kreaciju, čime se bavi prvi deo ove studije. Reč je o kontekstu poezije. Drugi deo bavi se samim postupkom koji poeta primenjuje, i izučavanjem postupka može se doći do izvesnih zakonitosti pesničkog zanata. Uopšteno, prvi deo u ovom istraživanju ispituje pesnika, drugi deo izučava delo, a treći deo ispituje reakciju. Reč je dakle o umetničkoj recepciji za koju je potrebna publika. Kako je teatar u direktnoj vezi s publikom, zapravo postoji jedino u odnosu s publikom i živi kroz obostran uticaj, publike na teatar i teatra na publiku, poglavlje koje se bavi odnosom autora, glumca i gledaoca uvršteno je u treći deo pod nazivom *Recepcija*.

Svoja poetička gledišta koja se tiču teatra, scenskog izvođenja komada i odnosa autora, glumca i reditelja s publikom Andre Žid je izložio u predavanju koje je održao u Briselu 1904. pod nazivom *Razvoj pozorišta* a koje je objavljeno u *Novim Povodima*, zatim u *Beleškama o interpretaciji uloge Fedre* i eseju *Oko Ifigenije*, objavljenim u *Izmišljenim razgovorima*, kao i u sedmom pismu Anželi u *Povodima*. I u *Dnevniku Krivotvoritelja novca*, Žid se osvrće na scenu koja oživljuje jedno dramsko delo. Ali, najpre treba pomenuti teatarsku produkciju ovog poete.

Kada se Andre Žid pomene u čisto poetskom smislu, onda se kao prve asocijacije nameću rasprava, lirska priča, sotija i nova kritička koncepcija romana. Svoju punu estetsku afirmaciju on je i stekao u romanesknom žanru. Međutim, Žid se ogledao i u dramskoj formi, kako u ranoj mladosti tako i u starosti. Rani dramski radovi, krajem devetnaestog veka, u znaku su simbolističkog senzibiliteta, dok kasniji radovi, u četvrtoj deceniji dvadesetog veka, nose boje koje će biti svojstvene egzistencijalističkom poetskom talasu. Godine 1942, objavljen je *Teatar*, izdanje koje je u jednoj knjizi sakupilo pet predstava: *Saul* (Saul, 1896), *Kralj Kandaule* (Le Roi Candaule, 1900), *Edip* (Oedipe, 1930), *Persefona* (Perséphone, 1933), *Trinaesto drvo* (Le treizième arbre, 1935). *Persefona* je zapravo *opera u tri slike* (opéra en trois tableaux) napisana za Idu Rubinštajn na muziku Stravinskog, a *Trinaesto drvo* nosi u podnaslovu odrednicu *zabava u jednom činu* (plaisanterie en un acte).

Židova teatarska aktivnost, međutim, ne svodi se samo na pisanje. Godine 1933, u Lozani je rukovodio pozorišnom adaptacijom svojih *Vatikanskih podruma* koje je, za scensku svrhu, preradio u *farsu*. Njena francuska premijera, kojoj je prisustvovao i tadašnji predsjednik Republike Vensan Oriol, bila je u Parizu 1950. u *Francuskoj Komediji* (Comédie Française). Andre Žid je sa Žan-Lujem Baroom adaptirao za pozorište *Proces* Franca Kaf ke prema francuskom prevodu tog romana. Predstava je izvedena 10. oktobra 1947. godine u pariskom pozorištu Marinji (Marigny), u Baroovoj režiji.

Židolog Žan Klod otkriva da je Andre Žid s Kopoom nameravao da oživi u Francuskoj staru italijansku teatarsku vještinu *commedia dell' arte*, ali cilj ne bi bio da se obnovi prosta satira, vodvilj u kojem se potiče smeh radi smeha, već osmišljena i kreativna predstava. *Želja da napišem komediju muči me svakog dana i skoro svakog časa tokom dana* – otkriva Žid u svom *Dnevniku* 1914. godine. Žid nije ostvario tu svoju želju. Nije uspeo da pronađe siže, jada se on svojoj prijateljici gospođi Van Riselberg, u intelektualnim krugovima tog vremena poznatoj i kao Maloj Dami (La Petite Dame). Ipak, pokušaja je bilo. Još je 1899. godine napisao prvi čin komične opere *Povratak* (Le Retour), ali je sve na tome i ostalo. Isto se desilo 1905. kada je potaknut Servantesovim romanom *Don Kihote* napisao nekoliko dijaloga što je trebalo da preraste u komediju s nazivom *Nepromišljeni radoznalac* (Le Curieux malavisé). Godine 1921, Žid se vratio svojoj ideji, ali rezultata nije bilo.

Ipak, karikaturalne likove Žid je uspeo da ocrta u farsi *Trinaesto drvo*, koja na scenu dovodi namćorastog vikonta, izveštačenu kontesu, dokonog bratanca, u pratnji filologa i psihoanalitičara, koji mu više služe da ga rasonode nego da ga poduče, a koji, svaki u svojoj branši, predstavljaju učenjake zatvorene u svet svoje profesije. Isto tako i *Vatikanski podrumi*, iz romaneskne sotije preneti u scensku farsu, svedoče, kako je to kazao Žan Kokto, da je Židov smisao za pozorišnu komiku izvanredan.

Treba pomenuti i socijalni komad *Rober ili opšti interes* koji se može smatrati incidentnim u Židovoj pesničkoj evoluciji. To je praktično njegovo jedino *angažovano* delo, komad s tezom, čiju vrednost je i sam autor porekao. Zapravo, komad i nije ostao u prvobitnoj verziji koja se odmah pojavila u prevodu na ruski. Za tu verziju Žid je kazao: *U istinu, nije vredela nešto i brzo sam to shvatio*¹. Žid je potom nastojao da socijalni konflikt kojim se bavi ovaj komad preobrazu u komediju karaktera. Ivon Dave, u svom predgovoru za *Angažovanu književnost*, kaže da je Žid ideju za tu komediju dobio u leto 1934. godine. Tada je napisao nekoliko dijaloga, a onda na jesen i prvi čin. Komad je bio gotov sledeće godine, ali nezadovoljan njime, Žid ga preraduje 1936. godine. Ipak, komad koji je objavljen 1944. godine, a izveden prvi put u Tunisu dve godine kasnije, nije postao komedija, već je ostao socijalni komad s naglašenom tezom.

Iscrpna hronologija Židovih drama – kada su pisane, objavljene, izvođene – nalazi se u dvotomnom Galimarovom izdanju studije *Andre Žid i teatar*, čiji je autor univerzitetski profesor u Nansiju Žan Klod². U prvom tomu, autor izučava i Židove odno-

¹ Préface in *Robert ou L'Intérêt général*, in *La Littérature engagée*, Paris, 1950, p. 221.

² Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1992.

se s rediteljima njegove epohe, s Kopoom, Pitoefom, Baroom, dok se u drugom tomu bavi kritičkom analizom Židovog teatra koji se, takođe, može imenovati kao ironični ili kritički teatar. Poglavlje ovog ogleada, međutim, ograničava se na Židova poetska promišljanja u oblasti teatra, u skladu s idejom vodiljom u celokupnom istraživačkom eseju, a koja nalaže da se sistematski predstave Židova poetska načela.

Postoji izvesna paralela, barem spolja gledano, između Židove koncepcije o čistom romanu i stavova o teatarskoj izvedbi. Kao što se *čisti roman* oslobađa opisa junaka i događaja, što prema Židovom određenju znači da ono što se obično naziva romanom u književnoj teoriji i nije roman, i da dela koja u književnoj produkciji poznajemo kao romane većinom to i nisu, isto tako i teatar devetnaestog i dvadesetog veka treba da se oslobodi sveg onog što mu je pridodato od završetka zlatnog veka francuske književnosti. Naime, teatar je posle klasičnog sedamnaestog veka izgubio svoju čistotu, dopustio da se umešaju druge umetnosti i utonuo u realizam. Židovo doba je bilo u znaku sinteze umetnosti na pozorišnoj sceni, kako je to afirmativno predviđao Wagner. U *Dnevniku Krivotvoritelja novca*, Žid protestuje:

Ništa se dobro ne dobija mešanjem. Uvek sam se užasavao onog što su nazvali «sinteza umetnosti», što je trebalo, sledeći Vagnera, da se ostvari u teatru. Zato sam se užasavao teatra – i Vagnera¹.

Krajem devetnaestog veka postalo je uobičajeno da se na sceni postavi jedno umetničko platno, da se u drugom planu izvodi simfonija, i pritom se recituju stihovi. U *Teatru umetnosti*, podseća Žid, tokom izvođenja *Pesme nad Pesmama* u salu su puštani prijatni mirisi.

Jedini teatar koji mogu da podnesem jeste teatar koji se daje jednostavno za ono što jeste, i koji ne teži da bude išta drugo sem teatra² – kaže Žid za koga čisti teatar jeste klasičarski teatar, lišen svega što dolazi iz drugih umetnosti i drugih oblika scenkog nastupa. Veliku čistotu roda postigle su tragedija i komedija u sedamnaestom veku, kao i svi drugi mali i veliki žanrovi – basne, karakteri, maksime, propovedi, memoari, pisma. Što se tiče romana, koji nije postao čisti rod, a Žid je sebi stavio u gotovo životni zadatak da to učini, on i drama su dobili zajedničko svojstvo, a to je da se u njima odvija sinteza umetnosti. Međutim, postoji evolutivna razlika između romana i teatra, tako proizilazi iz Židovih stavova, a ona leži u tome što je drama bila čisti rod, i u antičko doba i u sedamnaestom veku, dok roman nikada to nije bio. Čistota, u umetnosti kao i drugde, jedino je što je bitno³ – tvrdi Žid, koji podseća da je teatar devetnaestog veka poništio estetske tekovine u pozorištu.

Sinteza umetnosti na pozorišnoj sceni, o čemu svedoči i dvadeseti vek, može dovesti i do dekadencije teatarskog izraza. Teatarski izraz počiva na dijalogu, a njegovo suzbijanje u korist pozorišne aparature, koja treba da bude okvir, sredstvo za dramsku radnju, a ne cilj same izvedbe, estetski doživljaj svodi na vizuelno. Drama je sva u

¹ *Journal des Faux-Monnayeurs*, 1er novembre 1922, p. 72.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, 1^{er} novembre 1922, p. 72.

³ *ibid.*

rečima i gestovima. Zato je Žid protiv pozorišnog amalgama, protiv toga da dekor i rekvizite preuzmu dramsku radnju na sebe. Žid je protiv dramske estetike koja proističe iz vizuelnog i zvučnog efekta na sceni. I za Aristotela, umetnički dometi u pozorištu u obrnutoj su srazmeri s pozorišnim aparatom: *Izazivanje takvih osećanja [straha i sažaljenja] pozorišnim aparatom pokazuje manju meru umetnosti, i to više zavisi od spoljašnjih pozorišnih sredstava*¹.

Dramski realizam osoben za teatar Židovog doba, a koji ovaj poeta kritikuje i odbacuje, on je nazvao - *epizodizam*. Teatar je postao banalno ogledalo stvarnosti. Ono što je Brehta uzbuđivalo, da pozorišna scena bude bliska ulici, Žida je odbijalo od teatra. Takvo pozorište nazvao je – *pleonazmom realnosti*². Svako istinsko delo, bilo romaneskno ili dramsko, počiva na dubokoj istini koju nudi, a ona se otkriva nadvladavanjem stvarnosti, udaljavanjem od nje. *Epizodizam*, kako Žid imenuje dramski realizam, i o kojem govori u *Razvoju pozorišta*, počiva na banalnim rezovima iz svakodnevnog života. Preuzete životne situacije jesu *epizode*, a ne sublimisani događaji koji omogućuju evoluciju ličnosti na sceni.

Teatar umire od osiromašenja karaktera. To se događa s modernom dramom koja ima za junake obične ljude, a to vodi *epizodizmu*. Antička drama ima za junake ljude *više rase*. Umetnička distanca od života obezbeđuje delu višeslojnost i estetsku vrednost. Otklon od likova omogućuje da se *epizodno* prevaziđe. U *Razvoju pozorišta*, Žid citira Rasina iz predgovora *Bajazitu*: *Tragičke ličnosti moraju biti viđene drugačijim okom nego što obično gledamo osobe koje srećemo. Može se reći da se poštovanje koje se javlja za junaka povećava u meri u kojoj se on udaljava od nas*³. Teatarski junaci moraju biti fikcije iznad života. Postoje i u moderno vreme, tvrdi Žid, karakteri kakvi su princeza de Klev Gospođe de La Fajet, Adolf Benžamena Konstana, Balzakov Rastinjak u romanu *Čiča Gorio* i Žilijen Sorel, junak u Stendalovom romanu *Crveno i crno*.

Ako scena oponaša ulicu, onda je reč o prozi života. Umetnost ne proizilazi iz proznog preslikavanja života, već iz njegove stilizacije. Naturalističko pozorište je zahtevalo da scena bude ogledalo života. Ovaj nametnuti model, prema Židu, otkriva hipokriziju novog doba. Pozorište je uvek prikazivalo strasti i sklonosti koje nam nisu dopuštene i s kojim možemo da se identifikujemo jedino kad ih glumci prikažu na sceni.

Gde je maska? – U sali? na sceni? – U pozorištu? ili u životu?” – pita se Žid i odgovara: *Ona je uvek ili samo ovde ili samo tamo. Najsajjnije epohe dramske umetnosti, one u kojima je maska trijumfovala na sceni, jesu epohe u kojima je hipokrizija prestala da pokriva život*⁴. Nasuprot tome, epohe u kojima je strgnuta maska glumcu jesu epohe hipokrizije.

Od pozorišta, ubeđen je Žid, očekujemo nove herojske figure. Međutim, jedini

¹ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. Miloš N. Đurić, str. 56-57.

² *Nouveaux Prétextes*, L'Evolution du théâtre, p. 12.

³ *Nouveaux Prétextes*, L'Evolution du théâtre, p. 11.

⁴ *ibid.*, p. 19.

čin heroizma u dvadesetom veku ispoljava se kroz prihvatanje i pokoravanje. Uzrok osiromašenja karaktera u pozorištu treba videti i u hrišćanstvu: *Ko kaže drama, kaže: karakter, a hrišćanstvo se suprotstavlja karakterima, predlažući svakom čoveku jedan zajednički ideal*¹.

Zato čisto hrišćanska drama ne postoji: njen poslednji čin uvek se događa iza kulisa, u drugom životu. Andre Žid poredi antičku i modernu dramu na štetu druge, ili preciznije – on poredi pagansku i hrišćansku dramu. Razlika između paganstva i hrišćanstva je psihološke prirode: *Paganstvo je bilo istovremeno trijumf individualizma i vera da čovek može postati drugačiji nego što jeste. To je bila škola teatra*².

Žid preporučuje dramaturzima da *podignu sidro iz luke realnosti*, a to se može učiniti jedino ako se teatar vrati svojim pravilima, kada se uspostavi red u dramskom delu: *Način da se teatar otrgne od epizodizma jeste da mu se pronađu stegje. Način koji će mu vratiti karaktere jeste da se iznova udalji od života*³. Realistički teatar nema red u dramskom delu, zato što se bavi samo spoljašnjim redom – onim u stvarnosti. Tako postupajući, pozorišno delo postaje *hronika stvarnosti*, dakle – *epizoda*.

Problem s kojim se suočava dramsko delo nalazi se u činjenici da je ono stvoreno kako bi se izvelo, predalo masi. U pismu Anželi, u *Povodima*, Andre Žid kaže da dramsko delo nema cilj u sebi, već da postoji preko glumca i da živi između glumca i publike. Upravo tu leži opasnost za teatarski izraz jer može doći do toga da se povlađuje opštem važećem ukusu, do toga da se autor udvara publici. Žid takav odnos s publikom smatra kočnicom u estetskom ostvarenju dramskog dela. Ne treba dramski pisac da nastoji da osvoji publiku, već da je pobedi. Povodom modernog teatra, on zamera dramskom piscu što nema dovoljno prezira prema publici. *Velika greška naših modernih dramaturga jeste što ne preziru dovoljno svoju publiku* – veli Žid i dodaje: *Ne treba nastojati da se ona osvoji, već da se pobedi. Sukob, kažem vam, i da iz njega publika izađe, i potučena i zadovoljna*⁴.

Radi uspeha, piše Žid u eseju *Razvoj pozorišta*, dramsko delo danas poseže za bogatim dekorom, sjajnim kostimima, lepim ženama, slavnim glumcima. Dramski umetnik oslanja se na socijalne aktualnosti, patriotska osećanja, čak i na pornografsko, na sve te, prema Židu, pseudoumetničke efekte. Grešku prave i kritičari koji loše komade procenjuju kao da je reč o vrhunskim delima. Ta zabluda nastaje otuda što dramsko delo živi na sceni, a mesto na kom se okuplja masa, dakle pozorište, arena je na kojoj vlada osrednji ukus. Kad je u pitanju knjiga, konzument ima individualan pristup, i tada mu je duh oslobođen negativnih uticaja koji dolaze od mase. Žid veli: *Ozbiljan književni kritičar ne čita knjige osrednje vrednosti što odgovara vrednosti predstava za koje naši dramski kritičari veruju da zavređuju da im se posveti nekoliko novinskih stubaca*⁵.

¹ *ibid.*, p. 20.

² *ibid.*, p. 22.

³ *Nouveaux Prétextes*, L'Évolution du théâtre, p. 23.

⁴ *Prétextes*, Lettres à Angèle, p. 108-109.

⁵ *Nouveaux Prétextes*, L'Évolution du théâtre, p. 9.

Žid protestuje protiv Boaloovog recepta glumcima da jedna ličnost treba da bude predstavljena tako da:

*Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord*

*(U svemu sa sobom nek' saglasna bude,
I kakva je bila, ostane do kraja¹)*

Žida ne zanima konačan karakter junaka, nego njegov razvoj. On tvrdi da je to opšte dramsko načelo: *Nesumnjivo, «ostvaren» karakter jednog junaka manje nas zanima i podučava nego njegovi postupci, njegovo kretanje, njegov razvoj koji vode do konačnog i savršenog lika².*

Čudno je što Žid negoduje protiv tog klasičarskog stava i što u njemu ne prepoznaje i svoj stav, koji međutim on postavlja nasuprot klasičarskoj doktrini. O doslednost lika Boalo govori pozivajući se na Horacija, kao što se i u svemu uostalom oslanja na rimskog poetičara. Horacije Kako treba predstaviti dramskog junaka, o tome Horacije kaže sledeće:

*Ako obrađuješ temu potpuno novu za scenu
pa se do novoga lika čak osmeliš, nek se održi
lik taj ko najavljen što je, i neka je dosledan sebi³.*

Klasičnu doktrinu o doslednosti lika u drami nikako ne treba shvatiti kao učenje o statičnosti, već o prepoznatljivosti i uverljivosti lika. Aristotel, govoreći o tome kako treba obrađivati karaktere, kaže da oni, između ostalog, moraju da budu i dosledni – *jer ako je baš i nedosledno neko lice koje pesniku daje gradivo za podražavanje, i koje predstavlja određen obrazac takva karaktera, opet ono treba da bude dosledno u svojoj nedoslednosti⁴.* To ne isključuje evoluciju lika. Štaviše, to potvrđuju primeri iz klasične drame, koje poznaje i sam Žid, ali on njima zapravo pokušava da ospori pomenuto dramsko načelo iz klasičarske poetike, načelo koje je za njega sporno. Eshilov *Edip* doživljava duboki preobražaj, i on je pravi primer židovske evolucije ličnosti u odnosu na događaje. Žid primećuje da rasirovski junaci Orest i Ifigenija u poslednjem činu nisu onakvi kakvi su bili na početku drame, a Šekspirovog Magbeta navodi kao primer junaka koji ne može da umakne svojoj realizaciji: *sled događaja jeste razvoj karaktera.*

¹ Nikola Boalo, *Pesnička umetnost*, prev. Slobodan Vitanović, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 143.

² *Interviews imaginaires*, Autour d'Iphigénie, p. 220-221.

³ Kvint Horacije Flak, *Pesnička umetnost*, prev. Radmila Šalabalić, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 57.

⁴ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo Miloš N. Đurić, str. 59-60.

Žid očito želi da scensko izvođenje klasičnih autora svede na tradicionalnu literarnu recepciju klasika. On ne priznaje rediteljsko autorsko doživljavanje i interpretaciju predstave. Povodom jednog izvođenja *Fedre*, u svojim *Savetima jednog glumici*, Žid iznenađeno konstatuje da je izvedba drugačija nego što bi trebalo da bude, prema njegovim očekivanjima; i negoduje što pojedini reditelji dopuštaju sebi da prerađuju tekst ili čitave scene. Za Žida, čini se, reditelj i nije autor, već je to samo dramski pisac. Reditelj, prema tome, treba doslovno da prenese tekst. S obzirom da Žid smatra da njegove knjige imaju samostalan život pošto ih je napisao, ta samostalnost podrazumeva i slobodu recepcije i interpretacije. Zato je čudno što Žid zamera pozorišnom reditelju na kreativnom pristupu dramskom tekstu, od kojeg polazi kao od materijala za scensko oblikovanje.

U francuskom klasičnom teatru, glumac je samo tumač pesnika, dok je u italijanskoj *comedia dell' arte*, delo okvir za glumca koji je svoj. Žid kao da se drži klasičarske krutosti po ovom pitanju. Iako je sam težio tome da *comedia dell' arte* ponovo oživi na francuskoj pozorišnoj sceni, u svojim esejima on glumca postavlja omeđenog tekstom i autorovom namerom. U svojim savetima glumcima, on ističe kako je bitno da glumac *razume i oseća* svoju ulogu i da je *izgrađuje*, i povodom Ifigenije kaže: *Odreknite se te uloge, ako je, posve, od sebe već ne osećate*¹. Žid priznaje da veliki glumac mora takođe da kreira lik a ne samo da kopira. Ali, glumčev lični pristup nije dozvoljen. Treba slediti dramskog pisca. Glumac, kojem su zamerili što na sceni nije tumačio lik u *Britaniku* prema Rasinovoj zamisli, odgovorio je lakonski: *Rasin? Ko je to? Ja poznajem samo Nerona!* Žid ga ne osuđuje, već u tome sagledava prirodnu potrebu glumca da traje, pa makar i na uštrb autora čiji lik tumači.

Očigledno da pozorišni reditelj nije samostalni kreator i da glumac nije subjektivni interpretator, već su obojica uslovljeni dramskim piscem čije delo postavljaju na scenu. Ovakva načela u pogledu teatarskog života dramskog dela bilo koje epohe jesu saglasna sa Židovim poimanjem čistog roda, međutim, njihovo zadiranje u sferu pozorišne recepcije i interpretacije onemogućuje evoluciju neophodnu teatru kako bi on pomerio granice svojih mogućnosti. Međutim, treba ukazati na činjenicu da Andre Žid nije sistematski izneo svoja gledišta o pozorištu, već uzgredno. Nije ni težio tome da napiše esej koji bi bio studiozan kakvi su Brehtovi napisi o pozorištu u kojima teoretičar istupa protiv aristotelovske teorije uživanja glumca i zalaže se za to da glumac samo predstavlja lik². Ono što je Žid rekao o glumcima, nije dovoljno da bi se izveli stavovi na osnovu kojih bi se otvorila polemika, na primer, s Didroom koji, u svojoj studiji *Paradoks o glumcu*, u glumcu vidi racionalnog tumača, a ne u transprenetog izvođača dramske uloge³.

Svoje predavanje *Razvoj pozorišta* Andre Žid je održao na poziv iz Društva Slobodne Estetike u Briselu. Naime, 1904. godine održana su četiri predavanja o razvoju umetnosti – poezije, slikarstva, muzike i pozorišta. Žid, iako svestan da je ra-

¹ *Interviews imaginaires*, Notes sur l'interprétation du rôle de Phèdre, p. 225.

² Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, prev. Darko Suvin, Beograd, Nolit, 1966.

³ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in Diderot, *Oeuvres – Tome IV* par Laurent Ver-sini, Paris, Laffont, 2000, p. 1377-1426.

zvoj dramske umetnosti posebno težak zadatak za razmatranje, prihvatio se tog posla, međutim, odmah se ogradio rekavši da će više govoriti o onome što je oko pozorišta nego o njemu samom, i da će *više ćaskati nego besediti*. Žid je otvorio mnoga pitanja, ukazao na izvesne dileme, i na montenjevski neobavezan način razmišljao o teatru u esejima koji su pomenuti u ovom poglavlju.

Publika

Jedinstvo gledaoca; čitaočeva saradnja

Andre Žid bio je pozvan na Vajmarski dvor da održi predavanje o komunikacijskom trouglu *autor-delo-čitalac*. Na svoj uobičajen način, kao što je to učinio u Briselu na predavanju *Razvoj pozorišta*, kada je govorio više o drugim poetičkim pitanjima nego na zadatu temu, ovaj poeta pustio je svom lelujavom duhu da ga spontano vodi van zadate teme. A ona je, na predavanju održanom 5. avgusta 1903. godine, bila jasno određena samim naslovom – *O značaju publike*. Ipak, može se izdvojiti nekoliko dobro promišljenih pasaža u vezi s temom.

Žid je na početku predavanja konstatovao da je razmatranje zadatka koji publika ima prema umetniku neraskidivo vezano za pitanje kakav zadatak umetnik ima prema publici. Odnos autora i recipijenta uzajaman je i čak povratan: *Akcija i reakcija saraduju* – kaže Žid. Na prvi pogled, poeta protivureči sebi, jer pridaje značaj publici, koji je gotovo negirao u predavanju *O razvoju pozorišta*, kada je savetovao dramskom autoru da ne povlađuje gledaocima, već da pokaže prezir, o čemu je pisano u prethodnom poglavlju. Međutim, u *Razvoju pozorišta*, Žid istupa protiv nekultivisane publike koja traži laku zabavu, zavodi i same moderne autore i kritičare, tako da prvi pišu podležući klišeima, a drugi tako što troše novinske stupce na osrednja dramska dela, što ne bi učinili kad je reč o nekakvom lošem romanu. Zabluda dolazi otuda što u pozorištu masa osvaja i uvlači pojedinca u kolektivno simulirano ushićenje, dok te opasnosti nema kad se u svom mirnom kutku pojedinac preda nekoj knjizi. Tada je njegova kritičnost na višem nivou.

I u svom vajmarskom predavanju Žid odbacuje bilo kakvi pozitivni značaj mase za umetnost: *Opasnost od gomile, od te potpuno nekultivisane publike, kako je govorio Gete, ne dolazi samo otuda što je ona neobrazovana, tako da je odviše lako laskati joj, već takođe i otuda što je suviše brojna*¹.

Tako se rađa angažovano pozorište, dnevno aktualno. Danas se to naziva masovnom kulturom. Odatle proizilazi objašnjenje zašto Žid ne voli moderno pozorište: ono osluškuje vrlo raznovrsnu i neujednačenu publiku, čime se povodi za opštim ukusom, a takav ukus proističe iz nižeg stepena umetničke recepcije. Masovna kul-

¹ *Nouveaux Prétextes*, De l'Importance du public, p. 41.

tura nema trajnu umetničku vrednost, te se Žid nije zavarao recepcijom svog doba. Velika dela, veruje on, najčešće su provokacija svojoj epohi, i potrebna je nova generacija da ih shvati i iskusi na pravi umetnički način. Publika se, dakle, za Žida sastoji od umetnički kultivisanih pojedinaca.

Da istinski umetničko delo pripada domenu uzvišenog, o tome je jedan nepoznati autor ostavio spis napisan pre dva milenijuma. *Djelovanjem istinite uzvišenosti naša se duša na neki način prirodno uzdiže obuhvaćena nekim plemenitim zanosom i radošću, kao da je ona sama stvorila ono što je čula*¹ – stoji u spisu *O uzvišenom* koji tradicionalno, umesto imena autora, nosi odrednicu Pseudo Longin, mada se književna teorija na kraju XX veka počela koristiti odrednicom *Anonim*. Kultivisana publika je sposobna da oseti uzvišeno, dok recipijenti iz mase bez izgrađenog ukusa reaguju samo na ono što u sebi i nema istinskog uzvišenog, na ono što je *trajalo samo za vreme slušanja*. Ako kultivisana publika, obdarena za uzvišeno, jedno delo brzo potisne iz svojih misli, onda takvo delo i nije istinski umetničko, to jest *uzvišeno*. *Zaista, ono je veliko i uzvišeno kad o tome obilno meditiramo; teško je i, štoviše, nemoguće je da se dogodi obratno*² – zapisano je u rimskom poetičkom spisu iz prvog ili trećeg veka nove ere.

U predavanju *O značaju publike*, Andre Žid kaže da ni Molijer očigledno nije sebi postavio kao cilj da zasmehava samo domaćice i prost svet, u šta neki kritičari čak i veruju, u suprotnom, na njegovoj sceni bi bilo još Skapena, ali verovatno ne bi bilo jednog Mizantropa. Gledalište sastavljeno od ljudi koji su različitog nivoa obrazovanja, različitog ukusa, i koji ne pripadaju istovetnom socijalnom miljeu, za Žida ne predstavlja publiku. On veli:

*Ne želim dati to ime publika bilo kojoj arbitrarnoj grupaciji, već takvom odabranom društvu koje je sposobno da iskusi umetničke emocije, kao što ime umetnik čuvam za one koji su sposobni da takve emocije izazovu kod publike*³.

Kultivisanu publiku, dijahrono posmatrano, činili su edukovani sloj Periklovog doba, aristokrate na dvoru Luja XIV, plemići italijanske renesanse i velikaši na Vajmarskom dvoru. Znači li da slavni autori pomenutih epoha nisu laskali svojoj publici? Žid odgovara odrično. Umetničko delo, do sada je praktično bilo reči samo o dramskom, jeste laskanje. Međutim, kultivisana publika pomenutih epoha imala je visok obrazovni nivo i izgrađen ukus, te u umetnosti *laskanje vredi samo onoliko koliko i onaj kome je ono namenjeno*⁴.

Na tragu ovih shvatanja, Andre Žid je došao do poetičkog stava o – *jedinstvu gledaoca*. U svom *Dnevniku*, godine 1911, on piše da klasičnom pravilu o tri jedin-

¹ Pseudo Longin, *O uzvišenom*, prev. Tom Smerdel, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 66.

² *ibid.*

³ *Nouveaux Prétextes*, De l'importance du public, p. 30.

⁴ *ibid.*, p. 40.

stva, mesta, vremena i radnje, valja dodati i četvrto – *jedinstvo gledaoca*: *Ono bi značilo da je važno da se, predstava ili knjiga, umetnička kreacija obraća, od početka do kraja duž svog trajanja, istom čitaocu ili slušaocu*¹.

Na tu ideju Žid je došao kada je čitao u *Merkuru* Davreov prevod engleskog pisca Velsa. U knjizi, koju Žid ne imenuje, Vels ima neujednačen diskurs: naizmenično se obraća različitim psihološkim i socijalnim kategorijama ljudi. Neke strane kao da su napisane za decu, druge za zrelije ljude, zaključuje Žid. Takva neujednačenost onemogućuje da jedan čitalac sledi celo Velsovo delo.

Pesnički diskurs uvek je namenjen nekom i mora postojati zamišljena relacija pesnik-čitalac u samom činu poetskog stvaranja. Poeta ispoljava svoj senzibilitet koji treba da naiđe na reakciju kod određenih ljudi. Za stvaraoce čitaoci nisu bezlična masa, i on se uvek obraća određenoj grupi. Danas se to naziva *ciljnom grupom* i odgovara u potpunosti Židovom terminu *jedinstvo gledaoca*. Ako ne postoji ciljna grupa, to jest bez *jedinstva gledaoca*, poetski iskaz je rasplinut i neujednačen.

Umetnost postoji kroz recepciju, i pesnički doživljaj je posebna percepcija stvarnosti. Umetnički doživljaj, gledaočeva (čitaočeva) recepcija umetničkog dela, jeste estetska recepcija pesnikovog doživljaja stvarnosti pretočenog u delo. Za takvu recepciju onog što je uzvišeno potrebna je kultivisana publika, sposobna da razvije kritički duh, i Židova umetnička namera spram publike, kako on to objašnjava u *Dnevniku*, jeste – kod nje *razviti istovremeno kritički duh i energiju*, pri čemu Žid pod energijom podrazumeva umetnički doživljaj.

Kao što ne želi površnog pozorišnog gledaoca koji reaguje samo na spoljne efekte i koji od umetnosti traži laku zabavu i rasonodu koja traje samo onoliko koliko je recipijent izložen određenom umetničkom delu, Žid isto tako ne želi ni površnog čitaoca, već pažljivog. Čitanje pesnikovog dela nije informisanje, površno doživljavanje, već potpuno predanje. Povodom *Krivotvoritelja novca*, a taj stav koji je Žid izneo u *Dnevniku* može se odnositi na svako njegovo delo, on kaže:

*Krajnja konciznost mog slikanja ne ostavlja vremena površnom čitaocu da i sam uđe u igru. Ova knjiga iziskuje sporo čitanje i razmišljanje kakvo se ne poklanja odmah*².

Autor je bio svestan toga da bi *neobično povećao broj svojih čitalaca* da je pristao na konvencionalan i banalan način slikanja. Međutim, on piše *samo za one koji razumeju u dve reči*³. Žid piše uzvišeno za uzvišene duhove, za kultivisane čitaoce. Ono na čemu on insistira jeste *čitaočeva saradnja* (la collaboration du lecteur).

Klasično načelo sažetosti koje nalaže pesniku da u pisanju izbegava sve ono što se razume po sebi, što svaki inteligentni čitalac može da dopuni i pretpostavi, omogućuje recipijentu da nadomešta sve ono što je u fenomenalnom životu poznato, sva

¹ *Journal 1889-1939*, Feuillet, a. 1911, p. 351.

² *Journal 1889-1939*, 23 juin 1930, p. 991.

³ *ibid.*, p. 992.

kazivanje jeste banalizovanje, utapanje u banalni realizam, a umetnost nije preslikani život, inače ne bi ni bila umetnost, već je ona stilizovani život. *Postojanje mesta neodređenosti nije* – kaže Ingarden – *posledica neke kompozicione greške. Ono je neophodno za svako književno delo*¹. U *Dnevniku Krivotvoritelja novca*, Andre Žid objašnjava da želi kompoziciju koja bi njegovim knjigama dala izgled soneta koji počinje katrenom a završava se tercetom. Sve je sažeto i jasno, svedeno na suštinu, jer se čini izlišnim *objašnjavati nadugačko ono što je pažljivi čitalac shvatio*, jer smatra Žid, *to znači vredati ga*².

Čitati jednu umetničku kreaciju to podrazumeva da se čitalac uživi u ono što čita, a da bi se to desilo neophodno je čitati sporo, dakle pažljivo. Čitati knjigu za Žida znači izolovati se i prepustiti se autoru. Upravo kao što to kaže renesansni pesnik Ronsar u jednom sonetu posvećenom Kasandri, u zbirci *Nastavak ljubavi* iz godine 1555, čiji prvi katren glasi:

*Je veux lire en trois jours l'liade d'Homère
Et pour cela, Corydon, ferme bien l'huis sur moi ;
Si rien me viens troubler, je t'assure ma fois,
Tu sentiras combien pesante est ma colère*³

*(Hoću tri dana da čitam Ilijade,
Te stoga zatvori dobro za mnom dveri;
Uznemiri l' me što, kunem se u veri,
Žesti, Koridone, osetićeš jade)*

Ta stav u dvema jezičkim nijansama Žid iznosi na dva mesta, u jednoj dnevničkoj belešci iz 1902. godine, i u novinskom članku koji je potom objavljen s drugim odabranim esejima u *Novim povodima. Čitam kako bih želeo da me čitaju* – piše Žid – *to jest, vrlo sporo. Za mene, čitati jednu knjigu, znači odsustvovati petnaest dana s autorom*⁴.

To je ono što čini obožavalac Homera u Ronsarovom sonetu: potpuno se odvajaju od spoljašnjeg sveta i uranja u pesničku fikciju koja za vreme koje joj je posvetio postaje njegova mentalna realnost. *Čitam kako bih želeo da me čitaju, to jest, vrlo sporo* – ponavlja Žid 1905. godine u jednoj hronici u listu *Pustinjak*, i dodaje: *Čitati jednog autora, ne znači za mene samo upoznati se s onim što on kaže, već i odsustvovati, putovati u njegovom društvu*⁵. Dobro napisano pesničko delo usporava

¹ Roman Ingarden, *Konkretizovanje prikazanih predmetnosti*, prev. Branimir Živojnović, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 498.

² *Journal des Faux-Monnayeurs*, mai 1925, p. 112.

³ André Lagarde – Laurent Michard, *XVIIe SIÈCLE*, Paris, Bordas, 1985, p. 140.

⁴ *Journal 1889-1939*, fin février 1902, p. 132.

⁵ *Nouveaux Prétexes*, Chroniques de l'Ermitage, p. 67.

čitaoca i primorava njegovu misao da sporo napreduje. U dnevničkoj belešci iz 1923. zapisano je:

Dobro pisanje, kojem se divim, jeste ono koje, a da se odviše ne primećuje, zaustavlja i zadržava čitaoca i primorava njegovu misao da tek sporo napreduje. Želim da mu pažnja uranja na svakom koraku u bogato i duboko prekopano tlo. Ali ono što čitalac obično traži jeste neka vrsta pokretnog tepiha koji ga odvlači!

Ne može se govoriti o neposrednom odnosu između Žida i njegove publike niti o mogućem uticaju publike, nakon recepcije određenih dela, na dalju Židovu stvaralačku produkciju. Razlog je jednostavan: u prve dve decenije svog stvaranja, od *Svezaka* i *Narcisa* (1891), preko *Močvara* (1895), *Hrana* (1897), *Imoraliste* (1902), do *Vrata* (1909), ovaj poeta bio je poznat samo u esnafskim krugovima, među drugim literatama i književnim kritičarima. Njegova publika bila je usko profesionalna. Žid je bio ubeđen da će buduće generacije otkriti u njegovim delima ono što generacija doba u kom su objavljivane njegove knjige nije mogla ni htela da vidi. Upravo to se desilo. Njegove *Zemaljske hrane* postale su manifest mlade generacije posle Velikog rata, dakle dve decenije posle prvog izdanja ove poeme u prozi.

Ali, Žid nije težio tome da se odmah dopadne, jer mu je od trenutnog uspeha važnija bila trajnost, a ona se zadobija vremenom. Godine 1936, u Francuskoj već cenjen kao *glavni savremenik*, a to je atribut koji mu je dodelio 1924. godine Andre Ruver (André Rouveyre), i kada je bio popularan u Evropi kao intelektualac koji žigoše društvene nepravde, Andre Žid se osvrće na dugi period, za širu javnost, svoje anonimnosti, period u kojem su objavljena sva velika dela, izuzev *Simfonije* (1919) i *Krivotvoritelja* (1925). Evo tog dnevničkog razmišljanja zabeleženog u Kuvervilu:

Ponekad mislim da je odsustvo odjeka dugo omogućavalo mojim spisima sve ono što je činilo njihovu vrednost. Valjalo je mojim rečenicama obezbediti dugovečnost koja bi im omogućila da dopru do budućih čitalaca. Neobično mi smetaju neposredni odjeci (odobravanje jednako kao i pokuda) koji će ubuduće sačekivati sve ono što može da izađe iz mog pera. O, srećnog li vremena kad me nisu slušali! I kako se dobro govori dok se govori u pustinji! Svakako, da bi me čuli govorio sam; ali ne da me čuju odmah. Kitsove Ode, [Bodlerovo] Cveće zla još ostaju kao obavijeni onim ćutanjem savremenika, u kojem odjekuje jače za nas njihova rečitost².

To ne znači da je Žid govorio u pustinji. Naprotiv, u samom procesu pisanja, neophodna je reakcija, kao kakav orijentir, arbitar. Drugi sagledavaju bolje nedostatke knjige, ali i njene vrednosti. Zato je Žid imao čitaoce u samom procesu pisanja. Bili su to njegovi prijatelji i supruga Madlena. To su, opet, reakcije odabranog kruga ljudi s razvijenim kritičkim smislom, a ne reakcije nekultivisanih pojedinaca.

¹ *Journal 1889-1939*, 17 juin 1923, p. 760.

² *Journal 1889-1939*, 16 mai 1936, p. 1251.

recepcije književnosti Jaus kaže da *postoje dela koja u momentu svoga pojavljivanja još ne mogu uspostaviti odnos ni sa kojom specifičnom publikom, već do te mere potpuno probijaju poznati vidokrug književnih očekivanja da će se za njih publika tek postepeno obrazovati*¹. Žid je verovao da su njegova dela umetnički vredna jer se drže načela klasičarske doktrine koja obezbeđuju pravi estetski doživljaj i trajnost. Hrabrog, kritički smelog, za umetnički doživljaj sposobnog, takvog čitaoca traži Žid. *Da, kasnije, neki mladić, mojih godina i moje vrednosti, bude uzbuđen dok me čita, nemam druge ambicije*² – ispoveda se u *Dnevniku* trideset trogodišnji Žid, koji se jednako uzbuđivao svaki put kad bi čitao Stendalova *Egotistička sećanja* (Souvenirs d'Egotisme). Prema Židu, čitalac mora biti sposoban za receptivnu dvostrukost: emotivni doživljaj umetničkog dela i kritički doživljaj. Trideset dve godine kasnije, Andre Žid neguje isti ideal. *Želeo bih da crpeš iz mojih spisa* – obraća se Žid budućem čitaocu, mladom čoveku čijoj samoći je, kako kaže, drug – *snagu, hrabrost i svest i prezir prema lažnim vrlinama*³.

Židove tri knjige imale su čitaoce kakve je on želeo – mlade, smele, oduševljene. Reč je o *Zemaljskim hranama*, *Vatikanskim podrumima* i *Krivotvoriteljima novca*. Međutim, mladalački bunt ispoljen u *Hranama* na kraju devetnaestog veka, u čemu su se prepoznale generacije između dva svetska rata, ničeg buntovnog nema za generacije na početku trećem milenijuma. Jeretička satira *Podruma*, u kojoj su nadrealisti videli amoralnu odvažnost kojoj teže, danas nema oštricu koja je svojevremeno nasrtala na zapadno građansko društvo čija je spoljašnjost skrivala hipokriziju. Roman *Krivotvoritelji novca*, u vreme kad je objavljen, bio je prava omladinska knjiga, u kojoj je sve vrvelo od tinejdžerskog neposluha, ali danas je to samo hronika jednog minulog vremena.

Žid je bio popularan među mladima u jednoj epohi, i nije se, ipak, desilo ono što je tako silno želeo, da ta popularnost nastupi kasnije, posle njega, i da se javlja kod svake nove generacije, kao što se to dešavalo kroz čitavu drugu polovinu dvadesetog veka u slučaju njegovog osam godina mlađeg savremenika, Hermana Hesea, koji se ovenčao Nobelovom nagradom 1946. godine, godinu dana pre nego je i francuski poeta postao laureat. Naime, *Demijan* (1919), *Stepski vuk* (1927), *Narcis i Zlatousti* (1930), romani nemačkog romanopisca Hesea, decenijama su imali oduševljene poklonike dvadesetogodišnjaka, mladih ljudi na prelazu iz tinejdžerskog doba u životni period koji će obeležiti njihovo socijalno odrastanje i intelektualno sazrevanje.

U vreme kad su se pojavila, Židova dela bila su smela, kasnije popularna, a poeta u toj meri cenjen da je nazvan *glavnim savremenikom*. Međutim, kako kaže Jaus: *Kad, zatim, novi vidokrug očekivanja postigne opštije važenje, moć promenje-*

¹ Hans Robert Jaus, *Horizont očekivanja publike*, prev. Drinka Gojković, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 581.

² *Journal 1889-1939*, 27 mars 1902, p. 134.

³ *ibid.*, 1er août 1934, p. 1213.

ne estetičke norme može se pokazati u tome što publika dotad uspešna dela oseća kao zastarela i uskraćuje im svoju naklonost¹.

Andre Žid danas je, čini se, sveden na uzan krug profesionalnih kritičara i obrazovanih poklonika knjige, na publiku kakvu je imao i na svom pesničkom početku. Nije li, uostalom, takva sudbina svih klasika?

¹ Hans Robert Jaus, *Horizont očekivanja publike*, prev. Drinka Gojković, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 581.

Kritika

Transcendentna i imanentna kritika; ukus; vrednost

Žan Prevo je jedan svoj članak iz 1928. godine, podseća na to Mišel Remon u svom zborniku *Kritičari našeg vremena i Žid*, započeo konstantacijom kako je Andre Žid *mogao biti najveći među francuskim kritičarima*; mnoge njegove kritičke strane jesu odlične, ali, dodaje Prevo, *Žid je više voleo da bude pisac stvaralac*¹. Daniel Mutot o Židovoj književnoj kritici kaže da ona nije daleko od Sent-Beove. Razlika je jedino u tome što se Židova kritika ne zanima za piščev život kako bi ga smestila u socijalni okvir kako to čini Sent-Bev, već kako bi stvorila piščev psihološki i duhovni profil, otkrila senzibilitet.

Kao kritičar s povodom, kao kritičar određenog pesničkog dela, Andre Žid se više bavi idejama i temama, nego samim postupkom. On je sklon opširnim prepričavanjima, koristi predugačke citate i razmatra detaljno pesničke ideje. Drugi pesnici uvek su bili uglavnom povod da razmišlja o sebi, o svom zanatskom problemu i rešenjima koja mu se nude. To je priznao i kad je reč o njegovom spisu o ruskom romansijeru: *Dostojevski mi je često ovde samo izgovor da izrazim vlastite misli*².

Mišel Remon, urednik pomenutog zbornika o Židu, kaže da u francuskoj poeti jeste upravo *kritički duh koji stvara*, što je inače Vajldova opšta maksima o velikim pesnicima. I Pol Valeri je tvrdio – *svaki istinski pesnik neizbežno je kritičar prvog reda*³. Židova zanimljivost, može se reći i specijalnost, jeste u tome što je on kritičar ne samo u formalno-teorijskim spisima već i u formalno poetskim delima. Njegov pesnički opus u sebi sadrži i svoju kritiku, preispitivanje pesničkog diskursa primenjenog u delima u kojima su naratori junaci-romansijeri, što je slučaj u *Sveskama*, *Močvarama*, *Krivotvoriteljima*. To je Židu omogućilo da poetiku integriše u poeziju, teoriju naracije u naraciju. Žermen Bre zaključuje kako *za Žida, svako delo je istovre-*

¹ Jean Prévost, *André Gide critique*, in Michel Raimond, *Les Critiques de notre temps et Gide*, Paris, 1971, p. 74.

² *Dostoievsky*, Paris, Plon, 1923, p. 252.

³ Pol Valeri, *Pesničko iskustvo*, prev. Lj. Karadžić, N. Petrović, K. Mićević, Beograd, 1985, str. 322.

se rezimira unutar romaneskne fabule, a koji je Žid nazvao *mise en abyme*, omogućuje da pesničko delo priča o pesničkom izumu. Židolog Daniel Mutot je taj postupak definisao kao *dijalog stvaraoaca sa svojom materijom*².

Židova pesnička dela koja ne sadrže teoriju naracije, a ona je prisutna u tri pret hodno pomenute knjige, sadrže kritiku koja se tiče konteksta, to jest odnosa pojedinca sa stvarnošću. Zato je svoje knjige autor i nazvao *ironičnim, kritičkim: Priče i soti je, do sada sam pisao samo ironične knjige – ili kritičke ako više volite*³ – Židov je osvrtno na svoju stvaralačku produkciju do *Vatikanskih podruma*, dakle do 1914. godine. Njegovo shvatanje kritike usko je vezano za teoriju naracije. Žida zanima ne samo pesnički postupak, nego i kako je taj postupak izgrađen. Romanesknii junak Eduar, i sam romansijer, koji je zapravo Žid poetičar pretočen u taj fiktivni lik u romanu *Krivotvoritelja novca*, objašnjava svoj, što znači Židov, stvaralački postupak i značaj koji ima teorija naracije:

Radim na vrlo čudnovat način, koji ću vam kazati: u jednu svesku beležim iz dana u dan stanje tog romana u mojoj glavi; da, neku vrstu dnevnika vodim, kao što bi neko vodio dnevnik kakvog deteta... To jest, umesto da se zadovoljim time da rešim, kako se nameću, svaku teškoću (a svako umetničko delo samo je zbir ili proizvod rešenja izvesnog broja neprekidnih teškoća), svaku teškoću, ja izlažem, proučavam. Ako hoćete, taj dnevnik sadrži kritiku mog romana; ili bolje: romana uopšte. Promislite od kakvog bi značaja za nas bila jedna takva sveska da ju je vodio Dikens ili Balzak; da imamo dnevnik Sentimentalnog vaspitanja, ili Braće Karamazov! istorijat dela, njegovog rađanja! A to bi bilo uzbudljivo... zanimljivije od dela samog...⁴

Žid ovde svakako misli na raščlanjavanje postupka nastanka jednog dela koje Edgar Alan Po naziva *desideratum*. Po je maestralno dao *modus operandi*, po kojem je nastala njegova poema *Gavran*, u eseju *Filosofija kompozicije*. Žid u *Dnevniku Krivotvoritelja novca* otkriva kako su nastajali neki romanesknii likovi i piše o svom iskustvu s njima i o nekim nedoumicama u radu na romanu. Edgar Alan Po, poput Židovog Eduara u *Krivotvoriteljima*, pita se: *Često sam promišljao kako bi zanimljiv članak mogao da napiše svaki pisac koji bi hteo – što će reći, koji bi mogao – da izloži, korak po korak, način na koji je svako od njegovih dela dobilo svoj konačan oblik*⁵.

Međutim, ukoliko sami autori ne ostave zapis o tome kako je nastalo njihovo delo, kritičari mogu samo da nagađaju. Čime se onda bave kritičari? Šta oni razmatraju u jednom umetničkom delu? Kako da sude o njemu? Andre Žid pokreće i ta pitanja, koja takođe spadaju u domen umetničke recepcije. U eseju *Bodler i gospodin Fage*,

¹ Germaine Brée, *L'Insaisissable Protée*, p. 29.

² Daniel Moutote, *André Gide: Esthétique de la création littéraire*, p. 119.

³ *Journal 1889-1939*, 30 juin 1914, p. 428.

⁴ *Les Faux-Monnayeurs*, p. 186.

⁵ Edgar Alan Po, *Filosofija kompozicije*, prev. Božidar Marković, u izdanju Edgar Allan Poe *The Raven – Edgar Alan Po Gavran*, Beograd, Rad, 2006, str. 70.

on polemíše s Fageom koji u jednom novinskom članku tvrdi da *kritika počinje od ovog: razumeti ono što se ne voli*. Žid se nikako ne slaže s takvim pristupom. Kritičar, veruje on, mora da oseća delo, da mu se prepusti. Ne može ga sagledati, svakako ne procenjivati, bez emotivnog upliva.

Kritika kakvu traži Žid svakako nije impresionistička, mada je i kritičar čitalac, i mada recepcija pesničkog dela počiva na umetničkom uživanju. Od čitaoca Žid zahteva sporo i pažljivo čitanje i kritički duh. Iste te zahteve postavlja i pred kritičara koji se od čitaoca, kakvog Žid želi i kojem se obraća, razlikuje jedino u tome što se javno identifikovao kao čitalac, sistematizovao svoje utiske i u reči pretočio svoj emotivno- intelektualni stav prema pročitanoj pesničkoj delu. Kao što odbacuje površne čitaoce, tako Žid postupa i s kritičarima. Žid negoduje protiv Didroove nestručne kritike hrišćanstva u članku o Spinozi, što je stav koji se uopštava i prenosi na samu umetničku kritiku, i poručuje: *Zdravo se može kritikovati samo ono što je najpre dobro shvaćeno, a Evanđelje se ne može dobro razumeti ako nije duboko prionuolo i za srce koliko i za um*¹.

Žid nalaže imanentni pristup – analiziranje i procenjivanje forme pesničkog dela. Zahtev kritičarima da njegovo delo procenjuju samo estetski potiče iz ubeđenja da je dobra rečenica ispred moralnog stava. Estetika dela ono je što traje, etika je samo neophodno ruho. Žid tako odbacuje transcendentnu kritiku, koja raspravlja o temama, idejama i porukama pesničkog dela. U svom životu, Žid je imao posla uglavnom s kritičarima njegovih ideja. Nemački teoretičar Raimund Tajs podseća da su se prve formalne kritike Židovog pesničkog dela, uz izuzetak kratke studije Žana Itjea naslovljene *Andre Žid*, pojavile najpre u Velikoj Britaniji i u Sjedinjenim Američkim Državama, jer je u ovim zemljama nova kritika prethodila imanentnoj kritici u Francuskoj.

Da je Žid u pravu što nalaže kritičarima da samo estetski procenjuju njegovo delo, jasno je kad se čitaju brojni kritičari njegovi savremenici. Njihovo moralno zgražavanje danas deluje smešno. Židova moralna smelost danas to više nije. Ono što je uznemiravalo njegove savremenike konformiste, danas nikog ne može da uzbuđi. Njegova religijska misao nije više jeretička. Neka preispitivanja iz Židovog idejnog arsenala čak su postala sastavni deo modernog crkvenog držanja. Katolička crkva bila je 1951. godine Židov opus svrstala u biblioteku zabranjenih knjiga (index librorum prohibitorum), ali crkvena cenzura ukinuta je 1966. Židova čulna *nastranost*, kako se to imenovalo u XX veku, danas prolazi bez ikakvog zgražanja, i u zapadnoj civilizaciji se na istopolnu emotivnu naklonost gleda gotovo jednako tolerantno kao što je to bio slučaj u antičko doba. Zato zvuče prevaziđeno i smešno moralizatorski stavovi, kakav je, na primer, onaj koji je potpisao Rene Žoane (René Johannet) u *Francuskoj reviji*, kada je za Žida kazao sledeće: *Njegovo delo je najnekažnjeniji intelektualni i moralni skandal ovog veka*². Takve kritike vreme je pregazilo. Jedino valjane su one koje estetski procenjuju delo i vrednuju formalni iskaz. Nezadovoljan kritičkim pristupom njegovom delu od strane Rivijera i Ruitera, Žid je 1918. godine zapisao u

¹ *Journal 1889-1939*, 1er avril 1929, p. 917.

² *Journal 1889-1939*, 15 décembre 1921, p. 708.

*Dnevniku: Jedina je estetska tačka gledišta koju treba zauzeti da bi se o mom delu govorilo zdravo*¹.

Kako da se pesnik postavi prema kritikama? I to spada u oblast poetičkih načela. Na pesničko stvaranje utiču i reakcije. U *Dnevniku*, Žid u pasusu koji je naslovio *Saveti mladom literati*, kaže o tome sledeće: *Ne mogu ti savetovati da (u odnosu na pohvalu ili pokudu) pokažeš ravnodušnost koju ja sam nikada nisam poznao, i uostalom malo sam joj i težio. Dobro je biti uzbuđen, drhtati pod milovanjima i još više pod ujedima. I bez sumnje sigurna je dobit ne protestovati smesta protiv nje, već...*² – ne dovršava Žid rečenicu u ovoj dnevničkoj belešci. Kritika je za njega poduka koja se dobija od neprijatelja, te upozorava, kad je u pitanju reakcija autora koji se suočava s kritičarima: *Važno je ne otrovati se*. Slikar Dega, međutim, u potpunosti je odbacivao svaku umetničku kritiku kao glupost. Kritika podrazumeva objašnjenje, a umetnik ne želi da obrazlaže. Ona širi diskusiju bez kraja. Jednom prilikom likovni umetnik Edgar Dega je rekao Židu, što ovaj beleži u *Dnevniku* 1909. godine: *Muze ne razgovaraju nikada među sobom; svaka radi sa svoje strane; a kad ne rade, one plešu*³.

Ipak, kritika je distancirano osmatranje i ispitivanje, i ona omogućuje pesniku da još više izoštri svoj pesničko-kritički duh. Međutim, s kritičarima je kao i s pesnicima – retki vrede. Loši kritičari cene loše pesnike. Zato i jedne i druge nagriza vreme. Sposobnost da se prava vrednost pepozna, već znači biti dobar kritičar, a jedina dobra jeste formalna kritika. Na kritičku recepciju poezije utiče i znanje stečeno obrazovanjem i poimanje uobličeno tradicijom:

*O delima i ljudima, o svemu sudimo iz izvesnog ugla, a sud drugog utiče na nas. Kritičar retko otvori neku knjigu a da joj nije već unapred naklonjen ili nenaklonjen, i to predubeđenje, koje Englezi zovu prejudice, čini nas često sklonim, i bez našeg znanja, da budemo osobito osetljivi za piščeve vrline ili za njegove mane*⁴.

Ono o čemu Žid govori u prethodnom citatu iz *Dnevnika*, odgovara *sociologiji ukusa* kojom se bavi teoretičar recepcije Jaus. Primanje dela od strane čitaoca, ali i kritičara kao tzv. profesionalnog čitaoca, uključuje oprobavanje estetske vrednosti dela u poređenju s već pročitanim delima. To Jaus imenuje kao *horizont očekivanja*⁵. Jausov klasični primer za njegovu teoriju prema kojoj se odmah prihvata ono što je očekivano i u skladu s dotadašnjim receptivnim iskustvom, a odbacuje se ono novo što ne odgovara izgrađenom horizontu, jeste sudbina dve knjige koje su se pojavile 1857. godine. Reč je o romanima *Fani* i *Madam Bovari*. Naime, Fedoova *Fani* za godinu dana imala je trinaest izdanja, i bacila je u zasenak Floberovu *Madam Bovari*. Onovremena pu-

¹ *ibid.*, 23 avril 1918, p. 652.

² *ibid.*, Feuillet, a. 1911, p. 343.

³ *ibid.*, 4 juillet 1909, p. 274.

⁴ *Journal*, 6 février 1929, p. 911-912.

⁵ Hans Robert Jaus, *Horizont očekivanja publike*, prev. Drinka Gojković, u hrestomatiji Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, str. 575 .

blika je dobila kitnjastu knjigu kakve su bile u modi, a odbacila novi Floberov pristup. U dvadesetom veku, međutim, publika je odbacila Fedoov bestseler kao sladunjav.

Uspех se zasniva, ubeđuje nas Jaus, na *horizontu očekivanja*. Ali pomenuti primer jasno ukazuje na to da uspeh najčešće ne obezbeđuje i trajnost. U *Novim Povodima*, Andre Žid o tome kaže sledeće: *Ono što služi uspehu često je ono što će najviše naškoditi slavi. Trajnost je obećana samo onim piscima koji su sposobni da ponude narednim generacijama nove hrane; jer svaka generacija donosi drugačiju glad*¹.

Autentična umetnička emocija je trajna. Vrednost je, u poeziji, sinonim za trajnost. To nije u direktnoj vezi, a često je i u oprečnoj, s uspehom. Svaka nova generacija dovodi u pitanje zatečene vrednosti. Zato se umetnik mora suprotstaviti opštoj umetničkoj klimi svog vremena, i distancirati od savremenika kritičara. Žid veli da *originalnost možda nikada nije tako retka kao kad treba suditi; i nikada nije neprimetnija, jer neko mišljenje, i kad je originalno, ne razlikuje se nužno od opšteprihvaćenog mišljenja; važno je da ono nastoji da mu se saobrazi*².

Vredno delo zahteva napor, izmenjeni horizont u recepciji, kako kaže Jaus. Takvo delo odgovara na pitanja koja još nisu postavljena, dodaje Žid. Knjige sa zaključcima i jasnim odgovorima, kako veli Žid, *bivaju moderne, ali ne i trajne*. Ono što njega zanima jeste umetnička trajnost. *Problem za mene, nije: kako uspeti? – nego: kako TRAJATI? – beleži Žid u Dnevniku Krivotvoritelja novca i zaključuje: pišem samo da bih bio ponovo čitan*³. Savršentvo forme za Žida je upravo ono što obezbeđuje trajnost jednoj umetničkoj kreaciji. Ideja savršenstva isključuje ideju progresa, što je tipično klasičarski stav. Žid podseća da se može govoriti o *napretku industrije*, ali kad je reč o stvaralaštvu, onda se govori o *savršenstvu umetnosti*, jer u umetnosti *reč progres gubi svaki smisao*⁴.

Teoretičari koji pripadaju istorizmu i marksizmu priznaju da ne razumeju kako to da grčka umetnost još uvek pruža umetničko uživanje. Za Marksa, društvo se u duhovnom smislu razvija s materijalnim progresom. On opaža da pojedini periodi umetničkog procvata ne stoje ni u kakvom srazmeru s opštim razvitkom društva, i nikako da iz te svoje zbunjenosti zaključi da je zapravo njegova teorija o sveopštem progresu neprimenjiva na umetnost.

Židova pesnička dela dokaz su, pomenute na početku poglavlja, Vajdlove teze da u pesniku stvara kritički duh. U tom smislu, Žid je istinski pesnik. A istinski pesnik, prema Valeriju, što je takođe citirano na početku, neizbežno je kritičar prvog reda. Veliki doprinos u tom polju jeste pokretanje stručnog časopisa *Nova francuska revija*, godine 1908. Redakciju su činili Marsel Druen, Žak Kopo, Anri Geon, Ežen Monfor, Andre Ruitier, Žan Šlumberge. Zadatak koji su oni postavili svojoj publikaciji bio je da se načini revizija svih francuskih i evropskih pesničkih vrednosti, ali da ona ne

¹ *Nouveaux Prétextes*, Baudelaire et M. Faguet, p. 138.

² *Journal 1889-1939*, 6 fevrier 1929, p. 912.

³ *Journal des Faux-Monnayeurs*, 7 décembre 1921, p. 53.

⁴ *Nouveaux Prétextes*, Les Limites de l'art, p. 34.

postane škola mišljenja koja će biti nosilac određene umetničke tendencije, podseća Mišel Arno Žida u pismu, koje ovaj pominje u jednoj belešci za Anželu u svojim *Odraslima*. Kriterijum je bio da se objavljuju napisi prema vrednosti, a ne tendencijama i stavovima. Svaki neumetnički stav trebalo je isključiti. Bio je to *komitet za nemo divljenje* – beleži Žid u svojim *Literarnim sećanjima*, objavljenim u *Jesenjim listićima*. Dakle, pristup delima bio je čisto estetički. U tom smislu, može se reći da je *Nova francuska revija* propagirala klasičarska načela u umetničkom stvaranju i kritičkom vrednovanju. Slobodan Vitanović to i primećuje, ali zaključuje da tu nikako nije reč o klasicizmu dogmatskog karaktera, naprotiv, *mного više je bio formalna disciplina u stremljenju ka novom i nepoznatom, nego želja da se vaskrsne staro*¹.

Žid je bio jedan među stvaraocima u ovoj francuskoj instituciji, mada su ga svi doživljavali kao idejnog vođu. Njegov duh lebdeo je nad *Revijom* što se Žid više povlačio i davao prostora drugima. Zato su neki i mislili da Žid i dalje upravlja njome. Zapravo, židovska poetička načela i poetska recepcija bili su stubovi na koje se oslanjala ova značajna kulturna institucija u Francuskoj između dva svetska rata. Tako se *Revija* sačuvala od dnevno-političke potrošnje, što ne znači da je bila larpurlartistički odsečena od stvarnosti. Naprotiv, antiratni i antinacionalistički tonovi provejavali su njome kad je trebalo sačuvati slobodu zdravog mišljenja. Žid je verovao da *Nova francuska revija* čini mnogo za odbranu i slavu francuskog jezika.

Kada se govori o Židu kao kritičaru, ne samo da nije šteta što nije ostao jedino kritičar, kako bi, prema Prevou, bilo najbolje, već je velika prednost upravo u tome što ga kao poetu odlikuje velika kritička svest. Tako je Andre Žid ostao jedinstvena pojava u francuskoj književnosti: on u sebi udružuje poetu i poetičara, estetu i estetičara, kritičara i teoretičara. Svakoj od tih odrednica dao je novi smisao, oslobodio ih tradicionalnog akademskog značenja, i udahnuo lični senzibilitet koji je u nauci o književnosti bio ugušen pod naletom pozitivističkog mišljenja. Prezrena subjektivnost ponovo je shvaćena u svojoj mnogostrukosti ispoljavanja, a ne u partikularnosti na koju je bila svedena. Andre Žid na svom primeru pokazuje da i kritika jeste umetnost sama, a ne govor izvan umetnosti.

¹ Slobodan Vitanović, *Andre Žid i francuski klasicizam*, Beograd, 1967, str. 265.

ZAKLJUČAK

Židova poetika

Kada je Erik Dešo upotrebio atribut *glavni savremenik* za Žida u naslovu svoje studije objavljene 1991. godine – *Žid, glavni savremenik*, on je to, zapravo, učinio ironično¹. On očito nema razumevanja za autora kojeg je svojevremeno Andre Ruver nazvao *glavnim savremenikom*. Naime, 1924. godine, Ruver je objavio tri članka, u oktobarskom izdanju *Književnih novosti*, pod nazivom *Glavni savremenik: Andre Žid*². To je period kada je Žid postao ne samo popularan u Francuskoj, već i svetski poznat pisac.

Danas, međutim, Andre Žid više nije *glavni savremenik*, to jest simbol jedne generacije i njena inspiracija, kao što je to bio od 1920. godine zahvaljujući, pre svega, *Zemaljskim hranama* i *Vatikanskim podrumima*. Ipak, ovaj autor, koji je dobio Nobelovu nagradu 1947. godine, ostaje kompleksna pojava i za novo doba. Da bi se upoznao Marsel Prust, kako to sagledava Klod Marten, dovoljno je pročitati *U tra-ganju za izgubljenim vremenom*; da bi se upoznao Andre Žid, pred čitaoce i teoretičare ne stoji samo *trideset ili četrdeset knjiga, od kojih je svaka autonomna i koje se međusobno suprotstavljaju, već i sve ostalo*, a Marten pod *ostalim* podrazumeva oko dvadeset pet hiljada pisama razmenjenih s više od dve hiljade korespondenata. Hiljadu i trista strana dnevničkih beležaka koje je autor vodio pola veka, u Galimarovom izdanju *Dnevnik 1889-1939*, zatim *Dnevnik 1939-1942* i *Dnevnik 1942-1949*, imaju značaj kritičko-poetičkog spisa. Andre Žid jednostavno, kako to kaže Žermen Bre u studiji *Neuhvatljivi Protej – prenosi u reči sve što ga dotiče, pravi književni Mida* – to je on³.

Židova *Ars poetica*, vitalna je i zato što je on pre formalista i strukturalista, i nezavisno od njih potom, problem pesničke ekspresije razmatrao u relaciji *reč – misao*, ili rečeno sosirovskim jezikom – *oznaka* (signifiant) – *označeno* (signifié). *Estetsko*, to je pitanje pesničkog iskaza, a ne pitanje iskazane misli. *Oznaka* (signum) ispred je

¹ Eric Deschodt, *Gide – Le Contemporain capital*, Paris, Perrin, 1991.

² André Rouveyre, "Le Contemporain capital: André Gide", in *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 25 octobre 1924.

³ Germaine Brée, *L'Insaisissable Protée*, p. 10.

označenog (signatum). Žid je ispravno verovao, naše vreme ga nije demantovalo, da se pesnička renesansa može ostvariti samo u oblasti forme: *Pesnička renesansa biće formalna, ili je neće biti* – piše on u *Izmišljenim razgovorima*¹.

Izučavati formalni iskaz to znači proučavati i narativni postupak. Naratologija je danas govoto sinonim za poetiku. Sedamdesetih godina XX veka nova struja u teorijskom razmatranju poetskog, na početku XXI veka je naratologija vodeći poetički pravac, a Ženet klasični teoretičar naratologije. Andre Žid može se ubrojati i u teoretičare naratologije. Još je prvim pesničkim delom 1891, *Sveskama Andrea Valtera*, otvorio problem pesničke naracije, koji je, tri decenije kasnije, virtuožno razmatrao u knjizi koja se može postaviti na vrh vrednosne lestvice njegovih dela, u *Krivotvoriteljima novca*, romanu s teorijom naracije.

Iako je živeo u vreme u kojem se smenilo nekoliko kratkotrajnih struja, od parnasa i simbolizma, preko naturalizma, do dade i nadrealizma, Žid je uspeo da nametne preporođeni klasičarski stil, koji se ogleda u sažetom i jasnom pesničkom iskazu, ritmičnoj rečenici i naraciji pročišćenog događaja, i da takav stil očuva na svom dugom stvaralačkom putu (pisao je i objavljivao šest decenija). Židova prednost u odnosu na simboliste, kojima je pripadao u svojom prvoj pesničkoj fazi, čak ne ni do dvadeset pete godine, u tome je što je prevazišao ovaj pokret koji je vremenski bio kratkog daha, ali je itekako uticao na poeziju u dvadesetom veku. Ono što nije uvideo Malarme, koji ni fizički nije nadživeo vlastiti pokret, ono do čega nije došao Andre Breton, pesnički tiranin u nadrealističkoj školi iz koje jedino još sebe nije bio isključio, ono za čim nije mario pokret *dada* jer je i bio smišljen da bude kratkotrajna pesnička zabava, jeste smisljena veza poezije i života, estetike i etike. Umetnost i proističe iz života. Proživljeno traži da se iskaže. U poeziji ono svoj iskaz nalazi kroz reči. Efekat koji treba da proizvede pesničko delo jeste *lepo*. Žid jasno sugerise da moral služi samo kao materijal za umetnički cilj koji nije van samog pesničkog dela, van estetskog.

Iako je prošao i kroz komunističku fazu u svom životu, koja je potrajala gotovo čitavu deceniju, i to onu koja je obeležena angažmanom, a to je četvrta decenija dvadesetog veka, Žid nije upao u čorsokak pesničke angažovanosti. Naime, on nikada nije sumnjao da je vrednost i trajnost poezije van dnevne aktualnosti. Zdanje klasičarske poetičke doktrine nikada nije bilo uzdrmano. Utemeljena još u pesnikovoj mladosti, kada se edukovao kroz francuske klasike, klasičarska estetika ostala je do kraja života Židova stvaralačka doktrina, koja mu je, kako je sam verovao, što se i obistinjuje, i posle fizičke smrti, obezbedila pesničku trajnost.

Danas se govori o *židovskoj estetici*, *židovskoj rečenici*, *židovskim temama*. U nauci o književnosti jasno je šta znači kada se kaže *židizam*. Ritmična rečenica je *židovska*. Jezgrovit iskaz je *židovski*. Narativni postupak u kojem se priča multiplicira unutar sebe naziva se *židovskim prosedeom*, i poznat je pod nazivom koji je skovao sam Žid – *mise en abyme*. Poigravanje s naratorom, ili naratora s junacima, koketiranje naratora s čitaocem, bilo je osobeno za neke romansijere u osamnaestom veku.

¹ *Interviews imaginaires*, p. 54.

Didro je bio maestralan u tome, no, taj postupak je u dvadesetom veku obnovio i na osoben način primenio Žid.

Iz razloga koji su, ostaje nada, dovoljno objašnjeni, Andre Žid izazvao je zanimanje autora ovog istraživačkog oglada. Njegova poetička načela, iako su se mnogi i time bavili, do sada nisu sistematizovana i izložena sinhrono, kao Židova *Ars poetica*, već jedino dijahrono i parcijalno, kao razmatranje pojedinih njegovih stvaralačkih faza, ili pojedinih spisa i estetičkih stavova. Namera je ovde bila da se Andre Žid posmatra, proučava i predstavi kao poetičar u onom smislu u kojem su to Aristotel i Horacije, koji daju priručnik zlatnih pravila pesničkog zanata, i u onom smislu u kojem su to Kroče i Valeri, koji iznose filosofiju pesničkog stvaranja. Aristotel je sistematizovao svoju poetiku u knjizi koja je postala abeceda pesničkog zanata – *O pesničkoj umetnosti*. Kroče je napisao studiju o prirodi pesničkog stvaranja – *Poezija*. Žid to nije učinio, ali postoji i abeceda židovske poetike i filosofija židovske estetike, i na židolozima je da izvrše jednu takvu sistematizaciju i prezentaciju. To je i bila namera autora ovog oglada iz estetike književnog stvaranja koji je naslovljen *Andre Žid i poetika*.

Recepcija Žida u Jugoslaviji

Dodatak

Andre Žid je osobena pojava u francuskoj kulturi na kraju devetnaestog i u prvom polovini dvadesetog veka. On ne pripada nijednom posebnom književnom pravcu, ali u njegovom opusu ima i simbolističkog obožavanja umetnosti koja je iznad života, i egzistencijalističkog nemira, i nadrealističkog bunta, i komunističkog angažmana u preispitivanju društvene stvarnosti. Židova osobenost je u tome što je on prevazišao simbolizam pre nego se ovaj pokret ugasio, što je dramski razmatrao problem života tri decenije pre Sartra i Kamija, što je nadahnuo nadrealizam u vreme kad su *Zemaljske hrane* i *Vatikanski podrumi* bili daleko iza njega, i što je branio komunizam u vreme kada nije bilo zgodno braniti levičarske ideje u desničarskoj Francuskoj, i što je kuduo *praxis* komunističke misli, čime je izazvao bes sovjetskih komunista.

Andre Žid se nije menjao, samo se menjala recepcija Žida koja se, u francuskom društvu, kretala između odobravanja i osporavanja. Ali, ne samo u francuskom društvu, što će pokazati i ovaj kratki prikaz recepcije Žida u Jugoslaviji, zemlji koja je stvorena u Prvom svetskom ratu, i koja je razorena u međuetničkim ratovima u poslednjoj deceniji dvadesetog veka. U jezičkom smislu, reč je o recepciji Židovih dela na srpskohrvatskom jeziku, zvaničnom jeziku na kojem su govorili sunarodnici – pravoslavci Srbi i Crnogorci, katolici Hrvati i muslimani Bošnjaci.

Literaturu za ovaj kratki osvrt na recepciju Žida u Jugoslaviji pružila su istraživanja u oblasti recepcije koja su objavili 1958. u Zagrebu Mate Ujević (*Bibliografski podaci o francuskoj književnosti kod Jugoslovena*), 1965. u Sarajevu Midhat Šamić (*Kratak osvrt na srpskohrvatske prevode francuskih pisaca i djela u razdoblju 1945-1963*), i magistarska teza Slađane Price iz 1995. u Beogradu (*Andre Žid u srpskoj prevodnoj književnosti i književnoj kritici*).

Jednako u Jugoslaviji, kao i u Francuskoj, može se govoriti o dvema vrstama recepcije Židovog dela: o socijalno-ideološkoj recepciji, s jedne strane, i formalno-kritičkoj recepciji, s druge strane. Socijalno- ideološka recepcija Židovo delo posmatra u svetlu društvene realnosti i političkih uverenja. Koliko je takav pristup vanknjiževni, i koliko nema nikakve veze s umetničkim vrednovanjem, jasno je iz činjenice da su isti krugovi, bilo kulturni bilo politički, najpre prihvatili Žida kao svog učitelja a onda

ga odbacili kao izdajnika ideje koju oni zastupaju a čiji je on bio glasnik. Socijalno-ideološku recepciju Žida potpisuju nadrealisti i komunisti. U ideološku recepciju mogu se ubrojati i reakcije hrišćanskih institucija.

Beogradski nadrealisti u svom časopisu *Putevi* objavili su 1923. godine prevod *Stranica iz Lafkadijevog Dnevnika*, koje su preuzeli iz francuskog časopisa *Littérature*. Tada se i u jugoslovenskoj javnosti, gotovo istovremeno kada i u Francuskoj, govorilo o *bezrazložnom činu* (acte gratuit) i *raspoloživosti* (disponibilité), iako do tada nijedno Židovo delo nije bilo objavljeno u Beogradu kao zasebna knjiga. Iste godine, kad su srpski nadrealisti otkrili Žida, kritičar Velibor Gligorić u časopisu *Raskrnica* daje prikaz aktualnog pariskog izdanja *Dostojevski*, zbirke Židovih predavanja o ruskom romansijeru o kojem su u Francuskoj do tada malo znalo, dok je slovenski sabrat u jugoslovenskoj kulturnoj javnosti bio vrlo poznat. Poput francuskih nadrealista, i jugoslovenski će, posle početnog oduševljenja, zameriti Židu što je izdao životnu filosofiju proklamovanu u *Vatikanskim podrumima*.

Jugoslovenski socijalisti i komunisti, poput francuskih, najpre će hvaliti Židov socijalni angažman, a kad se on distancira od sovjetske prakse koja je izdala komunističke ideale, u dotadašnjem *humanisti* oni će ubuduće videti samo *dekadentnog buržuja*. Jovan Banko za beogradski list *Ideje* u broju od 23. februara 1935. donosi izveštaj s predavanja koje je Žid održao na jednom od sastanaka komunističkog kruga u Parizu. Iste godine, 30. avgusta, crnogorski list *Slobodna misao* u Nikšiću objavljuje prevod govora koji je Žid održao u Moskvi na sahrani Maksima Gorkog. Levičarski list *Samouprava* u Beogradu je 1937. objavio u šesnaest svojih brojeva prevod Židovog *Povratka iz Saveza Sovjetskih Socijalističkih Republika*. Tim povodom, list *Vreme* objavio je 14. februara 1937. godine intervju sa Židom koji je potpisao Miodrag Mihajlović Svetovski.

Promena recepcije kod komunista, jednako francuskih i sovjetskih, desila se čim je Žid objavio *Ipravke mog povratka iz SSSR-a* 1937. godine. Socijalisti u predratnoj kraljevini Jugoslaviji, kao i komunisti u posleratnoj socijalističkoj republici Jugoslaviji, oštro su kritikovali Žida protiv kojeg je bilo sve više pamfleta. Bivši nadrealista, zatim socijalista, Đorđe Jovanović, objavio je 1940. godine u Beogradu pamflet-studiju na stotinak strana *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*. Najstariji jugoslovenski list *Politika*, povodom dodele Nobelove nagrade za 1947. godinu, preuzima iz sovjetske štampe članak *Izdajnik s Nobelovom nagradom* (6. decembar 1947, br. 12786, str. 5). Andre Žid je, sve do svoje smrti 1951, o čemu *Politika* nije dala nikakvu vest, u jugoslovenskoj štampi nazivan *dekadentnim piscem i izdajnikom francuskog naroda u ratu protiv fašizma*. Ugledni pozorišni kritičar Eli Finci, u *Književnim novinama* godine 1948, takođe se oglasio protiv izdajnika koji je dobio sto dvadeset hiljada švedskih kruna. Samo tri godine kasnije, isti kritičar napisao je u časopisu *Književnost* da je umro *istaknuti francuski književnik*.

Promena u recepciji Žida u Jugoslaviji u direktnoj je vezi s političkom klimom koja se uvek odražavala na strogo kontrolisan kulturni život. Godina 1948. označava politički raskid jugoslovenskih komunista sa sovjetskim. Sukob Tita, vođe socijalističke revolucije u Jugoslaviji, sa Staljinom, odrazio se na kulturni život i na taj način što

se sovjetski stavovi nisu više direktno preuzimali, i što se otvorio prostor za, u izvesnoj meri, slobodniji pristup zapadnoevropskoj kulturi. Naravno, to nije bilo brzo i odmah, o čemu svedoči i to da je *Politika* zanemarila vest o Židovoj smrti. Promenu odnosa jugoslovenskih komunista prema Židu najbolje ilustruje članak Nusreta Seferovića objavljen u nedeljniku *NIN* 23. novembra 1952. godine, u kojem autor kaže da *od sovjetskih iluzija oslobođeni i slobodoumni ljudi, a naročito jugoslovenski marksisti [...] lako mogu uočiti koliko su Židovi osnovni zaključci i zapažanja tačni.*

Andre Žid je bio predmet odobravanja i osporavanja hrišćanskih institucija, ali svakako su u Jugoslaviji takve reakcije bile gotovo bez ikakvog značaja, što svakako nije bio slučaj i u katoličkoj Francuskoj, pre svega zato što je uloga crkve u komunističkom društvu, koje je zvanično proglašeno ateističkim, bila svedena na uzan krug od društva izopštenih organizacija. Katoličko glasilo *Dobri pastir* odobrava odluku Vatikana od 2. aprila 1952. godine da Židova dela uvrsti u *Index librorum prohibitorum*. Srpska pravoslavna crkva, međutim, u časopisu *Pravoslavni Misionar* objavljuje 1959. godine odlomak iz *Novih Plodova*.

Nasuprot socijalno-ideološkoj recepciji Žida, koja se ogleda u najpre pozitivnom a potom u krajnje negativnom sudu nadrealista, komunista i katolika, a koja se bavi više Židovom moralnom i socijalnom ličnošću nego njegovim delom, stoji formalno-kritička recepcija koja je više okrenuta estetskom vrednovanju. Kao što je to bio slučaj i u Francuskoj, Andre Žid je i u Jugoslaviji na početku bio sveden na uzak krug čitalaca koje su činili književni kritičari i stvaraoci, da bi kasnije postao opšte poznat literata čija se dela preštampavaju.

U trećoj deceniji dvadesetog veka, kada Andre Žid u Francuskoj slovi za *glavnog savremenika* (contemporain capital), a u Nemačkoj se priprema izdanje njegovih sabranih dela, u Jugoslaviji je on još uvek sveden na uzak krug književnih kritičara i kultivisanih čitalaca koji ga čitaju na francuskom jeziku. Andre Žid još uvek je nedovoljno poznat u prevodnoj književnosti. Ipak, jugoslovenski kritičari prate sva događanja na kulturnoj sceni Francuske i o tome izveštavaju domaću javnost. Tako i u slučaju Andrea Žida. *Letopis Matice Srpske* u Novom Sadu daje prikaz romana *Kovači lažnog novca* koji je tek objavljen u Francuskoj. Novoosnovani beogradski časopis *Književna kritika* u svom prvoj broju iz 1927. godine, pod perom Milorada Nikolića, daje prikaz *Dnevnika Kovača lažnog novca*. Književnik Rastko Petrović napravio je intervju sa Židom za beogradski list *Vreme* (januar 1928, br. 2173). Nikola B. Jovanović preveo je pripovest *Škola za žene* koja je objavljena iste godine kada i u Francuskoj, 1929. Ipak, taj događaj pre je bio povod da se govori o lošem prevodu, nego o Židovoj knjizi.

U recepciji Žida na jugoslovenskim prostorima između dva svetska rata može se uočiti da se o njemu mnogo više pisalo i da je on mnogo više preveden u Hrvatskoj nego u Srbiji. Štaviše, dok je u Srbiji preovladavala socijalno-ideološka recepcija, u Hrvatskoj se razvijala formalno-kritička recepcija koja je isticala estetske vrednosti Židovog dela. Mate Ujević beleži da je u Jugoslaviji do 1945. godine objavljen 121 napis o Židu i 44 prevoda njegovih dela. Od toga u Srbiji je objavljena jedva jedna trećina. Slađana Prica primećuje da u Srbiji nije objavljen nijedan prevod nekog

Židovog dela kao zasebne knjige tokom dve decenije, od 1931. do 1952. godine. Dok je u Srbiji Andre Žid sveden samo na kritičke prikaze francuskih izdanja njegovih knjiga i na publikovanje kraćih spisa u periodici, u Hrvatskoj se objavljuju Židova dela kao zasebne knjige: 1925. godine *Imoralista* i *Uska vrata*, 1931. *Pastoralna simfonija*, 1932. *Povratak rasipnoga sina*, 1934. *Put u Kongo*, 1937. *Povratak iz SSSR*, 1939. *Krivotvoritelji*.

Ipak, u posleratnom periodu, u Srbiji su se odigrala dva velika izdavačka poduhvata. Beogradski *Nolit* objavio je 1956. godine zbirku Židovih pripovesti u jednoj knjizi na 525 strana pod zajedničkim nazivom *Imoralist*, a koju sačinjavaju prevodi sledećih osam priča: *Imoralist*, *Tesna vrata*, *Izabela*, *Pastoralna simfonija*, *Škola za žene*, *Rober*, *Ženevjeva ili nedovršena ispovest*, *Tezej*. Dvanaest godina kasnije, 1967. godine, *Kultura* je objedinila na 172 strane, takođe u jednom knjizi, pod nazivom *Granice umetnosti* šesnaest Židovih ogleđa, među kojima su i *Traktat o Narcisu*, predavanja *Granice umetnosti*, *O uticaju u literaturi* i *O značaju publike*, te osvrti koji čine *Jesenje listove*. Iste godine 1967, koja kao da je bila u znaku Žida, objavljena je u izdanju Filološkog fakulteta u Beogradu studija *Andre Žid i francuski klasicizam*, a glumac Slobodan Aligrudić postavio je na scenu beogradskog Ateljea 212 Židovog *Loše okovanog Prometeja*.

Posle socijalno ideološke recepcije Židovog dela koja je prednjačila periodu između dva rata i u prvoj posleratnoj deceniji, nakon 1952. godine, prisutniji je formalno-kritički pristup koji vrednuje pre svega estetsko u delu. Isto tako, nakon kratkih osvrtā koji su objavljeni između dva svetska rata, u kulturno povoljnijoj klimi Jugoslavije, u sedmoj i osmoj deceniji dvadesetog veka, javljaju se opsežnija istraživanja čiji su najznačajniji autori Slobodan Vitanović u Beogradu i Midhat Šamić u Sarajevu. Vitanović je objavio 1963. godine esej *Andre Žid i francusko klasično pozorište*, a potom 1967. opsežnu studiju *Andre Žid i francuski klasicizam*. Šamić je autor ogleđa *Andre Žid i Rože Marten di Gar: Književno prijateljstvo*, objavljenog 1973, i tri godine kasnije objavljenе studije *Ličnost, djelo i doba Andrea Žida u svetlu njegova dnevnika*.

Najveći jugoslovenski izdavački poduhvat, kada je reč o Židu, odigrao se u Hrvatskoj. U Rijeci je 1980. godine *Otokar Keršovani* objavio u biblioteci *Odabrana djela svjetskih pisaca* sledeća Židova dela u osam knjiga: I. *Zemaljska hrana, Nova hrana*; II. *Povratak razmetnoga sina* (kojem prethode *Rasprava o Narcisu*, *Pokušaj ljubavi*, *El Hadž*, *Filoktet*, *Betsabeja*); *Močvare*, *Tezej*; III. *Uska vrata, Imoralist*; IV. *Vatikanski podrumi*; V. *Povratak iz Čada*; VI. *Povratak iz SSSR-a i drugi politički članci*; VII. *Povodi i odjeci* – kritike, članci i eseji; VIII. *Ako zrno ne umre*.

Dve godine nakon hrvatskog izdanja Židovih odabranih dela u Beogradu se pojavio *Dnevnik 1889-1949* na 450 strana (što je trećina u odnosu na Plejadino izdanje integralnog teksta *Dnevnika* na preko 1200 strana) u izboru odličnog prevodioca Živojina Živojinića čiji je, inače, prevod *Kovača lažnog novca* iz 1952. godine imao, u sledećih dvadeset pet godina, pet izdanja u Srbiji.

Jugoslovenski kulturni prostor razbijen je 1991. godine, kada počinju ratovi koji će razdvojiti četiri naroda koja je do tada povezivao zajednički jezik. Srpskohrvatski

jezik je omogućio da se na velikom kulturnom prostoru razvija izdavačka, prevodilačka i kritička delatnost, u oštroj konkurenciji koju su jedni drugima predstavljala, pre svega, tri velika centra – Zagreb, Sarajevo i Beograd. Hrvatski, bosanski, srpski i crnogorski intelektualci i umetnici, na početku XXI veka, još uvek su, uglavnom, distancirani jedni od drugih, i mogućnost neke skorašnje ponovne uzajamne recepcije, koja je zasnovana na istorodnom jeziku južnoslovenskih naroda, predstavljala bi privilegiju od velikog kulturnog značaja.

Pogovor

Andre Žid i poetika, Nermina Vučelja, je monografska studija o književnom stvaranju, o poetici i poetskim načelima i književnoteorijskim pogledima Andre Žida. U uvodnom delu knjige autor definiše temu i metodološki pristup svoga istraživanja, sa stanovišta transcendentne i imanentne poetike, na sinhronijskoj i dijahronijskoj ravni književne istorije. Pri tom ne zanemaruje estetski fenomen koji se najbolje uočava recepcijom plodnog i žanrovski raznovrsnog Židovog dela. U tom diskursu svoje interesovanje posebno fokusira u tri linije, od kojih svaka ima svoje težište i svoje značenje na relaciji: *pisac – delo – čitalac*. Vođen ovom idejom otvorio je tri perspektive iz kojih posmatra, izučava i osvetljava stvaralački opus Andre Žida, transformaciju njegovih poetičkih načela i kriterijuma estetskog vrednovanja: *spoljna (transcendentna) poetika, unutrašnja (imanentna) poetika i recepcija*.

Prvi deo studije je ispunjen razmatranjem zakonitosti poetike, pesničkom sintaksom, pesničkim vrstama i žanrovskim odrednicama pesničkih formi, odnosom umetnosti prema životu i odnosom umetnika prema delu koje stvara. U književnosti između dva svetska rata Žid je i sam bio zaokupljen socijalnim problemima društva i vremena u kojem živi, ali se ni u jednom trenutku nije deklarirao kao pisac tzv. angažovane literature. U vrednovanju književnog dela on primat daje estetskom nad utilitarnim, obrazlažući svoj stav da umetnička vrednost dela proističe iz njegove forme i stilskog izraza, a nikako iz sadržine. U književnom radu se valja rukovoditi rečima i emocijama, a ne idejama, jer reči mogu biti uvek nove, ili bar mogu imati preneseno značenje, dok su ideje ustaljene i jednodimenzionalne. Ovim stavovima Žid je izazvao širom Evrope negativne reakcije pristalica angažovane literature, pa i nekih srpskih predstavnika socijalne literature između dva svetska rata, pre svih Đorđa Jovanovića, koji je 1937. godine u ogledu *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, nazvao Žida neprijateljem radničke klase, koja "stvara jedno slobodno i srećno čovečanstvo".

U drugom delu studije o Andre Židu, Vučelj izučava poetička načela i pravi komparativnu analizu klasičnog i romantičnog, analizira pesničku sintaksu i tipove naracije, određuje poziciju naratora u stvaralačkom postupku i daje poseban osvrt na koncepciju klasičnog i modernog romana. Istovremeno on prati teorijsku misao i iskustva ranijih književnih škola i pokreta i stavlja ih u paralelan odnos sa književnim

delom i književnoteorijskim nazorima Židove poetike. Opozitni odnos romantizma i klasicizma Žid objašnjava sažetošću klasicizma nad opširnošću romantizma. On će reći da je glavna tajna klasicizma u njegovoj skromnosti i zato sebe smatra najboljim predstavnikom te škole. Kada govori o stilu i jeziku, zalaže se za pesnički izraz u kome će se markirati nove mogućnosti jezika, naročito ritam i melodija, što je osnovno svojstvo muzike. Nastojeći da izuči izražajnu snagu jezika, stvorio je sopstvenu poetiku, ili preciznije, "židovsku sintaksu" pesničkog govora.

Židov stvaralački opus je veoma bogat i žanrovski raznovrstan. On se okušao kao književni kritičar, teoretičar i estetičar, kao pesnik, pripovedač i romansijer, koji u svojim delima na najbolji način demonstrira koncepciju svoje poetike. I najbolji židolozi bili su u nedoumici kada su pravili žanrovsku klasifikaciju Židovog dela. Baveći se ovim pitanjem, Vučelj se poziva na mišljenja ranijih židologa, među kojima je najjednostavnija podela Žermen Bre, koja Židov stvaralački opus svodi na dve velike grupe: dela koja teže romanu i ona koja teže drami. Židova razmatranja romana duga su nekoliko decenija, od *Svezaka Andrea Valtera*, do *Krivotvoritelja novca*, romana koji se može definisati kao roman o romanu. U profilisanju likova, Žid uči da dobar pisac ne upravlja svojim junacima, već dopušta da ga oni vode. Jedan od najboljih židologa, Danijel Mutot, s pravom ističe da je Žid novi tip romansijera, koji odlučno raskida sa linearnom naracijom i objektivnim pripovedanjem i na taj način izvlači roman iz realizma, u svet piščeve fikcije, koja ga čini autohtonim u odnosu na stvarnost.

Treće poglavlje studije bavi se scenskom recepcijom književnog dela, na relaciji pisac – glumac – gledalac. U tom diskursu autor izučava Židova gledišta na pozorište i pozorišnu umetnost, na dramski tekst i odnos autor – delo – čitalac. Za razliku od već poznatih stavova da sudbina književnog dela zavisi od čitalaca, a dramskog od gledalaca, Andre Žid odbacuje uticaj mase na umetnost. U brojnim člancima i predavanjima on negira vrednost modernog pozorišta koje isuviše povlađuje ukusu nekultivisane publike. Po njemu je prava publika odabrano društvo koje je sposobno da iskusi umetničke emocije onoliko, koliko je umetnik sposoban da takve emocije izazove kod publike. To ga je inspirisalo da u svom *Dnevniku* još 1911. godine napiše da klasičnom pravilu o tri jedinstva drame, valja dodati i četvrto – *jedinstvo publike*. Danas to mnogi nazivaju ciljnom grupom, što do izvesne mere odgovara Židovoj definiciji o *jedinstvu gledalaca*.

Delo Andre Žida odavno zaokuplja pažnju književnih istoričara i teoretičara, na prostorima bivše Jugoslavije, koji su svoje stavove često formirali u skladu s ideologijom društva i vremena u kome su stvarali. O tome autor govori na poslednjim stranicama svoje opsežne studije.

Nermin Vučelj se u studiji *Andre Žid i poetika*, predstavio kao savremeni židolog koji je, u dobro koncipiranim teorijskim razmatranjima, primenom modernih estetskih kriterijuma i metodoloških postupaka dao značajan prilog proučavanju Židove književnoteorijske misli i poetike.

André Gide and The Poetics

Summary

André Gide (1869-1951) is a poet and a stylist, an aesthetician and a moralist, a critic and a theoretician, and in the area of each of these attributes, he provokes great interest among researchers in the field of the ethical thought in his work and in the area of his poetic expression.

Gide's *Ars poetica* is always current, since it arises from principles which are forever valid. Poetic beauty is timeless, and Gide was knowledgeable about the fundamental principles of poetics, the only principles which account for the durability of literary creation. Gide called these principles *classical*, and the poetic process guided by them he called *classicism*. The conclusion to be drawn from this is that the classicists are the true poets, classicism is the synonym of aesthetic value and poetic durability, and the classical poetic principles are the golden rules of the poet's profession and craft.

POETIC DEPERSONALIZATION

In the footsteps of the English poet John Keats, on the subject he called *negative capability*, Gide presented his doctrine on this point. Gide affirmed that he escaped from himself in the process of literary creation, by allowing himself to be supplanted by a personality different from his own. The capacity to borrow a personality which is different from that of the poet himself allows him to develop the multiplicity of his own personality, to allow to live within him at the same time the concrete *I*, the potential *I*, the desirable *I*, and the experienced *I*.

POETIC SOURCES

Influence, according to Gide, is neither good nor bad in an absolute sense, but simply in relation to who experiences it. Gide does not treat the negative consequences of influence; he is interested only in influence which produces good effects. He provides a justification and defense for influence. As for the poets who influenced Gide, this chapter deals with four important authors: Mallarmé, Wilde, Goethe and Nietzsche.

POETIC THOUGHT

Gide always counseled that one judge the aesthetics of his work, and not the ethics. It is the formal expression in a literary creation that counts, and not the morals. The history of literature is the philosophy of poetic thought, and the durability of a work of art is a matter of beauty, not morals. Are poets thinkers? Gide states that the poet's value is of an emotional order, and that formal perfection determines whether or not a creation becomes a work of art.

LITERATURE OF ENGAGEMENT

Although Gide had existential crises during the Great War and again between the two world wars, the first deemed a religious crisis, which did not however result in conversion, and the second marked by his social engagement, Gide became neither a Christian author nor a Communist author. He did not believe that a Christian art existed, and he believed that all ideology was detrimental to art. A work of art, according to Gide, has nothing to prove. One must judge only its formal beauty.

POETIC RULES

Gide does not consider the opposition between classicism and romanticism as opposition between two literary currents in the history of art, but as two systems of vision of poetic art, conflicting through the ages. The struggle between classicism and romanticism exists inside every mind, affirms Gide, and underlines that the triumph of order and measure is the triumph of classicism, whose principal expression is understatement. A work of art is the result of two poetic moments: romantic inspiration and classical creation.

POETIC SYNTAX

Gide's sentence is rhythmic, stripped of all false ornament. Gide tends towards vague emotion and musicality in word order. Poetry resides in the unaccustomed use of words, ordered in the sentence to follow the path of emotion, because a work of art is not achieved by the simple application of grammatical rules. It was the construction of the German sentence which authorized Gide to research the overlooked or hidden possibilities of the French sentence.

POETIC GENRES

This study of André Gide's poetic offers, according to the type of narration and the narrator's position, the following classification of the body of Gide's work: a. *works of poetry* (narration, treatise, *sotie*, critical conception of the novel), b. *documents* (correspondence, memoirs, personal diary, travel notes), c. *writings on aesthetics* (essay, treatise, article, notes, correspondence, interview, lecture).

THE NARRATIVES

Gide applies the technique known as *mise en abyme*. He puts a story in *abyme*; it develops on a smaller scale within itself. Thus a work becomes at the same time its own story; a novel like *Les Faux-Monnayeurs* makes its appearance as the novel within the novel, or the novel about the novel. It contains its own critique; it is conscious of itself as fiction.

The novel is the literary genre which has remained without prescribed rules. Gide confronts the problem of the *pure novel* (roman pur) - the novel that would be stripped of all elements that do not specifically belong to it: the description of the characters and situations, the explanation of the events, the analysis of the feelings.

THEATER

Gide was opposed to the theater of his time, against the *bourgeois* theater of the 19th century, and against the realist theater of the 20th century. He called realistic theater *episodic*, and that meant to be anchored in banal reality that killed art. Such theater is only the pleonasm of reality.

THE PUBLIC

To the famous three unities of drama, Gide added a fourth – *the unity of the spectator*. This means that the poetic creation is addressed from beginning to end to the same reader. Everything is stripped from the literary creation that the intelligent reader can supply himself. The public for Gide is not just any arbitrary grouping, but a chosen society. Gide might be accused of elitism, but high poetry, artistic perfection, resides in the appreciation of chosen minds.

CRITICISM

The principal qualification of the critic is taste. The only valid criticism is the one that judges the aesthetic expression in a work of art. Gide again questions the critics who treat the moral thought and the religious or social commitment in literature. Artistic value is always of an emotional order and formal expression is what counts.

Beleška o autoru

Nermin Vučelj,

filolog, estetičar, esejist.

Bavi se naukom o književnosti.

Literatura

I. Židova dela

a. poetički spisi:

Anthologie de la Poésie française. Paris: Gallimard, 1949.

Dostoievsky. Paris: Plon, 1923.

Feuillets d'automne. Paris: Mercure de France, 1949.

Incidences. Paris: N.R.F., 1924.

Interviews imaginaires. Paris: Gallimard, 1942.

Journal 1889-1939. Paris: Gallimard, 1948.

Journal 1939-1942. Paris: Gallimard, 1949.

Journal des Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1927.

Nouveaux Prétexes. Paris: Mercure de France, 1911.

Prétexes. Paris: Mercure de France, 1947.

Traité du Narcisse. Paris: Mermod, 1946.

b. poetska dela:

Les Cahiers d'Andre Walter. Paris: Gallimard, 1952.

L'Ecole des Femmes, suivi de Robert et de Geneviève. Paris: Gallimard, 1968.

Les Faux-Monnayeurs. Paris: Gallimard, 1991.

Les Nourritures terrestres suivi de Les Nouvelles Nourritures. Paris: Gallimard, 1964.

Paludes. Paris: Gallimard, 2002.

La Porte étroite. Paris: Mercure de France, 1969.

II. Židologija

- Arland, Marcel, Jean Mouton, et al. *Entretiens sur André Gide*. Paris – La Haye: Mouton & Co, 1967.
- Brée, Germaine. *André Gide, L'Insaisissable Protée – étude critique de l'oeuvre d' André Gide*. Paris: Les Belles Lettres, 1953.
- Davet, Yvonne. *Autour des nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1948.
- Delay, Jean. *La Jeunesse d'André Gide*. Paris: Gallimard, 1957.
- Deschodt, Eric. *Gide, Le Contemporain capital*. Paris: Perrin, 1991.
- Goulet, Alain. *Les Caves du Vatican d'André Gide – étude méthodologique*. Paris: Larousse, 1972.
- Jovanović, Đorđe. *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*. Beograd: Naša stvarnost, 1940.
- Lafille, Pierre, et al. *André Gide le romancier*. Paris: Hachette, 1954.
- Lang, Renée. *André Gide et La Pensée allemande*. Paris: Egloff, 1949.
- Lepape, Pierre. *André Gide, le messenger*. Paris: Seuil, 1997.
- Martin, Claude. *André Gide par lui-même*. Paris: Seuil, 1963.
- Moutote, Daniel. *André Gide: Esthétique de la création littéraire*. Paris: H. Champion, 1993.
- Naville, Claude. *André Gide et le communisme 1934*. Paris: Librairie, 1936.
- O' Brien, Justin: *French Literary Horizon*. New Jersey: Rutgers University Press, 1967.
- Prica, Slađana. *Andre Žid u srpskoj prevodnoj književnosti i književnoj kritici*. Neobjavljena magistarska teza. Beograd: Filološki fakultet, 1995.
- Raimond, Michel, et al. *Les Critiques de notre temps et Gide*. Paris: Garnier, 1971.
- Rouveyre, André. "Le Contemporain capital : André Gide". *Les Nouvelles littéraires* (25 octobre 1924). Paris : Gidiana Archives, <<http://www.gidiana.net/articles/GideDetail5.1.83.pdf> >. 2010.
- Ujević, Mate. "Bibliografski podaci o francuskoj književnosti kod Jugoslavena". In: *Enciklopedija Jugoslavije*. Zagreb, 1958.
- Veyrenc, Marie-Thérèse. *Genèse d'un style. La Phrase d'André Gide dans les Nourritures terrestres*. Paris: Nizet, 1976.
- Vitanović, Slobodan: *Andre Žid i francuski klasicizam*. Beograd: Filološki fakultet, 1967.

III. Poetike, zbornici, hrestomatije

- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod Miloš N. Đurić. Beograd: Rad, 1982.
- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Prevod Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1966.
- Džakula, Branko, et al. *Francuska književnost 3/II*. Sarajevo – Beograd: Svjetlost – Nolit, 1982.
- Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. In: *Oeuvres – Tome IV*. Ed. Laurent Versini. Paris: Laffont, 2000.
- Genette, Gérard. *Mimologije – Put u Kratiliju*. Prevod Nada Vajs. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985.
- Girard, Abée. *Vrais principes de la langue française*. Paris: Le Breton. 1747.
- Hegel, Georg V.F. *Estetika III*. Prevod Nikola Popović. Beograd: Kultura, 1970.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Paris: Larousse, 2004.
- Keats. *The Letters of John Keats*. London: Oxford University Press, 1960.
- Kroče, Benedeto. *Poezija – uvod u kritiku i istoriju poezije i literature*. Prevod Pero Mužijević. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- Medvedev, Pavel. *Formalni metod u nauci o književnosti. Kritički uvod u sociološku poetiku*. Prevod Đorđije Vukotić. Beograd: Nolit, 1976.
- Milosavljević, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Beograd: Trebnik, 2000.
- Milosavljević, Petar. *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Pantić, Miroslav. *Poetika humanizma i renesanse*. Beograd: Prosveta, 1963.
- Platon. *Država*. Prevod Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 1976.
- PO, Edgar Alan. "Filosofija kompozicije". In: *The Raven – Gavran*. Prevod Božidar Marković. Beograd: Rad, 2006.
- Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris: Larousse, 1936.
- Šamić, Midhat. *Kratak osvrt na srpskohrvatske prevode francuskih pisaca i djela u razdoblju 1945-1963*. Sarajevo, 1965.
- Tartalja, Ivo. *Teorija književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.
- Valeri, Pol. *Pesničko iskustvo*. Prevod Ljiljana Karadžić, Nada Petrović, Kolja Mićević. Beograd: Prosveta, 1980.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Prevod Aleksandar I. Spasić, Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1985.

Index nominum

- Alegre, Mark (Marc Allégret): 31
 Alen-Furnije, Anri
 (Henri Alain-Fournier): 101
 Aligrudić, Slobodan: 140
 Aristotel: 14, 28, 29, 33, 34, 36, 53, 55,
 68, 70, 73, 79, 80, 91, 112, 114, 115, 135
 Arno, Mišel (Michel Arnault): 130
 Avgust, rimski car: 41
- Bah, Johan Sebastijan
 (Johann Sebastian Bach): 32
 Baji, Šarl (Charles Bally): 76
 Balzak, Onore de (Honoré de Balzac):
 51, 112, 126
 Banko, Jovan: 138
 Baro, Žan-Luj (Jean-Louis Barrault):
 110, 111
 Betoven, Ludvig van (Ludwig van
 Beethoven): 32
 Bifon, Žorž-Luj Lekler (George-Louis
 Leclerc Buffon): 35
 Bitor, Mišel (Michel Butor): 101
 Boalo, Nikola (Nicolas Boileau-
 Despréaux): 55, 66, 67, 114
 Bodler, Šarl (Charles Baudelaire): 9, 11,
 16, 34, 49, 50, 52, 63, 65, 70, 71, 121,
 126
 Bonije (Beaunier): 86
 Bre, Žermen (Germaine Brée): 17, 19, 21,
 22, 23, 34, 43, 46, 51, 52, 57, 79, 84, 85,
 86, 87, 96, 101, 125, 133, 154
- Breht, Bertolt (Bertolt Brecht): 112, 115
 Breton, Andre (André Breton): 134
 Bruno, Đordano (Giordano Bruno): 68
 Buvre, Andre (Andrée Bouveret): 93, 95,
 96
- Ciceron, Marko Tulije (Marcus Tullius
 Cicero): 42
- Čorak, Željko: 77
- Dave, Ivon (Yvonne Davet): 51, 57, 110
 Davre (Davray): 119
 Dega, Edgar (Edgar Degas): 128
 Dekart, René (Rene Descartes): 39
 Dele, Žan (Jean Delay): 19, 22, 31, 46
 Dešo, Erik (Eric Deschodt): 133
 Diabl, Rober Le (Robert le Diable): 65
 Didro, Deni de (Denis de Diderot): 92,
 115, 127, 135
 Dikens, Čarls (Charles Dickens): 126
 Dimić, Ivan: 101
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (Федор
 М. Достоевский): 16, 29, 30, 45, 51,
 52, 125, 138
 Druen, Marsel (Marcel Drouin): 45, 51,
 52, 129
- Džojs, Džejms (James Joyce): 101
- Eliot, Tomas Sterns (Thomas Stearns
 Eliott): 36

- Eredija, Hoze-Marija de (Jose-Maria de Heredia): 21
- Evripid: 66
- Eshil: 69, 114
- Etiamb, Rene (René Etiemble): 81
- Fage, Emil (Emile Faguet): 49, 50, 71, 126, 127
- Fedo, Ernest (Ernest Feydeau): 128
- Finci, Eli: 138
- Flober, Gistav (Gustave Flaubert): 43, 74, 85, 128, 129
- Fokner, Viljem William Faulkner): 101
- Geon, Anri (Henri Ghéon): 129
- Gete, Johan Volfgang (Jochan Wolfgang Gothe): 16, 22, 40, 43, 44, 45, 51, 52, 68, 72, 78, 117
- Gligorić, Velibor: 138
- Goja, Francisko (Francisco Goya): 46
- Gonkur, (braća) Edmon i Žil (Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt): 36
- Gorki, Maksim: 138
- Gotje, Teofil (Téophile Gautier): 9, 16, 21
- Gule, Alen (Alain Goulet): 51, 87, 95
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Georg Wilhelm Friedrich Hegel): 12, 16, 70, 83
- Hese, Herman (Hermann Hesse): 122
- Homer: 13, 68, 91, 120
- Horacije (Quintus Horatius Flaccus): 33, 34, 35, 42, 53, 55, 81, 114
- Ingarden, Roman (Roman Ingarden): 104, 120
- Igo, Viktor (Victor Hugo): 9, 40, 63, 68, 70, 74
- Itje, Žan (Jean Hytier): 87, 127
- Jakobson, Roman (Roman Jakobson): 14, 74, 95
- Jaus, Hans R. (Hans Robert Jauss) : 40, 41, 122, 123, 128, 129
- Jovan, apostol: 35, 99
- Jovanović, Đorđe: 56, 57, 138
- Jovanović, Nikola B.: 139
- Kaf ka, Franc (Franz Kaf ka): 101, 110
- Kami, Alber (Albert Camus): 23, 51, 137
- Kant, Imanuel (Immanuel Kant): 16, 68
- Kingstoun, Basil (Basil D. Kingstone): 76, 77, 78
- Kits, Džon (John Keats): 35, 121
- Kiš, Danilo: 22
- Klod, Žan (Jean Claude): 110
- Klodel, Pol (Paul Claudel): 78
- Kokto, Žan (Jean Cocteau): 110
- Kopo, Žak (Jacques Copeau): 85, 101, 110, 111, 129
- Kornej, Pjer (Pierre Corneille): 9, 40, 41, 63, 70
- Kroč, Benedeto (Benedetto Croce): 9, 12, 37, 50, 67, 69, 135
- Kvintilijan, Marko Fabije (Marcus Fabius Quintilianus): 42
- La Fajet, gđa (Mme de La Fayette): 88, 112
- Lafonten, Žan (Jean de La Fontaine): 18
- Lamartin Alfons de (Alphonse de Lamartine): 9
- Lang, Rene (Renée Lang): 43, 45, 47
- La Rošfuko (La Rochefoucauld): 67
- Luis, Pjer (Pierre Louys): 44
- Luj XIV (Louis XIV): 55
- Luka, apostol: 46, 99
- Malarme, Stefan (Stéphane Mallarmé): 9, 19, 20, 34, 36, 43, 44, 134
- Malerb, Fransoa de (François de Malherbe): 79
- Marko, apostol: 99
- Marks, Karl (Karl Marx): 129
- Marten, Klod (Claude Martin): 86, 87, 88, 92, 98, 101, 102, 133
- Marten di Gar, Rože (Roger Martin du Gard): 31, 102, 140

- Matej, apostol: 99
 Materlenk, Moris (Maurice Maeterlinck): 20
 Medvedev, Pavel N.: 73
 Memling, Hans (Hans Memling): 93
 Mesis, Kanten (Quentin Metzys): 93
 Mihajlović Svetovski, Miodrag: 138
 Mikelandelo, Buonaroti (Michelangelo Buonarroti): 69
 Milosavljević, Petar: 14, 15
 Mocart, Wolfgang Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart): 50, 72
 Mojsije: 69
 Molijer, Žan-Batist Poklen (Jean-Baptiste Poquelin Molière): 67, 118
 Monfor, Ežen (Eugène Montfort): 129
 Morijak, Fransoa (François Mauriac): 101
 Montenj, Mišel Ekem de (Michel Eyquem de Montaigne): 9, 18, 34, 36, 42, 57, 70, 116
 Mutot, Daniel (Daniel Moutote): 12, 13, 14, 15, 20, 31, 32, 35, 37, 46, 51, 52, 57, 58, 64, 65, 85, 86, 90, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 105, 125, 126, 154

 Navil, Klod (Claude Naville): 55
 Navil, Pjer (Pierre Naville): 55
 Niče, Fridrih (Friedrich Nietzsche): 12, 16, 29, 43, 44, 45
 Nikolić, Milorad: 139
 Novalis (Friedrich Leopold Novalis): 43

 O Brajen, Džastin (Justin O'Brien): 46, 70, 88, 92, 93
 Oriol, Vensan (Vincent Auriol): 110

 Pantić, Miroslav: 42
 Paskal, Blez (Blaise Pascal): 35, 57
 Pavlović, Branko: 28
 Perikle: 118
 Petrarka Frančesko (Francesco Petrarca): 27, 42
 Petrović, Rastko: 139
 Pitoef, Žorž (Georges Pitoeff): 111
 Platon: 27, 28, 29, 83, 91
 Po, Edgar Alan (Edgar Allan Poe): 126
 Polan, Patrik (Polland Patrick): 78
 Prevo, Žan (Jean Prévost): 125, 130
 Prica, Slađana: 139
 Pridom, Sili (Sully Prudhomme): 49
 Prust, Marsel (Marcel Proust): 13, 31, 74, 101, 133
 Pusen, Nikola (Nicolas Poussin): 16, 50, 71
 Putanec, Valentin: 93
 Pseudo-Longin: 118

 Rafael (Raphael): 72
 Rakan, Onore de (Honoré de Racan): 79
 Rasin, Žan (Jean Racine): 9, 18, 36, 39, 40, 50, 63, 66, 67, 69, 70, 79, 88, 92, 103, 112, 115
 Rembo Artir (Arthur Rimbaud): 9, 19, 37, 43
 Remon, Mišel: 125
 Riselberg, Elizabet Van (Elisabeth van Rysselberghe): 110
 Rivijer, Žak (Jacques Rivière): 101, 127
 Rondo, Madlen (Madeleine Rondeaux): 30, 31
 Ronsar, Pjer de (Pierre de Ronsard): 9, 41, 63, 70, 120
 Rubinštajn, Ida (Ida Rubinstein): 109
 Ruiten, Andre (André Ruyters): 127, 129
 Ruse, Žan (Jean Rousset): 83
 Ruso, Žan-Žak (Jean-Jacques Rousseau): 29
 Ruver, Andre (André Rouveyre): 121, 133

 Sartr, Žan-Pol (Jean-Paul Sartre): 51, 137
 Seferović, Nusret: 139
 Sent-Bev, Šarl Ogisten (Charles Augustin Sainte-Beuve): 125
 Sen-Simon (Saint-Simon): 46

- Servantes, Migel (Miguel Saavedra Cervantes): 110
- Sofokle: 66
- Sokrat: 13, 28, 51
- Sosir, Ferdinand de (Ferdinand de Saussure): 63, 65, 73, 80, 133
- Spinoza, Baruh de (Baruch de Spinoza): 103, 127
- Sude, Pol (Paul Souday): 49, 81
- Staljin, Josif (Иосиф Сталин): 138
- Stravinski, Igor: 109
- Stendal (Stedhal): 9, 18, 34, 37, 43, 52, 65, 66, 67, 69, 70, 74, 112, 122
- Šamić, Midhat : 137, 140
- Šaplen, Žan (Jean Chapelain): 79
- Šatobrijan, Fransoa Rene de (François René de Chateaubriand): 43
- Šekspir, Viljem (William Shakespeare): 13, 18, 36, 66, 67, 69
- Šenije, Andre (André Chenier): 49
- Šerer, Vilhelm (Wilhelm Scherer): 37
- Šklovski, Viktor (Виктор Шкловский): 29, 79
- Šlumberže, Žan (Jean Schlumberger): 129
- Šopen, Frederik (Frederic Chopin): 50
- Tacit: 78
- Tajs, Raimund (Raimund Theis): 127
- Tartalja, Ivo: 22, 83, 91, 92
- Ten, Ipolit (Hippolyte Taine): 40, 41, 42, 76
- Томашевски, Boris V. (Борис В. Томашевский): 14
- Tito, Josip Broz: 138
- Ujević, Mate: 137, 139
- Vagner, Ričard (Richard Wagner): 32, 111
- Vajld Oskar (Oscar Wilde): 29, 30, 44, 46, 65
- Valeri, Pol (Paul Valery): 9, 13, 14, 19, 20, 69, 78, 79, 80, 125, 129, 135
- Veiran, Mari-Terez (Marie-Thérèse Veyrenc): 74, 89
- Velek, René (Rene Wellek): 15, 50
- Vels (Wells): 119
- Vergilije, Publije Maron (Publius Vergilius Maro): 46, 78
- Verlen, Pol (Paul Verlaine): 19, 20, 77
- Vinji, Alfred de (Alfred de Vigny): 49
- Vitanović, Slobodan: 18, 43, 46, 65, 130, 140
- Vološinov, Valentin N. (Валентин Н. Волошинов): 93
- Volter, Fransoa Mari Arue (François Marie Arouet Voltaire): 40
- Voren, Ostin (Austin Warren): 15, 50
- Zola, Emil (Emile Zola): 23
- Žam, Fransis (Francis Jammes): 35, 92
- Ženet, Žerar (Gérard Genet): 75, 83, 93
- Žirar, opat (abbé Girard): 75
- Žirodu, Žan (Jean Giraudoux): 101
- Žirmunski, Viktor M. (В.М. Жирмунский): 73
- Živojinović, Živojin: 17
- Žoane, Rene (René Johannet): 127

Sadržaj

UVODNIDEO	7
Predgovor	9
Andre Žid, poetičar	11
Od simbolizma ka klasicizmu <i>Dijahroni pogled u formiranju Židovih poetičkih načela</i>	19
PRVI DEO – Spoljna (transcendentna) poetika	25
Priroda stvaranja <i>Pesnikova uloga; pesnički razlozi</i>	27
Pesnička depersonalizacija <i>Pesnička ličnost; nadahnuće i uživanje</i>	33
Pesnički izvori <i>Uzori i uticaji; uticaj po srodnosti</i>	39
Pesnička misao <i>Ideje i teme</i>	49
Angažovana književnost <i>Utilitarnost poezije; kontekst ispred teksta</i>	55
DRUGI DEO – Unutarnja (imanentna) poetika	61
Pesnička pravila <i>Odnos izraza i iskaza; klasično i romantično</i>	63
Pesnička sintaksa <i>Pesničkarečenica; sintaksički kalkovi</i>	73
Pesničke vrste <i>Žanrovske odrednice; tip naracije</i>	83

Narativni postupak	
Pozicija naratora; tačke gledišta; mise en abyme	91
Čisti roman	
<i>Nova koncepcija romana</i>	101
TREĆI DEO – Recepcija	107
Teatar	
<i>Komad na sceni; epizodizam; pisac-glumac-gledalac</i>	109
Publika	
<i>Jedinstvo gledaoca; čitaočeva saradnja</i>	117
Kritika	
<i>Transcendentna i imanentna kritika; ukus; vrednost</i>	125
ZAKLJUČAK	131
Židova poetika	133
Recepcija Žida u Jugoslaviji	
<i>Dodatak</i>	137
Pogovor	143
André Gide and The Poetics	
<i>Summary</i>	145
Beleška o autoru	149
Literatura	151
Index nominum	155

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
821.133.1.09 Жид А.
821.133.1.09:821.161.41/42.09
82.0

ВУЧЕЉ, Нермин

Andre Žid i poetika: ogled iz estetike književnog stvaranja / Nermin Vučelj. – Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović“, 2010 (Beograd: Mrlješ). 160 str. 25. cm – (Edicija Principium / {Narodna biblioteka „Dositej Obradović“})

Tiraž 500. – Beleška o autoru: str. 149. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Summary Ć André Gide and The Poetics. – Bibliografija: str. 151-153. – Registar.

ISBN 978-86-83251-19-3

а) Жид, Андре (1869-1951) – Поетика

б) Жид, Андре (1869-1951) – Књижевна рецепција – Југославија

с) Књижевност – Естетика

COBISS. SR – ID 174392844

