

Александра Жежељ Коцић

## ИЗМЕЋУ ШАГАЛА И МАТИСА: ПРИЧЕ БЕРНАРДА МАЛАМУДА

*Апстракт:* „Сликарство ми помаже да јасније видим разнолики свет и да га опишем једноставно“, каже Бернард Маламуд. Имајући у виду очигледну далекосежност ликовне уметности за његово стваралаштво, овај рад се бави дијалогом између сликарства и књижевности кроз интерпретативну анализу одабраних кратких прича Бернарда Маламуда (1914–1986), једног од најпознатијих америчких писаца јеврејског порекла XX века. Начини на које Маламуд објашњава уметност и писање уопште, као и сопствену визију саодноса живота и уметности, нарочито се добро виде на примеру прича у којима је јунак (неуспешни) сликар који отвара питања ремек-дела, савршенства, жудње за стварањем, успеха, љубави, талента, парализе, ризика, фрустрације, искупљења, неизвесности, очајничке потребе за комуникацијом. Збирке прича *Фиделманове слике* (*Pictures of Fidelman*, 1969) и *Рембрантов шешир* (*Rembrandt's Hat*, 1973) осветљене су из различитих углова: помно читање оснажено је кључним пишчевим увидима, те разноврсним књижевнокритичким анализама, међу којима су и оне које у Маламуду препознају печат Марка Шагала, али и неизоставне идеје из Лесинговог *Лаокоона* (1766). По сопственом признању, сродан Анрију Матису, Маламуд спада у ред оних писаца који неретко размишљају 'о границама сликарства и поезије', специфичној напоредности живота и уметности, имажинацији, слободи, фикцији, борби са илузијама, патњи и људскости. Овај писац препознатљиве приповедачке поетике ствара необично рањиве ликовне, готово опседнуте темом могућности да се живот и уметност супротставе очају. У причама Бернарда Маламуда концепт *ut pictura poesis* огледа се у свету малих и великих чуда, магичности и ритмичности, мистерије и фантазије, туге и ишчашеног хумора, и, упркос свему, неограниченог саосећања и вере у човека.

*Кључне речи:* Маламуд, Шагал, Матис, Лесинг, уметност, књижевност, сликарство, прича(ње), саосећање

Ниједно сажаљење није јаче, ниједно не топи сву душу више од онога  
које се меша с представама очајања.

(Г. Е. Лесинг, *Лаокоон*)

„Сликарство ми помаже да јасније видим разнолики свет и да га опишем једноставно“ (Lasher 1991: 39), каже Бернард Маламуд (1914–1986), један од најпознатијих америчких писаца јеврејског порекла XX века. Осим што овим увидом упућује на далекосежност ликовне уметности за своје стваралаштво, Маламуд посредно поставља питања нарочитог преплитања и дијалога између сликарства и књижевности, могућег утицаја једне уметности на другу, као и различитих форми уметничког изражавања. Наиме, начини на које Маламуд објашњава уметност и писање уопште, као и сопствену визију саодноса живота и уметности, добро се виде у два његова збирка прича – *Фиделманове слике* (*Pictures of Fidelman*, 1969), и *Рембрантов шешир* (*Rembrandt's Hat*, 1973) – које тематизују жудњу за стварањем, таленат и парализу, преузимање ризика и фрустрацију услед неуспеха у остварењу циљева, јаловост стваралачких импулса, борбу са илузијама различитих врста, однос имагинације/фикције и живота/стварности, слободу и патњу, неизвесност у најширем смислу, људскост и очајничку потребу за комуникацијом. Овај писац препознатљиве приповедачке поетике, креатор света малих и великих чуда, фикционалног универзума сачињеног од мистерије и фантазије, магичности и ритмичности, туге и ишчашеног хумора, ствара необично рањиве ликове, готово опседнуте темом могућности да се живот и уметност супротставе очају. Понајвише је, међутим, Маламуд писац који, неретко кроз размишљање о границама сликарства и поезије, показује неограничено саосећање и веру у човеково искупљење пред собом, другима и Богом.

Безбројна су тумачења Хорацијеве фразе *ut pictura poesis*. И док се веза између сликарства/уметности и поезије/књижевности начелно не доводи у питање, различити су одговори на специфичну природу те везе. Фикционализација или уметничка представа стварности увек претпоставља стварање 'слика', тј. метафоричко 'сликање' стварности. Тако, Лесингов *Лаокоон* (1776), значајно дело не само немачке реалистичке естетике, сликарство у великој мери подређује поезији, испитујући кроз прегршт примера разлику између уметничког извођења и измишљања, видљивих и невидљивих призора, сликарство као нему поезију, и књижевност као сликање речима. За разлику од сликара, песник је у стању да представе (не само видљивих) предмета уздигне на висок степен илузије. Песников појам о лепоти далеко надмашује све што је уметност кадра да учини, док поезији стоје на располагању лепоте које сликарство не може да досегне:

Драж је лепота у покрету, и управо због тога је сликару мање згодна него песнику. Сликара може да учини да се покрет само наслутити, а његове фигуре су, у ствари, без покрета. Зато драж код њега постаје гримаса. Али у поезији драж остаје што јест, пролазна лепота, коју желимо поново да видимо (Lesing 1964: 87).

Изразита субјективност Лесингових идеја, међутим, не умањује књижевноисторијски значај *Лаокоона*, који антиципира многа каснија теоријска промишљања о природи сликарства и књижевности.<sup>1</sup> „Према појмовима боја треба се односити као према појмовима осећаја“, каже Лудвиг Витгенштајн, исписујући белешке о димензијама визуелне слике, и границама између логике и искуства. Његово упућивање на великог холандског сликара XVII века чини се посебно важним за приче Бернарда Маламуда: „Постоји боја злата, али Рембрант је није користио да наслика златни шлем“ (2008: 39). И Маламуд слика Витгенштајновим *међубојама* – мешањем трагедије и комедије, реалности и фантазије, појединачног и универзалног. Према Ричарду Гилману, Маламуд је истовремено реалиста и фантазиста: „Не мислим да се кретао између реалности и фантазије, већ да је у свом најбољем издању ништио границу међу њима“ (Giroux 1998: xiv).

Кад уђе у свет прозе, „читалац има осећај да се налази пред сликом пејзажа“ (Pamuk 2011: 8). Речи се кроз процес визуализације трансформишу у велику пејзажну слику, где пејзаж представља „ментално стање протагониста романа“ (Pamuk 2011: 11). Наш ум реч претвара у слике, те роман није само прича (Pamuk 2011: 20; 92). „Свет гледамо очима ликова“ (Pamuk 2011: 69), фокусирамо се на ситне детаље, извесне слике, незаборавне тренутке – „нервне завршетке“, како их Набоков назива (Pamuk 2011: 78). Писање романа је сликање речима, „евоцирање врло јасне и разговетне слике код читаоца уз помоћ речи“, с правом истиче Орхан Памук (Pamuk 2011: 93; 115). У том смислу, прозном се писцу вокабулар наизглед *позајмљен* из сликарства природно намеће, као што показују речи Хенрија Џејмса у 'Предговору' роману *Златна посуда* (*The Golden Bowl*, 1904).<sup>2</sup>

---

1 Лесинг користи синтагму „неми језик сликара“ (1964: 45), као што Ортега и Гасет, и Ана Марија Лејра, објашњавају нема средства сликарства и мутизам сликара (2018: 54; 101).

2 Хенри Џејмс говори о свом честом избору да „види своју причу“, о енглеској и америчкој прози која подсећа на „сликовнице“, наратора види као сликара који нас приморава да ствари „видимо на одређен начин“, помиње „жељену јасноћу“ при описивању, каже да се „суштина сваког репрезентативног дела налази у обиљу тренутних слика“, подвлачи да евоциране слике некад доводе до стања халуцинације, као и да слике могу бити разводњене или интензивирани (видети:

Због његове изражене жеље за осамљеношћу и очувањем приватности, „распрострањено је уверење да Бернард Маламуд није дао много интервјуа“ (Salzberg 1988: 234). Ипак, из онога што јесте рекао, може се извести јасна слика пишчеве (ауто)поетике. Вера да „уметност, у суштини, слави живот и људима одређује меру“ (Giroux 2002: 149) стоји у основи Маламудовог разумевања уметности и човека уопште, из чега произилазе његови други, дубоко промишљени увиди: „Уметност је један начин самоизражавања. Фикција је други“ (Ohana 1995: 65); „Живот је трагедија препуна радости. Ја имам трагично осећање живота, али оно је извор стабилности, сигурности. Тако се не заваравам. Уколико имате осећај за то где је тама, знаћете где је светлост“ (Abramson 1996: 49); „Посао писца је да направи архитектонску конструкцију, форму и садржај“ (Lasher 1991: 5); „Сматрам да је задатак писца да наглас говори о пустоши, јер тишина не може да допринесе бољем разумевању нити да пробуди саосећање“ (Lasher 1991: 130).<sup>3</sup>

Наша тема нису поетички погледи Бернарда Маламуда у ужем смислу, али важно је подсетити на неке од њих како бисмо разумели пишчев осећај да се комедија мора „зачинити вином туге“ (Lasher 1991: 63). Кључне речи његове поетике управо јесу мистерија, узбуђење, трансценденција реалности, имагинација, утамничење и слобода. Маламуд се непрестано пита како човек за себе може изградити нови живот, на темељу идеје да нас патња приближава срећи, и да је „једино право чудо вера, да се без Бога не може живети“ (Walden 1988: 156). Велика тема Маламудове прозе јесте морална и егзистенцијална немогућност човека да преузме одговорност за патњу другог. Његове приче безнађа, очаја и одљуђености, међутим, „одбијају да се препусте потпуном песимизму, и увек претпостављају трачак наде“ (Rudin 1975: 13). Уз то, критика је Маламуда дуго видела као „смиреног моралисту“ (Pinsker 1995: 30), чему је и сâм допринео објашњавајући да „уметност нагиње моралности“ (Lasher 1991: 60). Временом, његова вера у људскост постаје „унекoliko оштећена“ (Lasher 1991: 71), али не и убеђење да је за одговорност према другој потребна љубав. Заправо, Маламудов морализам се с правом назива „космополитским“, с обзиром на пишчеву „плуралистичку визију човечанства где појединачне разлике граде наратив моралног

James, Henry. "Preface" – *The Golden Bowl* (1904). <https://ia800902.us.archive.org/31/items/goldenbowl01jameiala/goldenbowl01jameiala.pdf> 9.11.2023.

3 Уместо речи *compassion*, Маламуд неретко употребљава речи *rachmones* или *menschlichkeit*, како би показао да љубав доводи до искупљења.

идеализма“ (Kessler 2017: 41), баш онај који почиње „свешћу о међу-зависности“ (Salinas 2014: 108).

Маламуд је јеврејство „померио са маргине“, недвосмислено стављајући акценат на људско и хумано (Abramson 1994: 156). Маламуд универзализује и трансформише Јевреје у Сваког човека/*Everyman*: „Ја сам Американац, ја сам Јеврејин, и пишем за све људе“. Када је једном приликом изјавио да су „сви људи Јевреји, али да то не знају“, Маламуд је поприлично узбуркао јавност, а онда објаснио да је то био „метафоричан начин да укаже на то како се историја, пре или касније, односи према свим људима“. Опирући се редуктивној етикети јеврејско-америчког писца,<sup>4</sup> Маламуд изнова инсистира на томе да пише водећи се „претпоставком да свако ко поседује осетљивост за фикцију може да разуме његово дело“ (Lasher 1991: 63, 39, 40).

Књижевни критичари су Маламудово дело од почетка доводили у везу са сликарством, а нарочито са мистицизмом Марка Шагала (1887–1985).<sup>5</sup> Премда и сâм открива да се *шагаловским* мотивима користио у многим делима,<sup>6</sup> Маламуд сматра да су критичари преувеличали значај Шагалових слика за његове романе и приче: „Шагал, као сликар, ми не значи толико колико Матис, на пример“ (Lasher 1991: 39). Ипак, критичари га упоређују са Шагалом по карактеристичној „мешавини социјалног реализма и басне која се завршава изненађујућим обртом“ (Pinsker 1995: 31). Било како било, данас када је Шагалов печат већ препознат у делима Бернарда Маламуда, требало би детаљније испитати квалитет и интензитет дијалога између поменутог сликара и писца. Оно што најпре упућује на сродност Шагалових слика са Маламудовом прозом јесте њихов надреални хумор и скривена значења, суштинска повезаност са „сновима, митовима, визијама, фантазијама и бајкама које покушавају да превазиђу реалност“ (Schlenker 2022: 6). Шагалове слике „причају причу“ (Schlenker 2022: 13), о којој год фази његовог стваралаштва

---

4 Сол Белоу исмева ову етикету преиначавајући групу „Белоу-Маламуд-Рот“ у „Харт, Шафнер и Маркс јеврејско-америчке књижевности“.

5 Тобајас Вулф наглашава важност *шагаловског* призора са цвећем на крају приче „Магично буре“ („The Magic Barrel“, 1958). (Davis, Philip; Woolf, Tobias and Krauss, Nicole. „Small Miracles: The Stories of Bernard Malamud“. Library of America Webinar, April 20, 2023); у истој причи, Сандор Гудхарт анализира *шагаловски* мотив виолине (Goodhart 2012: 182).

6 Маламуд, међутим, у једном интервјуу из 1975. године каже супротно: да није његов проблем што су га неки назвали *шагаловским* писцем – „Намерно сам употребио *шагаловске* слике у причи „Магично буре“, и то је то. Ја нисам сличан њему“. Такође, док помиње највољеније сликаре (Рембранта, Сезана, Монеа, Матиса), Маламуд за Шагала каже: „Он јаше свог старог коња до смрти“ (Lasher 1991: 65).

да говоримо.<sup>7</sup> У предратном Паризу, у авангардним књижевним круговима где се налазио и познати Гијом Аполинер, Шагал добија епитет „сликара-песника“,<sup>8</sup> због тога што се његове слике могу читати као песме (Schlenker 2022: 62). Очигледна спона између Маламуда и Шагала јесте и та што су њихови лични идентитети многоструки.<sup>9</sup> Не мање важно, Шагал и Маламуд деле и сродне погледе на уметност. Тако, Шагалова реченица „Када је слика готова, свако може да је тумачи како жели“, директно евоцира Маламудову позицију: „Не знам да ли постоји тачна интерпретација мог дела. Надам се да не“ (Lasher 1991: 41). Шагал је такође одбацивао етикету „јеврејског сликара“, и схватао уметност као универзалну појаву која се обраћа читавом човечанству (Schlenker 2022: 42), баш као што је Маламуд инсистирао на метафори Јевреја у свом делу. У тешким тренуцима када је у Русији био несрећан, Шагал у својој аутобиографији пише: „Једино што желим јесте да сликам“ (Schlenker 2022: 27). Слично, Маламуд каже: „Никада нисам озбиљно схватао неке од бедних послова које сам радио. Одувек сам желео да будем писац“ (Lasher 1991: 9).

С друге стране, Маламудова уметничка сродност са Матисом (1869–1954) темељи се на готово идентичним поетичким ставовима. Осим што јасно указује на значај Матисових слика за своје стваралаштво, Маламуд Матиса апострофира и док саветује младе писце:

Научи како да радиш у неизвесности. Многи аутори осећају тескобу када почињу, или кад испробавају нешто ново. Чак је и Матис насликао неке од својих фовистичких слика у стању тескобе. Можда му је то помогло да поједностави ствари. Оно што се рачуна јесте карактер, дисциплина, негативна способност. Пиши, доврши, преправи. Ако то не иде, почни нешто друго (Lasher 1991: 59).

Али, разлози због којих Маламуд управо Матиса издваја међу многим уметницима јесу поетички ставови француског сликара, који се гото-

7 Надреализам, апстрактни експресионизам, француски модернизам, авангарда, супрематизам, социјалистички реализам, нова објективност, неки су од тзв. уметничких праваца који се могу пратити у његовом раду. Детаљније о стваралаштву Марка Шагала видети: Schlenker 2022; Walther and Metzger 2016.

8 Занимљиво је да је Матис добио исти епитет 1930. године на једној изложби у Берлину (Hollmann 2022: 22).

9 Шагал је јеврејски, руски и европски сликар. Рођен у белоруском Витебску као хасидски Јеврејин, Шагал ће касније учествовати на изложбама у Санкт Петербургу, Паризу, Берлину, Москви, Амстердаму, Базелу, Лондону, Ници. С друге стране, Маламуд је рођен у Њујорку, у породици руских емиграната, живео је у Гринвичу, предавао у Корвалису (Орегон) и Харварду, путовао у Рим, Вермонт, Шпанију, Француску, Совјетски Савез, Израел, Калифорнију.

во огледају у погледима Бернарда Маламуда на уметност и свет, па и у његовом разумевању Матисове личности и стваралаштва:

Матис је сликар радости – радости цртања, радости сликања, радости живљења. Његов дух је препун радости. Он је храбар сликар. Допада ми се свежина, богатство његових слика, али и дубина и интензитет боја. Уметник никад не одустаје од изненађења у живо-ту. Он очекује изненађења и ствара их (O'hana 1995: 69).

У есејима „Записи једног сликара“ (1908) и „Записи сликара о цртању“ (1939), Анри Матис задире у домен критичког тумачења, док изрази које користи како би предочио своје идеје о сликарству звуче као да исписује поетику писања прича. Тако, он говори о експресији, важности детаља и вишку који штети целини, минуциозном испитивању и прецизном дефинисању предмета, живој хармонији и функцијама боја, дисциплини, давању предности људској фигури над мртвом природом или пејзажем:

Ја радим без теорије. Свестан сам само снага којима се служим, и водим се идејом коју једино заиста могу да схватим док расте заједно са сликом. Као што је Шарден умео да каже: „Ја додајем (или одузимам, зато што *стружем* много) све док слика не изгледа како треба“.<sup>10</sup>

По Матису, сликање личи на акробатски подухват. Форма читаве композиције је важна, као игра мишића у покрету. Сликара је као играча на жици који изражава своја најинтимнија осећања. Уметникови пластични знаци увек су експресивни, они су сублимирана пожуда.

Бернарду Маламуду није промакао књижевнокритички потенцијал Матисових поетичких ставова. Експресивна функција и пластичност књижевности, архитектонска структура прозног дела, потреба да се текст ревидира и доведе до савршене (кратке) форме, фокус на човеку и људском – само су неке од тачака живог дијалога између овог сликара и писца. Уз то, Маламуд помиње како се налази у сличној ситуацији као Матис који је „сваки пут када је осетио тескобу при стварању морао да преузме ризик како би пробао нешто што никада до тада није“ (Lasher 1991: 143). „Не напредујете уколико останете закључани на једном месту“, каже Маламуд (Lasher 1991: 125). Та *матисовска* идеја да се иде до краја у остварењу уметничких циљева блиска је нашем писцу који је брусио реченицу све док

---

10 Ови и наредни увиди Анрија Матиса преузети су и преведени из следећих извора: Matisse 1908 и Matisse 1939. Детаљније о уметности Анрија Матиса видети: Essers 2022.

њом није био потпуно задовољан. Инспирација је рад и професионализам, сећамо се Маламудових речи. Исто тако, Матисове слике производ су „напорног рада, истренираног ока и сложеног животног искуства“ (Hollmann 2022: 18).

Маламуд одлучује да шест прича објави као пикарески роман под називом *Фиделманове слике*.<sup>11</sup> Насловни јунак, Артур Фиделман, својеврсни је антијунак, налик пикару – усамљенику и скитници који живи на маргини друштва. Међутим, он је трагикомични херој *manqué*, по сопственом признању неуспешни уметник који себе изнова назива студентом, али који и даље не одустаје да свој идентитет потврди у уметности. У његовом се случају, међутим, више ради о самомаргинализацији него о наметнутој изопштености из друштва. У извесној мери, Фиделман задржава песимистички карактер барокног човека тако што робује несагласности између идеала и стварности.

Маламуд објашњава да је Фиделман потпуно измишљен лик који га је привукао као „верзија неуспелог уметника“. Као „сумњиви таленат“, овај лик послужио је Маламуду да испита суштину човековог позива, а нарочито проблем стваралачке блокаде: „Свиђа ми се драма непродуктивности, нарочито тамо где има талента. Занимљива је та двосмисленост: снага креативности насупрот парализи изазваној ударцима, конфузијама живота“; „Велика је драма кад нисте у стању да се пронађете у некој професији, и кад се хватате укоштац са мистеријом која вас спречава да радите посао који вас испуњава“ (Lasher 1991: 128, 58, 99).

Прича „Последњи Мохиканац“ једна је од правих ремек-дела Маламудове прозе. С обзиром на то да је стилски и мотивско-тематски репрезентативна за целокупан рад овог писца, ваља се њом нарочито позабавити. Читалац се овде упознаје са насловним ликом збирке, бившим сликаром који из Америке долази у Италију како би написао критичку студију о Ђоту.<sup>12</sup> До Фиренце, међутим, не стиже, јер одлучује да остане у Риму где губи написано поглавље свог рада. Рукопис му, у ствари, краде и коначно спаљује Шајмон Саскинд, такође Јеврејин, избеглица из Израела, „стално у покрету“ (Malamud 1998: 202), а којег Фиделман упознаје *случајно*. Тако, сусрећемо се са *doppelgänger*-ликом у виду пропалог уметника који „одједном долази до интензивног осећања сопства“ (Malamud 1998: 201), горко-слатке спознаје сопс-

11 „Последњи Мохиканац“ („The Last Mohican“, 1958); „Мртва природа“ („Still Life“, 1962); „Огољени акт“ („Naked Nude“, 1963); „Освета макроа“ („A Pimp's Revenge“, 1968); „Слике уметника“ („Pictures of the Artist“, 1968); „Венецијански дувач стакла“ („Glass Blower of Venice“, претходно необјављена прича).

12 У есеју „Записи једног сликара“, Матис каже да на Ђотовим фрескама у Падови препознаје емоцију изражену линијама, композицијом и бојом.

твене мере, с једне, и странца-избеглице, скитнице-одрпанца,<sup>13</sup> од којег заправо зависи уметников идентитет и судбина, с друге стране. Фиделман себе види као Чеховљевог Трофимова, док га Саскиндов дух у сну пита да ли је читао Толстоја. Саскинд као да више зна о Ђоту од самог Фиделмана, који би, по природи ствари, требало да буде ауторитет за великог италијанског сликара XIV века, којег је Матис, узгред речено, веома ценио. Случајни сусрет, тако чест мотив у Маламудовој прози, доводи се у везу са питањем човекове слободе, избора и могућности да се са својим животом носи у новонасталим околностима. У том смислу, не чуди што се Фиделманов детаљно разрађен план шта ће све да посети или запише, где ће да путује и шта ће да ради са собом, коначно изјалови у лавиринту размишљања и грчевитог држања за некакве дефиниције о стварима. Урођен у свој (квази) стваралачки рад, Фиделман долази до закључка да „треба да престане толико да користи очи“ (Malamud 1998: 205), што је очигледан пример Маламудове ироније, имајући у виду то да Саскинд спаљује Фиделманов рукопис као безначајан, рекавши му: „Учинио сам ти услугу. Речи су биле ту, али је дух недостајао“ (Malamud 1998: 219). Фиделман није у стању да настави да пише без онога што је већ написао, чиме његова потрага за Саскиндом добија симболички призив. Наиме, ситуација бившег уметника неразмрсиво се везује за лик сиромашног али сналажљивог *шагаловског* просјака, преломљеног кроз призму важне *маламудовске* теме суштинске међузависности и одговорности једног човека према другом:

- Онда си одговоран. Зато што си човек. Зато што си Јеврејин, зар не?
- Да, дођавола, али нисам ја једини човек на целом белом свету. Без предрасуда, одбијам ту обавезу. Ја сам само један појединац и не могу на себе да преузmem свачији лични терет. Имам сопствену тежину коју треба да носим.

(Malamud 1998: 208)

Фиделман Саскинда доживљава као бreme с којим га ништа не везује, те не разуме да право на приватност и спокој ничим нису загарантовани. Уметник бежи од другог човека којег осећа као сметњу и баласт, само како би га напослетку сâм очајнички тражио. Трилеровски елементи Маламудове приче појачани су описом Фиделманових снова, у којима свог двојника јури по јеврејским катакомбама или гробљима, из којих очигледно неће изаћи све док не схвати да човекова срећа зависи од показане људскости и хуманости према другоме. Бесциљно лутање по граду, магично појављивање предмета или људи, осећај

---

13 На Јидишу *schnorrer*, фреквентна реч Маламудове прозе.

изгубљености и очаја, сугестивни опис белог месеца у гету, чудноватост другог бића, бол због немоћи да покренемо стваралачке импулсе у себи, изненадан блесак самоспознаје – све су ово питања којима се 'последњи Мохиканац' бави. „Кад су га последњи пут видели још увек је трчао“ (Malamud 1998: 220). Фиделманови чести унутрашњи монолози понајвише носе фантазмагоричну црту Шагаливих слика, нарочито оних из периода од 1923. до 1948. године.

Маламуд Фиделмана убраја у ликове који су често успевали да „надмудре своје предвидиве судбине“, а претерано критичко истицање *schlemiel*-фигуре (губитник, жртва) у својој прози с правом види као стереотипизацију сложених побуда и судбина књижевних јунака (Lasher 1991: 36, 37),<sup>14</sup> чију комплексност, додаћемо, радије треба довести у дијалог са диверзитетом форми и боја на сликарским платнима. Матис то појашњава овако:

Многим сликарима је потребан директан контакт са објектима како би осетили да постоје, и једино их могу ухватити у прецизним физичким условима сопствене егзистенције. Потребно им је светло споља како би јасно могли да виде себе (Hollmann 2022: 96).

Мистично у Маламудовој прози није ствар фантастике као жанра, већ реалне или измаштане мистерије као централне појаве пишевог погледа на свет. У вези с опаском да је тема контраста између живота и уметности кључна за разумевање *Фиделманових слика*, Маламуд објашњава: „Не ради се нужно о животу насупрот уметности; живот и уметност иду заједно“ (Lasher 1991: 41). Дакле, тензија коју осећају његови књижевни јунаци не произилази из њиховог потпуног осећања губитништва, већ из снажних пропламсаја жудње за спољашњом потврдом квалитета њихових стваралачких амбиција.

Прича „Мртва природа“ једна је од оних које тему секса и греха преплићу с темом немоћи уметника да ствара. Очаран сликарком Анамаријом Олиовино, бивши студент уметности Фиделман ипак није више у стању да слика, упркос обновљеној жељи за стварањем коју у њему буди непозната жена.<sup>15</sup> Несигуран у своју сексуалну и ства-

14 Израел Шенкер је за *Њујорк тајмс* изнео суд сличан пишевом: „Типичан маламудовски јунак је неко ко се боји своје судбине, ухваћен је у њој, али ипак успева да је престигне. Он је субјекат и објекат смеха и сажаљења“ (Lasher 1991: 135); Марсија Гили истиче да је Маламуд у каснијим делима развио *schlemiel-schlimazel* лик, амалгам сирочета, усамљеника, свете будале, кловна (Gealy 1978: 25). NB *schlimazel* = човек склон несрећи или незгодама.

15 Обузет нејасним идеалом жене, Маламудов јунак се лако заљубљује. Да стање заљубљености мења перцепцију уметника показују многа платна Шагала и Матиса на којима видимо женски акт, тј. фигуру *odalisque*.

ралачку моћ, он постаје опијен мирисом њеног тела, али и жарким бојама на њеним сликама, „експлозијом огромних црвених и златних спирала у свим правцима“ (Malamud 1998: 284), бојама као преузетим из фовизма, осенченим Матисовим или Шагаловим *fureur de vivre*.<sup>16</sup> Тајновитост и променљивост Анамаријиног лика појачава Фиделманову жудњу до неиздрживости и бола, љубоморе, губитка самопоштовања и, коначно, очајавања пред празним сликарским платном. То што понекад помишља да би било добро да „заборави сваку слику коју је видео у животу“ (Malamud 1998: 287) упућује на Маламудову сталну идеју да стручно знање о уметности нужно не доприноси инспирацији. Такође, од тренутка када жену којом постаје опседнут види голу док ова слика сопствени акт, Фиделман изгубљен хода улицама Рима, слика *плав*у слику и сања како има три ока. „Неспособан да слика“, пристаје на разне врсте деградације, које га коначно доводе до непостојања – „Кад не постоји како може да слика, иако је рекао себи да мора? Није могао“ – и објекта слике – „И кад већ није могао да слика, барем су га сликали“ (Malamud 1998: 290, 293, 295). Чосеровским хумором и наративним обртима, Маламуд показује како субјекат постаје предмет, тј. како се човек претвара у мртву природу.

„Огољени акт“, прича (квази)плеонастичног наслова, високо хуморним тоном проговара о кључним темама сликарства: обожавању великана, разлици између копије и оригинала, партикуларности инспирације, вези између животних околности и стварања, потреби за савршенством, тужној хумористичкој озбиљности и озбиљној тузи хумора. И док Маламуд читаоце подсећа на ликове Саскинда и Анамарије, те учвршћује конструкцију пикарског романа, Фиделман, стицајем околности, бива приморан да наслика копију Тицијанове „Урбинске Венере“, како би преваранти који му прете могли да дођу до новца. Без могућности да напусти земљу, јер му држе пасош, Фиделман у ствари продаје душу и постаје део метафоричког подземља. Теже од препознавања сопственог дара за криминал, међутим, Фиделману пада чињеница да није у стању да слика, због чега плаче у сну – као усталом многи јунаци Маламудове прозе у тренуцима горке самоспознаје – и мучи себе питањима која су у нескладу са ситуацијом у којој се налази. Наиме, док се пита да ли је „вредан“ велике уметности (Malamud 1998: 344), да ли је у стању да дочара оригиналне Тицијанове боје, да ли је грех што краде туђе идеје, Фиделман постаје наличје *праве* уметности јер се налази у друштву проститутки и превараната, начелно неспремних на велика питања, али спремних на велике одговоре: „Уметност краде као и сви. [...] Такав је свет.

16 Видети Матисову слику „Хармонија у црвеном“ (1908), или Шагалово „Поље пшенице у летње поподне“ (1942).

Ми само само људи. [...] Сви скрнавe. Живимо на рачун мртвих и они живе на наш рачун" (Malamud 1998: 345). Оригинал, тј. *права* уметност, Фиделману измиче. Премда се неухватљива Венера на почетку не дâ насликати, разлика између оригинала и копије се коначно брише, а Фиделман бежи са једном од њих, несигуран која од две слике је заправо права. Инспирацију не добија ни од проститутки ни од професионалних модела, већ од упереног пиштоља у главу, те, док коначно слика, покушава да себи разјасни гротескно трагичну ситуацију у којој се нашао. Заљубљеност јунака у предмет свог истраживања, или изједначавање с њим, онемогућује стварање. Иронично, Фиделман долази до увида „Урбинска Венера, *c'est moi*“ (Malamud 1998: 353), инспирисаног чувеним Флоберовим поетичким ставом.

У „Освети макроа“, једној од многих Маламудових прича које се обимом приближавају жанру новеле, главни јунак Ф. уништава сликарско платно на којем је годинама радио и у очајању размишља о самоубиству. Неспособан да у јесењем пејзажу Тоскане пронађе инспирацију, Ф. себе доводи до ћорсокака, сматрајући да је у уметности све већ измишљено или више није у моди. Док пребира по мислима великане (Пикаса, Ничеа, Полока), он схвата да сâм није запоседнут генијем (Malamud 1998: 383). Кроз јунакове сусрете са другим ликовима, Маламуд маестрално изводи многе теме које се тичу уметничког стварања: да ли ново доба захтева нове приступе, да ли случајности подстичу уметност, да ли перфекционизам нужно доводи до стваралачке блокаде, да ли је популарност уметника у вези са квалитетом његовог дела, да ли је мистерија кључна за уметност, у којој је вези детињство уметника са његовим стварањем, шта је потребно да би се створило ремек-дело, да ли уметник мора бити моралан човек, на које се све начине уметност приближава чуду. После низа гротескних ситуација, разорен убеђењем да ће заувек остати само промашени уметник, Ф. се убија, јер: „Ако нисам уметник, онда нисам ништа“ (Malamud 1998: 398).

У „Сликама уметника“, својим препознатљивим *uncanny*-хумором, Маламуд испитује Фиделманов ток свести и изнова отвара нека од најважнијих питања уметности. У процесу стварања, однос субјекта и објекта неретко се изврће, те уметност бира уметника, не обрнуто. Опседнут сликарством и делима великих мајстора (Сезана, Микеланђела, Кандиског), Фиделман готово поремети памећу, растрзан размишљањима о својој неосетној улози у свету; „Како могу да се такмичим у овом свету кад су ми руке и очи везане? На који се начин човек може остварити ако му није дозвољено да слика?“ (Malamud 1998: 464).

Прича „Венецијански дувач стакла“ даље развија Фиделманову очајничку потрагу за правим објектом уметности, као и његову зависност од туђег мишљења. Уколико је раније сâм уништавао соп-

ствена дела, сада то чине други, препознавши у њима бескрајан круг безвредних и јалових стваралачких напора. Свет Маламудових прича о промашеном сликару јесте простор готово опипљиве чулности, где се јунаци осећају заточенима и када беже или путују.<sup>17</sup>

Збирка *Рембрантов шешир*,<sup>18</sup> али и изванредан број прича из свих периода Маламудовог стваралаштва,<sup>19</sup> померају тему промашеног уметника са фигуре сликара на фигуру писца, тако да губитак креативности и стваралачка блокада недвосмислено постаје Маламудова преокупација. Препознатљиви тематско-мотивски комплекси су и даље ту: јаз између жудње за стварањем и недостатка талента, опijenост лепотама и бојама природе, референце на поједине сликаре, чулна и чудесна атмосфера приче, манично трагање за инспирацијом у свима и свему што уметника *tanqué* окружује. Приче Бернарда Маламуда које говоре о уметности, писању и стварању, о усамљеним људима који горко плачу у тренуцима самоспознаје, можда су најпоетичније приче које је написао. Маламудово разумевање људске ситуације темељи се на дубоком саосећању према Сваком човеку, који је суштински измештен, отуђен и жељан љубави. Зато писац, уосталом, и користи фантастику, уколико фантастично схватимо као „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наоко натприродним догађајем“ (Todorov 2010: 27). Приповедачки уравнотежен спој између стварног и имагинарног у Маламудовим причама потврђује значај увида Пјера-Жоржа Кастекса да је фантастично обележено „жестоким продором тајне у оквир стварног живота“ (Todorov 2010: 28). Синтија Озик оправдано примећује да је Маламуд писао о „пуноћи и јединству света“, као и да је америчку књижевност обогатио „свежом пластичношћу језика“ (Giroux 1998: xiv). Његова се језичка економија, музикалност, изражајна прецизност и поетичност очигледно налазе у дослуху са његовим разумевањем сликарства; „Сликари, нужно, морају да апстрахују, истичу, сабијају“ (Giroux 1998: 7). За Бернарда Маламуда прича је „основни елемент фикције“, иако

---

17 Детаљније о интензивној чулности Маламудовог света, мотивима бежања, трчања, звука, тамнице, временских прилика, снова, тужних и гладних очију, љубави и вере као чуда, видети: Mann 1978.

18 Збирку *Рембрантов шешир* чине приче: „Човек у фиоци“ („Man in the Drawer“, 1968), „Мој син убица“ („My Son the Murderer“, 1968), „Коњ који говори“ („Talking Horse“, 1972), „Писмо“ („The Letter“, 1972), „Сребрна круна“ („The Silver Crown“, 1972), „Писамца од даме са вечерње забаве“ („Notes from a Lady at a Dinner Party“, 1973), „У пензији“ („In Retirement“, 1973), „Рембрантов шешир“ („Rembrandt's Hat“, 1973).

19 „Књижевни живот Лабана Голдмана“ („The Literary Life of Laban Goldman“, 1943), „Девојка мојих снова“ („The Girl of My Dreams“, 1953), „Дама од језера“ („The Lady of the Lake“, 1958), „Чин егзорцизма“ („An Exorcism“, 1968), „Модел“ („The Model“).

се та идеја, како каже, није допала присталицама тзв. новог романа седамдесетих година прошлог века, који му, узгред речено, личе на „сликара који не уме да слика људске фигуре па одлучи да слика столице“ (Lasher 1991: 33). Кључна тема Маламудове прозе јесте губитак стваралачких снага као смањивање сопства, што га је „мучило као смрт или свет без Бога“ (Salzberg 1988: 239).

За Бернарда Маламуда „човек насукан на чамцу који испловљава“ представља савршену слику уметника (Solotaroff 2003: 31). И ова изузетно визуална метафора доприноси разумевању како пищевог живог дијалога са хармонијом боја и музичком композицијом Матисовог сликарског платна, тако и са Шагаловим чудесним пејзажима од сновиђења и магије. У једном писму из 1959. године, Маламуд цитира Ван Гогову реченицу – „Тачно је да сам често потпуно очајан, али ипак има смирене чисте хармоније и музике у мени“ – и додаје: „Зар се уметник не осећа увек тако“ (2002: 17)? Отуд синтагма 'између Шагала и Матиса', како би указала на писца који, истанчаним и заводљивим *сликањем речима*, истовремено евоцира читав низ уметника и сликара.

### Литература

- Abramson, Edward A. „Bernard Malamud and the Jews: An Ambiguous Relationship.“ *The Yearbook of English Studies* 24 (1994): 146–156.
- Abramson, Edward A. „Experiments in Theme and Form: Five Malamud Apprenticeship Stories“. *Studies in American Jewish Literature* 15 (1996): 49–60.
- Davis, Philip, Tobias Woolfe and Nicole Krauss. „Small Miracles: The Stories of Bernard Malamud“. Library of America Webinar, 20.04.2023.
- Essers, Volkmar. *Henri Matisse 1869 – 1954: Master of Colour*. Köln: Taschen, 2022.
- Gealy, Marcia. „A Reinterpretation of Malamud's *The Natural*“. *Studies in American Jewish Literature* 4. 1 (1978): 24–32.
- Giroux, Robert. „Bernard Malamud and Isaac B. Singer“. *The Princeton University Library Chronicle* 63. 1–2 (2002): 145–153.
- Giroux, Robert. „Introduction“. Bernard Malamud. *The Complete Stories*. Ed. Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. ix–xv.
- Goodhart, Sandor. „Malamud's 'Subject Matter': Reading 'The Magic Barrel' as Story, Collection, Philosophic Reflection, and Redemption.“ *Studies in American Jewish Literature* 31. 2 (2012): 181–199.
- Hollmann, Eckhard. *Matisse*. Munich/London/New York: Prestel Verlag, 2022.
- James, Henry. „Preface“. *The Golden Bowl*. New York: Scribner, 1904. <https://ia800902.us.archive.org/31/items/goldenbowl01jameiala/goldenbowl01jameiala.pdf>, pristupljeno 09.11.2023.
- Kessler, Samuel J. „Bernard Malamud in Italy: Moral Courage and the Choice of Being Jewish in 'The Lady of the Lake'“. *Studies in American Jewish Literature* 36. 1 (2017): 40–60.

- Lasher, Lawrence (ed.). *Conversations with Bernard Malamud*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1991.
- Lesing, Gothold Efraim. *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*. Preveo s nemačkog Svetislav Predić. Beograd: Rad, 1964.
- Malamud, Bernard. „A Letter to Rosemarie Beck – May 1, 1959.” *The Princeton University Library Chronicle* 63. 1-2 (2002): 17.
- Malamud, Bernard. *The Complete Stories*. Ed. Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Mann, Herbert. „The Malamudian World: Method and Meaning”. *Studies in American Jewish Literature* 4. 1 (1978): 2–12.
- Matisse 1908 – Matisse, Henri. „Notes of a Painter.” <https://www.austincc.edu/noel/writings/matisse%20%20notes%20of%20a%20painter.pdf>, приступљено 08.11.2023.
- Matisse 1939 – Matisse, Henri. „Notes of a Painter on His Drawing”. <https://www.arthistoryproject.com/artists/henri-matisse/notes-of-a-painter-on-his-drawing/>, приступљено 08.11.2023.
- Ohana, Yolanda. „An Interview with Bernard Malamud: A Remembrance”. *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995): 64–71.
- Ortega i Gaset, Hose i Ana Marija Lejra. *Slikar, gluvonema figura*. Preveo sa španskog Miloš Ćipranić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2018.
- Pamuk, Orhan. *The Naïve and the Sentimental Novelist*. Translated by Nazim Dikbas. New York: Vintage International, 2011.
- Pinsker, Sanford. „Cityscape as Moral Fable: The Place of Jewish History and American Social Realism in Bernard Malamud’s Imagination”. *Studies in American Jewish Literature* 14 (1995): 28–38.
- Rudin, Neil. „Malamud’s Jewbird and Kafka’s Gracchus: Birds of a Feather”. *Studies in American Jewish Literature* 1. 1 (1975): 10–15.
- Salinas, Oscar. „The Natural: Malamud’s Metamyth of a Moral Will Through the Moral Hero”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 97. 1 (2014): 100–125.
- Salzberg, Joel. „Malamud’s Last Interview? A Memoir”. *Studies in American Jewish Literature* (1988): 233–239.
- Schlenker, Ines. *Chagall*. Munich/London/New York: Prestel Verlag, 2022.
- Solotaroff, Ted. „An Evening with Bernard Malamud”. *New England Review* 24. 2 (2003): 27–31.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela s francuskog Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Opaske o bojama*. Preveo s nemačkog Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2008.
- Walden, Daniel. „Bernard Malamud, An American Jewish Writer and His Universal Heroes”. *Studies in American Jewish Literature* (1988): 153–161.
- Walther, Ingo F. and Rainer Metzger. *Chagall: Painting as Poetry*. Köln: Taschen, 2016.

Aleksandra Žeželj Kocić

## BETWEEN CHAGALL AND MATISSE: THE STORIES OF BERNARD MALAMUD

In one of his 1973 interviews, Bernard Malamud, among other things, maintains: "Painting helps me see with greater clarity the multifarious world and depict it simply." Bearing in mind a conspicuous impact of art, specifically painting, on his fiction, this paper delves into the dialogue between painting and literature through an interpretive analysis of the selected stories of Bernard Malamud (1914–1986), one of the most notable American Jewish writers of the 20<sup>th</sup> century. His own vision of intertwined cohabitation of life and art, and the ways in which the writer explicates art and writing at large, are clearly visible in a number of his stories where the hero is a failed artist who, quite expectedly, opens various questions of masterpiece, perfection, creative yearning, success, love, talent, paralysis, risk, frustration, redemption, precariousness, desperate need for communication. *Pictures of Fidelman* (1969) – a cycle of stories written from 1957, but finally published in the form of a picaresque novel – as well as a collection of stories *Rembrandt's Hat* (1973), are scrutinized from multiple perspectives, with the application of close reading, various author's stances, multifold literary and critical analyses, including some of the inescapable ideas inherent in Lessing's *Laocoön* (1766), and finally those that detect a clear Marc Chagall stamp. Self-admittedly kindred to Henri Matisse, though, Malamud is a writer who frequently ponders the limits of painting and poetry, a specific parallel universe of life and art, as well as the themes of imagination, freedom, fiction, fight with illusions, suffering and humaneness. An author of recognizable narrative poetics, Malamud creates peculiarly vulnerable characters, almost obsessed with the possibility that life and art should combat desperation. Thus, in the stories of Bernard Malamud, *ut pictura poesis*-concept can be found in the world of big and small miracles, magic and rhythmicity, mystery and fantasy, sadness and distorted humor, and, despite all, boundless compassion and faith in m/Man.

*Keywords:* Malamud, Chagall, Matisse, Lessing, art, literature, painting, story(telling), compassion